

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Ана М. Ковачевић

**ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА  
ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ ДЕЛА У ИЗВОЂЕЊУ  
ОДАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР  
РОБЕРТА ШУМАНА, ПЕТРА ИЉИЧА  
ЧАЈКОВСКОГ И КЛАРЕ ШУМАН**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Бранко Пенчић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду,  
Факултет музичке уметности

Коментор: др Бланка Богуновић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду,  
Факултет музичке уметности

Београд, 2024. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC

Ana M. Kovačević

**Body movements and time structure  
organization in performance of selected works  
by Robert Schumann, Pyotr Ilyich Tchaikovsky  
and Clara Schumann**

Doctoral Art Project

Mentor: Branko Penčić, MA, Full Professor,  
Faculty of Music, University of Arts in Belgrade  
Co-mentor: Blanka Bogunović, PhD, Full Professor,  
Faculty of Music, University of Arts in Belgrade

Belgrade, 2024

## Неизмерно захвална:

Својим дугогодишњим професорима Јокут Михаиловић, Јелени Филотић, Олги и Александру Бауеру, на немерљивом утицају на моје усмерење и огромном стрпљењу при преношењу изузетног знања и искуства

Професорки Бланки Богуновић, на несебичној подршци, разумевању и залагању, као и пружању могућности да перспективи извођења, педагогији и даровитости приђем на другачији начин кроз похађање редовних и изборних предмета које је она водила

Професору Бранку Пенчићу, на професионалној и људској подршци, залагању и драгоценим саветима

Породици, која је увек уз мене

Данијели Мешановић, која ми је била подршка и помогла да нађем решења онда када их ја нисам видела

Колективу музичке школе *Даворин Јенко*, а посебно шефу клавирског одсека Весни Милосављевић и директорки Слађани Шегавчић на подршци

Јовани Миљановић и Иви Попов, хвала што постојите

## Апстракт

### Теоријске основе

Два важна аспекта извођења су у главном фокусу овог рада: телесни покрети и организација временског тока композиције, као и њихова међусобна повезаност. Први аспект истраживања тиче се експресивног потенцијала телесних покрета у пијанистичком извођењу који је показан кроз емпиријско истраживање телесног вокабулара троје селектованих пијаниста, укључујући и ауторку уметничког пројекта. Други аспект представљен је разматрањем кристалисања структуре музичког дела (Поповић Млађеновић, 1989), што подразумева интервенције у временском обликовању дела, односно ширењу и сужавању музичког тока.

### Циљеви

Главни циљ овог истраживања је да укаже који телесни покрети у пијанистичком извођењу имају експресивни потенцијал, при томе остајући у домену извођачког дела уметничког пројекта. Такође, циљ је потврђивање тезе о идиосинкратичности музичког извођења када се ради о експресивности телесних покрета коришћењем емпиријске квантитативне методологије. Трећи циљ је представљање паралелизма телесног и временског покрета, што ће такође бити приказано са аспекта музичког геста.

### Метод

У оквиру уметничког истраживачког пројекта коришћено је неколико метода: музичко-теоријско истраживање поетике одабраних дела Роберта Шумана, Петра Иљича Чајковског и Кларе Шуман; емпиријско квантитативно и компаративно истраживање базирано на истраживачком моделу Џејн Дејвидсон (Davidson, 2012), при чему је коришћена адаптирана типологија телесних покрета и узорак три различита извођења. Видео записи извођења одабраних делова *Велике сонате* Чајковског – ауторке студије и двојице реномираних пијаниста – главни су материјал за анализу. Експресивност телесних покрета током извођења процењује одабрана група испитаника експерата. Музичко-теоријском и дискурзивном анализом се доводе у везу емпиријски и теоријски подаци.

