

22. ПЕДАГОШКИ ФОРУМ СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
Тематски зборник

22ND PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING ARTS
Thematic Proceedings

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
University of Arts Belgrade
Faculty of Music

ЗБОРНИК РАДОВА
ДВАДЕСЕТ ДРУГОГ ПЕДАГОШКОГ ФОРУМА СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
одржаног од 26. до 29 септембра 2019. у Београду

PROCEEDINGS OF THE 22ND PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING
ARTS

Belgrade, September 26–29 2019

Уредник / Editor

др Милена Петровић
dr Milena Petrović

Издавач / Publisher

Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

Главни и одговорни уредник / Editor-in-Chief

др Гордана Каран
dr Gordana Karan

За издавача / For Publisher

мр Љиљана Несторовска, декан
mr Ljiljana Nestorovska, Dean

Извршни уредник / Executive Editor

мсп Марија Томић / ma Marija Tomić

Рецензенти

др Бланка Богуновић
др Славица Стефановић
др Нада О'Брајан
др Сабина Видулин
др Сања Киш Жувела
др Бранка Ротар Панце
др Ранка Радуловић
др Слободан Кодела
др Сенад Казич
др Милена Петровић

Reviewers

dr Blanka Bogunović
dr Slavica Stefanović
dr Nada O'Brien
dr Sabina Vidulin
dr Sanja Kiš Žuvela
dr Branka Rotar Pance
dr Ranka Radulović
dr Slobodan Kodela
dr Senad Kazić
dr Milena Petrović

ISBN 978-86-81340-26-4

22. Педагошки форум сценских уметности
22nd Pedagogical Forum of Performing Arts



ЗАЈЕДНИЧКО МУЗИЦИРАЊЕ У ОБРАЗОВАЊУ

Тематски зборник

PERFORMING TOGETHER IN EDUCATION

Thematic Proceedings

Уредник

др Милена Петровић

Editor

dr Milena Petrović



Факултет музичке уметности

Београд, 2020.

Faculty of Music
Belgrade, 2020

Драган Ашковић

Православни богословски факултет, Универзитет у Београду, Србија
daskovic@bfspc.bg.ac.rs

ДИЈАЛЕКТИКА ИНДИВИДУАЛНОГ И КОЛЕКТИВНОГ У МУЗИЧКОМ ДОГАЂАЈУ

Сажетак

У раду се разматра феномен музичког дела које из перспективе ствараоца најпре исходи из његовог личног музичког доживљаја, док се у музичком догађају слушаоцима представља и тиме претендује да буде потврђено и учињено трајним. Насупрот томе публика се са музичким делом сусреће најпре у догађају који остаје ништаван уколико код слушалаца не изазове и доживљај. Иако је стваралаштво индивидуални чин, будући да изискује потврду колектива, свако музичко дело је у суштини постављено на релацији личног и саборног.

Кључне речи: музички догађај и доживљај, индивидуално, колективно, музичка пратња

Увод

Музику као појам или феномен је немогуће дефинисати. Једино о чему се може говорити, а што је везано за музику, јесте начин на који се музичко дело испољава. Музика представља имагинарни преображај целокупног искуственог бића (искуства) у тонски догађај који изазива утисак и својеврсне музичке слике или представе као илузије (Stefanović, 1958: 198). Зато музика не може да нас упућује на то да о њој мислимо, јер човек може да мисли само о занату, техници, средствима и начину њиховог испољавања као облицима свог искуства, док о самој музици није могуће мислити. Уколико би и било могуће, онда би то сигурно била лоша музика, устројена само прерадом артикулисаног звука као ткања од тонова, а без неопходног надахнућа као јединственог и непоновљивог доживљаја.