## Резултати

Резултати истраживања показују да постоје изражајни покрети у извођењу који имају јачи експресивни потенцијал од других, и то на примеру *Сонате* П. И. Чајковског. Потврђена је идиосинкратичност у коришћењу експресивности одређених покрета током извођења, јер сваки пијаниста има свој лични телесни вокабулар и њиме остварује јединствену интерпретацију дела. Изражајност покрета варира у три различита извођења у смислу интензитета. Кристалисање структуре, односно организација временске структуре дела, представља важан аспект интерпретације и може се користити на различите начине. Главни задатак извођача је да стваралачки приступи извођењу. Иако је извођење у великој мери одређено нотним записом, постоји много простора и потенцијалности у партитури који остављају могућност за различито тумачење где идиосинкратичност извођења, телесног и временског, долази до изражаја.

## Закључци

Налази указују на важност освешћивања и промишљања музичког садржаја кроз телесни покрет и организацију временске структуре дела и стога имају јасне импликације за извођаче. Поред тога, упућују на повезаност ова два аспекта музичког извођења. Потребно је да извођач буде свестан својих покрета и организације временске структуре дела, што је приказано у неколико одабраних сегментата из *Сонате* Роберта Шумана и одабраних комада Кларе Шуман. Неопходан је савршен склад идеје и телесне реализације. Покрети би требало да буду у потпуности сврсисходни, да би права намера интерпретатора била остварена. Такође, показана је веза између телесног и музичког геста у извођењу.

**Кључне речи:** клавирска музика, телесни покрети, идиосинкратичност музичког извођења, телесни вокабулар, музички гест, кристалисање музичке структуре, компарација, романтизам, психологија музике.

**Уметничка област:** Музичка уметност

**Ужа уметничка област:** Извођачке уметности – клавир

## **Abstract**

### **Theoretical background**

Two main aspects of the performance are the focus of this work: the body movements in the performance and the timing organization of the compositions, examining the connection between the two. The first aspect of the research concerns the expressive potential of body movements in piano performance, which is revealed through an empirical study aiming to define a movement vocabulary of three selected pianists, including the author of the art project. The second aspect is represented by considering the crystallization of the structure of the musical piece (Popović Mladenović, 1989), which implies interventions in the temporal shaping of the piece, i.e. the expansion and narrowing of the musical flow.

### **Aims**

The main aim of this study is to show which body movements have expressive potential when playing the piano. In addition, the thesis of the idiosyncratic nature of musical performance in relation to the expressive power of body movements is to be confirmed relying on empirical quantitative methods. The third aim is to demonstrate the parallelism of bodily and temporal movement, which will also be confirmed from the aspect of musical gestures.

### **Method**

The artistic research project employed several methods: music-theoretical research on the poetics of selected works by Robert Schumann, Peter Ilyich Tchaikovsky and Clara Schumann; empirical quantitative and comparative research based on Jane Davidson's research model (Davidson, 2012), using an adapted typology of body movements and a sample of three different performances. Video performances of selected parts of Tchaikovsky's *Grand Sonata* – by the author of the study and two renowned pianists – form the primary material for the analysis. The expressiveness of the body movements during the performance is evaluated by a selected group of examinees experts. Empirical and theoretical data are linked by music-theoretical and discursive analysis.

## **Results**

The study results show that in Tchaikovsky's *Sonata* there are expressive movements in the performance that have a more substantial expressive potential than others. Idiosyncrasy in the performance was confirmed, as each pianist has their own body vocabulary, personal expressive power of specific movements during the performance and uses it to create a unique interpretation of the work. The expressiveness of the movement varies in intensity in the three different performances. The crystallization of the structure, i.e., the organization of the temporal structure of the work, is an essential aspect of the interpretation and can be used in different ways. The performer's main task is to approach the performance creatively. Although the notation largely determines the performance, there is a lot of space and potentiality in the score, which leaves room for different interpretations in which the idiosyncrasies of the performance, bodily and temporal, come to the fore.

## **Conclusions**

The results point out the importance of awareness and contemplation of the musical content through body movements and the organization of the temporal structure of the work, which have clear implications for performers. Furthermore, they point to the dynamic link between these two aspects of musical performance. The performer must be aware of his movements and the organization of the temporal structure of the work, which is demonstrated in several selected segments from Robert Schumann's *Sonata* and selected pieces by Clara Schumann. A perfect harmony between the idea and the physical realization is necessary. The movements should be utterly purposeful so that the true intention of the interpreter is realized. In addition, the connection between physical and musical gestures in the performance is demonstrated.