Елементи музичког дела

Када композитор (поета) ствара, он најпре полази од свог доживљаја и транспонује га у звук. Од интензитета доживљаја и квалитета настале музике зависи колико дело може остати у нашем памћењу. Може, а и не мора бити нотирано. Насупрот композитору, интерпретатор делу приступа тако што га изводи, односно тежи да га реактуализује онако како га је композитор већ „чујно“ доживео. И један и други могу да говоре о музичком делу

само по основу начина на које се дело испољава. С обзиром на то да је музичко дело неодвојиво од догађаја који је постављен у времену, основни елемент без којег нема музике јесте ритам (ῥυθμός), од глагола ῥέω што значи ток, а представља специфично време прожето одмереним складом и пропорцијом утемељеном на (про)току времена (Senc, 1910: 832). Ритам као функција у музици је заснована на дужини, односно трајању тонова од којих зависи смисао музичког дела (Paz, 1979: 58). Ређањем тонских висина од којих настаје мелодија (μελ-ωδία) чије је примарно значење лепо и слатко певање, јесте музичка функција конституисана тоновима различите висине (Senc, 1910: 596). Хармонија (ἁρμονία) се односи на складно спајање и (са) везивање (Senc, 1910: 122). То је функција која се конституише структуром заснованом на складу при смењивању тонова у општем смислу, док се данас односи искључиво на истовремено звучање више различитих тонова у вертикалном смислу као сазвучја и њихових смењивања. У основи термина садржи се индоевропски корен „ар“ који упућује на сједињење, свезу (Булева, 2009: 17). Колико је овај феномен за Старе Грке био значајан види се по томе што су га персонификовали и уподобили личности истоимене Хармоније, рођене од потпуно супротних карактера, Ареса бога рата и Афродите богиње љубави (Zamarovský, 1985: 123). Да је у музици готово све засновано на специфичној релацији одређених супротности потврђује и феномен познатији као динамика (δύναμις). Односи се на јачину, снагу или силу. Представља сложену од дво што значи два и ваца, што значи отицање, изливање, кретање, ток, навлачење, одевање (Senc, 1910: 229). У физици се дефинише слично јер настаје као последица међустања двају (материјалних) тела, односно ентитета (Kurepa & Purić, 1984: 115). Зато је динамика функција која се испољава снагом и јачином тона, која се у музичком догађају мери, али само у односу на интензитет претходног тона.

Музичко дело као предмет мишљења

Када музичком делу приступамо аналитички, обично трагамо за одговарајућим појмом који је изведен из њега (дакле одређеног музичког дела). Ако такво дело постане предмет мисаоне опсервације онда се ради о филозофском приступу, али у данашњем смислу по којем је филозофија постала култ мишљења док је некада била приврженост према мудрости. Међутим, уметника то не занима превише. Њега, музичког ствараоца као композитора, интересује нешто друго, а то је процес стварања музичког дела а не појам, јер је појам приликом стварања апсолутно неупотребљив. Сврха појма јесте да послужи као база ствари, дела или поступка, док при том само музичко

дело никада не настаје као последица задатог пројекта.¹ Поменуто се односи искључиво на музичко дело док сам процес стварања не може бити ништа друго до последица која исходи из „доживљаја“ и то као посебне врсте интензитета и заинтересованости за свет сачињен од ствари и бића.

Музичко дело и доживљај

Неизоставна претпоставка стваралачког процеса, под условом да је присутан доживљај, јесте слобода. Али, не она слобода која се испољава избором једне од више датости. Таква слобода нема стваралачког потенцијала јер искључује спонтани стваралачки доживљај. Слобода као услов за настанак музичког дела најпре је потребна доживљају јер се он јавља увек и само „први пут“ због чега је непоновљив. А други пут, то већ није доживљај него само сећање на онај примарни некадашњи аутентични доживљај. Зато сећање на њега не може послужити као пројекат за следећи доживљај који би у себи носио стваралачки потенцијал, већ само проверен и познат образац неопходан за интерпретацију или импровизацију које су једино згодне за симулацију стваралаштва и ништа више од тога.

Колико год приликом извођења неког музичког дела настојимо на очувању његове аутентичности, то ипак у потпуности није могуће. Шта више, и приликом извођења свог личног музичког остварења, сваком новом приликом извођење ће бити другачије. Због тога онај који изводи музичко дело јесте само посредник, тумач, глумац или приказивач, будући да таква значења и садржи термин интерпретација, од латинског корена *interpret* (Ernout & Meillet, 2001: 320).

Престанком имагинарне преображености човека као личности у којем се збива поменути доживљај настаје „отрежњење“, након којег се сагледава реалност, празнина света и бића. То отрежњење подстиче сећање, не би ли тиме била испуњена непријатна празнина (Ingarden, 1975: 12). Зато је сећање прожето веровањем да су ствари некада биле потпуније. Међутим, и поред сећања као призивања познатог искуства човек почиње да осећа празнину, јер понављањем догађаја све је даље од неопходног доживљаја. Отрежњењем, доживљај уступа место сећању које се заснива на представама о конкретној ствари или бићу. Помоћу просторног или звучног облика који асоцира на представу као предмет сећања постаје феномен који појединци поистовећују са бићем. Међутим, тешко да сећање може поседовати и онтолошки потенцијал. Будући да је интерпретирање погодно за периодично упражњавање, таква појава веома лако постаје ритуал. Његов смисао јесте консолидација учесника ради конституисања (обредне или религијске) заједнице вишег

¹ Познато је да беспрекорно урађен (школски) хармонски задатак никада не би могао да буде потврђен и проглашен за вредно музичко остварење.

реда. За разлику од ритуала који је заснован на периодичности, поетика се тако не испољава. Ако би се којим случајем тако испољавала онда би остала у границама обичне интерпретације (рапсодије). Само онда када поетски догађај у нама изазове и (поетски) доживљај, непредвиђено и ненадано, то је несумњива потврда да се ради о поетском или музичком стваралаштву вредном да у нама остави трајно сећање на доживљено поетско осећање као надахнуће. Периодично сећање на такво осећање ми реактуализујемо периодичним ритуалом не би ли га колико било поново учинили постојећим и делатним.

Магијски доживљај музике

Први, примарни, најраспрострањенији и најопштији доживљај света јесте магијски. Он настаје из жеље за поседовањем и остваривањем надмоћи над стварима или бићима. За Старе Грке магија (*μαγεία*) је термин који се односи на вештину, чаролију (Senc, 1910: 579). Садржи се и у терминима као што су *μαγευικός*, што значи куварска вештина или *μαγεύρος* што значи кувар. Такође се поменути основа садржи и у термину магистеријум (*Magisterium*), што значи мајсторско дело (Регенбоген, 2004: 318).

Магија као вештина у себи носи сва својства доживљаја. Разни уметнички доживљаји само су развој таквог доживљаја који представља имагинарну преображеност света, насталу из човекове жеље за поседовањем реалних предмета или бића, ради остваривања надмоћи над њима. Техника као магија је заснована на понављању које или усавршава или деградира (Paz, 1979: 13). За разлику од магије, поетско стваралачки доживљај света разликује се по томе што не настаје из такве жеље, него тек после стицања свести о њеној неостваривости, што је последица спонтаног доживљаја, будући да доживљај исходи само из слободе. Поета као (музички) стваралац мора бити осетљив, док осетљив човек не мора бити музички стваралац, као што то није ни маг, дакле онај који поседује знање и вештину. Такво његово осећање уступа место магијском искуству, представи о предмету, а ова постаје орган практичне акције препознавања и присвајања. Поете као ствараоци, за разлику од филозофа, техничара и научника, своју моћ извлаче из себе. Да би стварали њима није довољно само да поседују одређену количину искуства и знања као што је то случај са инжињером или шофером. Ствараоцима је потребна унутрашња снага која се стиче искључиво захваљујући подвигу и тешком напору самоочишћења (Paz, 1979: 61).

Осећање поете као композитора јесте исходиште његовог језика изражавања који се збива у њему самом. Одатле исходи како мотив тако и садржај стварања дела, тј. предмета који нема практичну корист и намену, чија сврха и садржај нису то да буде употребљен, него своју сврху и садржај додијају тек у доживљају. Иманентни циљ дела као предмета је доживљај. А

реалном предмету пошто га је магија хуманизовала и имагинарно преобразила, даје циљ да служи човеку практично, да замени човеков рад и да носи у себи човекове мисли и тежње. За разлику од слободе која се испољава избором једне од датости, значајнија је човекова слобода која представља акт одлуке. Зато је она најнепосреднији облик супростављања природној нужности, што представља тежњу ка надприродном. Природи бића није својствено да се увек понаша према својој одлуци. Биће се најчешће понаша аутоматски, док је његова природа аутоматизам, односно рефлекс (спонтаност). Зато је понашање по одлуци, а мимо аутоматизма или супротно аутоматизму, натприродност (али само) у могућности.