**Keywords:** piano music, body movements, idiosyncrasy of musical performance, body vocabulary, musical gesture, crystallization of musical structure, comparison, romanticism, psychology of music.

**Artfield:** Music Art

**Artsubfield:** Performing Arts – Piano

## САДРЖАЈ

Апстракт .....	iii
Abstract .....	v
Листа нотних примера .....	ix
Листа графикона .....	ix
Листа табела .....	ix
1. УВОД .....	1
2. О ПОЕТИЦИ КОМПОЗИТОРА И САМИМ ДЕЛИМА .....	2
2.1. Поетика Роберта Шумана и његова <i>Велика соната</i> оп. 11, фис мол .....	2
2.2. Поетика Петра Иљича Чајковског и његова <i>Велика соната</i> оп. 37, Ге дур .....	6
2.3. Поетика Кларе Шуман и њене минијатуре <i>Ноктурно</i> Еф дур и <i>Токатина</i> а мол, оп. 6 .....	8
3. ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ .....	10
3.1. Теоријске основе – концептуални оквир истраживања .....	10
3.2. Емпиријски део .....	17
3.2.1. Методологија истраживања .....	17
3.2.2. Резултати .....	25
4. ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ ДЕЛА .....	34
4.1. Теоријске основе .....	34
4.2. Кристалисање структуре у <i>Сонати</i> Роберта Шумана и одабраним комадима Кларе Шуман .....	36
4.3. Паралелизам телесног и временског покрета .....	42
5. ЗАКЉУЧАК .....	43
ЛИТЕРАТУРА.....	46
Прилог 1.....	49
Биографија аутора.....	51
Изјава о ауторству.....	54



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта.....	55
Изјава о коришћењу.....	56

## **Листа нотних примера**

Пример 1. Први став <i>Сонате</i> Роберта Шумана, тактови 119-128. ....	37
Пример 2. Почетак другог става <i>Сонате</i> Роберта Шумана .....	38
Пример 3. Почетак трећег става <i>Сонате</i> Роберта Шумана .....	40

## **Листа графикона**

Графикон 1. Заступљеност четири групе покрета процентуално .....	26
Графикон 2. Четири групе покрета: <i>Извођач 1, Извођач 2, Извођач 3</i> .....	29

## **Листа табела**

Табела 1. Телесне и фацијалне експресије пијанисте Ланг Ланга у извођењу одабране композиције (Davidson, 2012) .....	15
Табела 2. Примери посматраних покрета, гестова и фацијалних експресија (Vogunović et al., 2014) .....	16
Табела 3. Типови покрета флаутисте и кларинетисте (Davidson, 2012) .....	17
Табела 4. Дескриптивна анализа свих покрета по групама, за све извођаче укупно .....	26
Табела 5. Дескриптивна анализа по извођачима – четири групе покрета .....	27
Табела 6. Значајност разлика између пијаниста у односу на покрете делова тела (групама покрета) .....	28
Табела 7. Разлике између извођача у односу на суму свих покрета .....	29
Табела 8. Поређење извођача, значајност разлика .....	30

## 1. УВОД

У свом уметничко-истраживачком пројекту одабрала сам да се бавим композицијама које се релативно ретко налазе на пијанистичком репертоару, као и не толико истраженим аспектима интерпретације. Композиције које сам извела и истраживала у оквиру уметничког пројекта су – Роберт Шуман *Велика соната* бр. 1, оп. 11, фис мол, Петар Иљич Чајковски *Велика соната* оп. 37, Ге дур и Клара Шуман *Ноктурно* Еф дур и *Токатина* а мол, оп. 6. Заједнички именитељ реситала је романтични стил. Осим тога, две сонате имају заједничке карактеристике и доказан је утицај *Сонате* Р. Шумана на *Сонату* П. И. Чајковског, чиме се бавила Јелена Бајић у свом пројекту (Бајић, 2020). Карактерни комади Кларе Шуман употпуњују програм, чинећи својеврстан интермецо између две *Велике сонате*. Они се контекстуално и по години настанка могу повезати с Шумановом *Сонатом* (године настанка ових дела су из периода када је њихова љубав била забрањена, а комуницирали су путем музике). Још један разлог за укључивање композиција Кларе Шуман у програм лежи у високој вредности њеног опуса, који је недовољно афирмисан, и заслужује ширу промоцију.