Поетски (стваралачки) доживљај музике

Стварање музичког дела никада се не може испољавати искључиво упражњавањем вештине, умећа, теорије или науке о уметности, јер би у том случају врхунска уметност била или свирање лествица или решавање (хармонизовање) задатака на основу научне оспособљености. Жељу за магијским доживљајем као жељу за надмоћи над предметом подржава нада заснована на представи о имагинарном предмету, односно на сећању на некадашњи магијски доживљај. Зато је магијски доживљај онемогућен поседом, а поетски доживљај онемогућен само својом ограниченошћу. Та завршеност је означена формираним уметничким искуством које је једнако уметничкој испражњености. Магијски доживљај је уобличен знањем и науком, уметнички преосталим знањем заната, теоријом, естетиком или техником, као свешћу о празној предметности уметничког дела и искуством о уметничком доживљају. Тој претпоставци је потребно осећање, односно надахнуће које као опште, не постоји. Зато је сваки доживљај као последица надахнућа специфичан. Поетска осећајност се разликује од обичне не по интензитету (напротив, обична зна бити, а најчешће и јесте, интензивнија), него по квалитету. Ако музичко дело не претендује да се преобрази у драмско (позоришно), онда му нема друге алтернативе осим неисписане странице (Paz, 1979: 63). Шта више, и када ћутимо разлог томе није што немамо шта да кажемо (испољимо), него зато што немамо начина како да се изразимо.

За науку је довољно то што се предмет њене анализе може мерити, представити у координатном систему и бити предмет одлуке, намере, акције. Зато њен успех зависи од технике као облика и степена достигнућа. Техника је судбоносна кад је човек сведен на само искуство, на искуствено биће којем је непознат феномен превазилажења самог себе. Међутим, у доживљају не игра улогу намера, него осећање као надахнуће које се јавља у реалном времену, а из којег исто тако, а можда и загонетније ишчезава.

Осећање је засновано на имагинарно преображеним стварима и бићима, док таква имагинарно преобразена бића као илузије не постоје у објектив-

ној реалности, него само у машти. Зато је човекова машта најефикасније средство у борби против бесмисла свих врста (Тошић, 2018: 21). Јер, осећање није однос према свету, него према својој машти, односно према себи. Чисто осећање и уопште осећање не постоји □ осим као појам о осећању, док појам није део осећања, него део искуства. Постојање модела као основ за универзалност искуства у стваралаштву не може много допринети. Осећање не поседује универзалност. Оно што као универзалност приписују осећању није универзалност осећања, него сећање на осећање што данас представља естетику.

Уметник који је стварао уметничко дело није тим делом хтео постићи лепо уопште, апстрактно лепо, универзално лепо, јер су апстрактно и универзално термини које је свест извела из искуства представа о реалној ствари опште, као појам категорија свести. А свешћу се руководи само намера којом је човек у моменту слободе (а не доживљаја) усмерен ка предмету. Композитор пак није никаквом намером могао створити дело, јер оно што би он хтео, може да се догоди само у слободном чину и у емотивном стварању. Његово хтење је спонтано емотивно стварање.

Индивидуалност је феномен искуственог бића или навикно-искуственог бића, тј. бића које је организам навике и искуства. Човек као живо биће је живот навике и искуства. И као што је искуствено биће услов за индивидуалност, имагинарну преображеност реалног света и самог бића човека, тако је занатско искуство (навикно аутоматско) знање заната услов за уметност. Тиме је уметник (интерпретатор) везан за прошлост која нам је доступна само на основу сећања, памћења, из којег и исходи све оно што је везано за музику. Зато Мнимосина (Споменка), дакле сећање или памћење рађа Музе, као девет персонификованих осећања потребних да би музички догађај у публици изазвао усхићење и тиме (од публике) био потврђен као трајан.

Наука о индивидуалности би морала бити заснована на искуству и из њега развијена. А искуствене представе □ апстракције указују на реалне ствари и бића, о њима говоре и на тим предметима бивају доказане као истините. Једине представе о индивидуалности јесу представе о имагинарном предмету. Те представе нису исте ни са једним реалним предметом, јер оне нису истина реалности, те не могу бити доказане показивањем, немају универзалну онтичку основу у свету. Зато наука о индивидуалности никако не може имати своју праксу нити примену, као ни у уметности.

Музички доживљај света

Доживљај света је феномен који мора имати своје реално биће. Као што свака радња, збивање или стање мора имати свог носиоца, тако свако биће има своје феномене. Музички доживљај света је феномен оног реалног бића

које називамо: биће музичког искуства или искуствено биће музике. Егзактан говор је онај којим је могуће показивањем конкретного примера доказивати, док би егзактан говор о музици био онтологија музике. Међутим, онтологија музике је заправо учење о бићу музичког искуства, а не о самој музици. Биће музичког искуства је биће које има органске формиране представе о музици, а органски формиране представе делују природним аутоматизмом без потребе да у том деловању буду под контролом свести, тј. да буду у кругу пажње као њен предмет.

Биће музике је имагинарно, оно постоји само у машти, а то значи, само у моменту доживљаја, индивидуалности, јер музика није универзални концепт у смислу да све културе њиме означавају исту ствар, већ је пре културни и друштвени конструкт који у различитим контекстима добија ново или различито значење (Bleking, 1992: 18). Музика није биће које би могло да постоји у свету и за које би, према томе, могао да постоји неки предмет. Зато је једина објективна реалност наспрам музике само тишина.

Није случајно да је након сваког религијског обреда у многим цивилизацијским епохама почињало весеље у којем је народ радосно играо и певао. Терминологија која се односи на збивања и радње у оваквим догађајима само потврђује колика је важност придавана народној саборности. Играње кола или ора засновано је на израженој активности стопала, односно захваљујући могућностима које најпре пружа Ахилова тетива. Дакле, они који се ухвате у коло, они стопалају, јер је на томе засновано коло. Није случајно да се приликом играња као израз посебне врсте усхићења веома често (обавезно) може чути извик: опа, или еј, опа. Основни услов за лепо и добро коло јесте да играчи имају изражен осећај за пратњу, односно да саосећају једни друге и да се прате. Иако играчи обраћају пажњу на свираче, ипак се и једни и други равнају према играчима. Не иде, а често је и немогуће, да играчи прате свираче. Тако је и у балету. Дакле, у музичком догађају основни услов јесте пратња, која се испољава између свих учесника.

Да је осећај за пратњу неприкосновен приликом музицирања знају сви певачи и свирачи. Свако ко има искуства у хорском певању сигурно се сећа честих прилика када је потребно да хор или део хора „улети“ после неке значајне паузе. То место се обавезно посебно увежбава. Чест је случај да диригент обавезно „враћа“ хор јер неко пева према свом личном тумачењу његових покрета. Насупрот томе, такво место се „безбедно“ пролази само онда када се певачи усредсреде више на ослушкивање и праћење једни других неголи уколико певају према покрету диригента. Утисак је да ће диригент пре прихватити прву ситуацију.

Управо важност истанчаног осећаја за пратњу потврђује и значење имена једне од девет муза познатије као Калиопа, односно на грчком Καλλιόπη. Њено име јесте сложеница од речи καλλι што значи лепо, добро (Senc, 1910: 468); и речи ὀπᾶδός што значи пратилац, опадач, оговарач (Senc, 1910: 664). Дакле, Муза Калиопа јесте персонификација истанчаног осећања