Мој лични афинитет ка крупној форми имао је значајну улогу у одабиру, као и немерљива вредност две *Велике сонате*, а осим тога, чињеница да нису довољно извођене на нашој сцени. Насупрот томе, желела сам да програм употпуним стилски блиским, али формално дијаметрално различитим делима, које је компоновала композиторка Клара Шуман. Концепт програма је тако осмишљен, да се између две „громаде” у сваком смислу (музичком, пијанистичком, фактуралном и формалном) нађу два карактерна комада, управо карактеристична за период романтизма.

Извођачкој проблематици сам приступила на интердисциплинаран начин, користећи знања психологије музике, у жељи да испитам експресивне телесне покрете у извођењу. Моје вишегодишње интересовање за знања из области психологије музичког извођења, као и велики значај који видим у кинестетичком делу извођачког процеса и приступу извођењу са становишта музичког и телесног геста, умногоме су одредили смер у којем ћу истраживати. Експресивни

капацитет телесног аспекта пијанистичког извођења је оно на шта сам ставила главни фокус у овом раду. Истраживање је емпиријског типа, а телесни аспект извођења приказан је на примеру извођења *Сонате* Чајковског. То би била централна тема, а осим тога ме је занимао покрет у временском смислу, односно у склопу хијерархијске организације музичког тока композиције. Навешћу неколико кључних концепата и смерова промишљања овог аспекта извођења, а такође ће бити анализирано неколико сегмената из *Сонате* Шумана и *Ноктурна* и *Токатине* Кларе Шуман, као илустративни примери могућих кристалисања музичке структуре. Поред тога, биће објашњен паралелизам покрет/време и како он може бити коришћен при извођењу.

## 2. О ПОЕТИЦИ КОМПОЗИТОРА И САМИМ ДЕЛИМА

### 2.1. Поетика Роберта Шумана и његова *Велика соната* оп. 11, фис мол

Дела Роберта Шумана (1810-1856) од опуса 1 до 23 су посвећена клавиру. Тек у 1840. години Шуман се окреће компоновању камерне и симфонијске музике, као и соло-песмама (*Lieder*), које је и до тада писао. Његов клавирски опус је оно што већина музичара, истраживача и љубитеља сматра Шумановом суштинском природом и највећим доприносом музичкој баштини. Сам композитор говори о свом односу према клавиру, описујући инструмент као свој дневник, којем „поверава најдубље тајне свог емотивног живота” (Chissell, 1972, р. 6). Његова животна дешавања и музика су увек испреплетани, како и сам говори у својим у писмима и дневницима (Chissell, 1972).

Од опуса један – *Абег варијација*, уочава се тенденција ка прожимању језика, књижевности, животних, емотивних збивања и музике. Композитор се често игра словима у својим делима: *Абег варијације* оп. 1 и *Карневал* оп. 9 одлични су примери за илустрацију овог поступка Шумана. Наиме, у варијацијама оп. 1 посвећених контеси Мети Абег (*Abegg*), користио је слова презимена као тонове теме за варијације (А - Бе - Е - Ге - Ге), показујући кроз музику своју наклоност

госпођици (Taylor, 1985). У *Карневалу*, користи тонове А - Ес - Це - Ха, направивши тиме посвету својој тадашњој вереници Ернестини, чији је родни град био Аш (*Asch*) (Taylor, 1985). Пример употребе слова речи као тонова имамо и у *Великој сонати* оп. 11. Композитор повезује музику и своју жељу да љубав с Кларом овековечи браком мотивом у главној теми *Сонате* коју је њој и посветио. Наиме, немачка реч за брак је *Ehe* (Е - Ха - Е), што представља интервал квинте (Schumann, 2012), а управо овај интервал је Шуман употребио за један од главних мотива у *Сонати*. Шуман игром слова и тонова шаље веома личну поруку Клари. Интересантно је да је Клара (тада Вик) Шуман, у збирци *Четири карактерна комада* оп. 5, у четвртом комаду, употребила такође стакато мотив скокова у квинтама (умањеним), док Шуман у *Сонати* користи чисте квинте, такође стакато скокове у дубоком регистру (Chissell, 1972). Први наступ квинтног мотива је у *Интродукцији* (27. такт), а врло је уочљив наступ „Клариног мотива” (Emberley, 2013) на самом почетку дела *Allegro vivace*, након интродукције, у 53. такту, а појављује се касније у другом и трећем ставу (Попова, 1959).