као надахнућа за лепу и добру пратњу, понесену музичким усхићењем. У западноевропској традицији представљена је као лепа девојка која држи свитак епског певања што у суштини не одговара значењу њеног имена. Мада, будући да је западна традиција склона опредмећеном изображавању неизобразивих осећања или доживљаја, другачије и није могла бити приказана. Дакле, музички догађај који је заснован на таквом осећају за пратњу јесте коло, оро. С обзиром на то да је коло засновано на стопалању (приликом којег се често извикује опа) није случајно да се и обућа коју играчи носе приликом играња назива опанак, а повез око струка за који се играчи међусобно држе, што им ствара специфичан осећај превазилажења природног кретања и ходања по земљи, опасач. Управо је зато у античком периоду највише и најинтересантније приказивана Ники (Νίκη, Victoria), богиња победе, као осећање правдољубивости заогрнуто атрибутима људске личности (Paz, 1991: 15). Овакав персонификован начин представљања јесте привилегија само песника. Само догађаји као што су победе, било у борбама, уметничким или спортским такмичењима могли су да изазову осећање неизмерне радости и ликовања. Зато је богиња Ники најчешће изображавана како игра скоро недодирљиво стопалима земљу. Јер, оно што човека највише подстиче на музички догађај као плес, што га усхићује на игру, односно коло као испољавање радости и ликовања јесте победа и то посебно она захваљујући којој је избегнута извесна погибао (Zamarovský, 1985: 232).

Термин којим се указује на играње као плесање у колу или ороу, а у славу богова посебно Дионисову, као (*ио*)скак(*ив*)ати, свечано плесати, веселити се, славити, величати јесте грчки глагол χορεύειν, χορεύω (Senc, 1910: 1005).

Његов еквивалент на црквенословенском језику јесте: ликовати, ликовствовати (Дьяченко 1899: 283). Именица ликъ (χορός) и сродни глагол ликовати у индоевропским језицима имају више међусобно блиских значења: играње, певање, плесање, скакање, громко узглашавање (Фасмер, 2004: 495). Због тога се у књигама на црквенословенском језику уместо израза хор може срести ликъ. Та чињеница указује на грчко схватање и значење термина хор. Они који учествују у хору, а који играју, свирају и певају, уствари ликују – ликовати, ликују, што одговара предању да су у античкој традицији исти учесници у хору истовремено и певали и свирали и играли.

За разлику од овакве врсте плеса, постоје и друге. Плес који није заснован на могућностима наших стопала и који се заснива на могућностима других делова људског тела познатији је као трбушни, при којем плесачица наступа боса. Приликом таквог плеса основни покрет који се остварује заснован је на могућностима стомачних мишића, при чему стопала ни у чему не могу помоћи, јер приликом таквог плеса непомично се стоји са оба стопала на поду (земљи). У таквом „музичком“ догађају изостаје узвик или извик као што је: опа! Усхићење које она изазива углавном је засновано на еротској жудњи коју изазива код присутног дела публике који су очима

упрти искључиво на њу, али не и на мађусобно присутне. У овој врсти плеса представљеној као доминација појединца свака врста пратње би била сувишна будући да се играчица самостално извија како би изазвала што већи нагонски набој. Дакле, и ова пракса сведочи да еротику не изазива саборно, колективно него индивидуално плесање. Будући да свака плесачица на свој начин плеше, учествовање више њих би имало другачију поруку. Насупрот овој пракси у колу је кључно осећање заједништва у којем нико није први осим онога што води, односно (само) усмерава кретање кола, при чему су сви једнаки, што потврђује чињеница да у сваком тренутку могу сви да се гледају у лице.

Интересантно је да и приликом извођења катā (замишљених борби у борилачким спортовима као што је карате) и спаринга, докле год међу учесницима постоји пратња, саосећање према другоме, то није борба. Када тога нестане, онда не само да се катā, него и плес могу претворити и преобразити у сурову борбу, као што је борба гладијатора. Ако се на пример у гладијаторским борбама осети или примети плесни однос, тада разуларена публика негодује јер препознаје глуму у симулираној и привидној борби. Дакле, извик опа, као пратња, однос и саосећање према другоме, негира и премошћује борбени потенцијал плеса у животворно коло или оро, у којем се кличе: опа, опа. Зато се у многим нашим крајевима за највећи грех сматрало када неко растури коло. Насупрот томе, уколико се у политику као вештину рационалног и аргументованог одлучивања и управљања унесе са-осећајност, онда то постаје вера – завет, који приличе пре песницима или пророцима неголи владарима.

Закључак

Музичко стварање је необјашњив процес у којем појава музичког дела кроз адекватан догађај добија своју посебност, егзистенцију, а тиме и онтолошку специфичност, што мора бити потврђено доживљајем. Иако се тај процес испољава и почиње првенствено из индивидуалности његовог аутора, немогуће је маргинализовати улогу публике као крајње инстанце која музичком делу кроз догађај даје неопходну потврду. Будући да је сваки композитор преносилац колективног памћења, стваралаштво је ипак колективни чин, јер индивидуално стваралаштво не би имало виталности да одоли непостојању из којег исходи. Будући да стваралаштва нема без сећања, дакле консултовања прошлости, и само сећање је у суштини колективни чин. То се изразито види у случају када су у питању кључне и непоновљиве ствари у животу, као што су наше рођење и смрт којих се сећају само наши преци или потомци. Зато се живот свакога од нас завршава скупом на којем се изјављује слава му или вјечнаја памјат, што је у суштини исто, јер по речима Иве Андрића, највећа је част човеку да буде достојно сахрањен у сећању

својих потомака што се једино потврђује певањем (1981a: 31). Дакле, индивидуално сећање није делатно зато што индивидуа без „другог“ не одолева непостојању, пролазности, па самим тим и нема потенцијала да музичким или каквим другим стваралаштвом превазилази извесност индивидуализма, као нереализованог и непотврђеног постојања. Тај потенцијал има само колектив или публика. Најбољи пример таквих заједница су саборни музички догађаји: коло, оро, хор, оркестар, солиста наспрам публике, а то је већ и религијски феномен заснован на машт(ариј)и и певању у којем је обраћање другом главни принцип (Paz, 1991: 12).

Литература

- Андрић, Иво (1981a). *Историја и лејенда*. Београд: Просвета.
- Андрић, Иво (1981b). *Уметник и његово доба*. Београд: Просвета
- Bleking, Džon (1992). *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.
- Булева, Маријана (2009). *Идејта за хармония (вѣрху староѣрѣцки, византијски и латински текстове)*. Астарт: Българска, прѣво издание.
- Дьяченко, Григорый (1899). *Полный церковно-славянский словарь*. Москва.
- Ernout, Alfred & Meillet, Alfred (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine – histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Zamarovský, Vojtech (1985). *Junaci antičkih mitova (leksikon grčke i rimske mitologije)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ingarden, Roman (1975). *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit.
- Kurepa, Milan i Purić, Jagoš (1984). *Osnovi fizike – mehanika i molekularna fizika sa termodinamikom*. Beograd: Prirodno matematički fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Paz, Oktavio (1991). *Drukčije mišljenje*. Novi Sad: Svetovi.
- Paz, Oktavio (1979). *Luk i lira*. Beograd: Kultura.
- Регенбоген, Арним (2004). *Речник филозофских њојмова / основали Фридрих Кирхнер и Карл Михаелис: потпуно изнова приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер, превео Александар Гордић*. Београд: БИГЗ.
- Senc, Stjepan (1910 Treće reprint izdanje Zagreb 1991). *Grčko-hrvatski rječnik za škole*. Rijeka: Tiskara.
- Stefanović, Pavle (1958). *Tragom tona*. Sarajevo: Svjetlost.
- Тошић, Владимир (2018). *Речи о музици*. Београд: ФМУ.
- Фасмер, Макс (2004). *Этимологический словарь русского языка*. Перевод с немецкого и дополнения академика РАН О. Н. Трубачева, 4-е издание, стереотипное. 2 том. Москва: Астрель-Аст.

DIALECTICS OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE IN A MUSICAL EVENT

In the process of its creation, a musical work usually goes through a phase of event and experience. Only then do the conditions appear for it to become an object of remembrance and re-actualization. However, by remembering or repeating a musical work, it is possible

to arrange only an event, but not the primary authentic experience that has remained in us as a memory of emotion (experience). Considering that a musical event is related to the collective, and a musical experience is a matter of personal exaltation, therefore, every musical work is placed in the relation between individual and collective.

Key words: musical event and experience, individual, collective, musical accompaniment