Осим играња словима и тоновима, Шуман је волео да користи музичке, као и литерарне цитате (Taylor, 1985). У *Сонати* оп. 11 (започета 1833, довршена 1835. године, а издата је 1836), појављује се неколико музичких аутоцитата (Попова, 1959). Почетна мелодија другог става је цитат и то аутоцитат соло песме *За Ану* (*An Anna*). Првих пет тактова става, у А дуру, доносе мелодију овог лида, док је у оригиналној песми тоналитет Еф дур (соло песма је компонована 1828/29. године) (Попова, 1959). Осим тога, аутор у *Сонати* цитира сопствени *Фанданго* који је компоновао 1832. године (Попова, 1959), који у првом ставу представља „Шуманов мотив” (Emberley, 2013) карактеристичног ритма који доминира у целом ставу (осмина и две шеснаесине). Интересантно је да је Клара, у *Четири карактерна комада* оп. 5, у поменутом комаду бр. 4, употребила управо овај мотив фанданго-ритма (реферишући тиме на *Фанданго* Р. Шумана), с тим што је мелодија у басу и у ха молу, док је код Шумана ова тема у фис молу (Cissell, 1972). „Шуманов мотив” се први пут појављује у 56. такту, затим се трансформише, карактерно, артикулационо, такође у темпу; све док се у једном тренутку не сједини са мотивом Кларе у такту 95-97, што симболично представља жељу Шумана да буде са вољеном Кларом (Бајић, 2020). У *Сонати* оп. 11, као и *Фантазији* оп. 17, Це дур,

овакве скривене музичке поруке добијају сасвим нови смисао, пошто представљају једини вид комуникације између Кларе и Роберта. Наиме, Кларин отац је Шуману у потпуности забранио прилаз и оштро се противио њиховој љубави (Taylor, 1985).

По свим својим одликама, Шуман је био прави представник романтичарског покрета и једна од кључних фигура немачког романтизма. Шуман је сасвим живео између две љубави – књижевности и музике, а био је и музички критичар (Taylor, 1985). Његов музички стил инспирисан је књижевношћу Жана Пола и Е. Т. А. Хофмана (*Jean Paul, E.T.A. Hoffmann*). „Шта сам ја заправо, то није јасно ни мени самоме. Мислим да имам фантазију, али нисам дубоки мислилац. Да ли сам песник – јер се песником не може тек тако постати – нек суди потомство” (Schumann, as cited in Taylor, 1985, p. 36).

Шуман је био композитор карактерних комада, у његовим делима се смеђују карактери (дословно – ликови), расположења, долази до неочекиваних обрта – слично литерарној наратији. Дobar пример су два Шуманова програмска циклуса – *Лептири* оп. 2 и *Карневал* оп. 9. У првопоменутом циклусу, Шуману је литерарни извор инспирације био роман Жан Пола (Taylor, 1985). Циклус представља живу карневалску сцену у којој се портретишу различите људске природе. Ову линију продужава и обимнији циклус – *Карневал*, с тим што Шуман овде иде корак даље, стварајући читаву причу, односно наратив и његову музичку илустрацију. Музичка замисао сродна је његовом чланку „Редакторов бал” први пут објављеном у *Новом часопису за музику* (чији је био оснивач и уредник) (Schumann, 2012).

Шуманова критичарска делатност нераскидива је од композиторске. Енергични Флорестан и лирски Еузебијус су две природе Шумана којима он потписује и своје чланке, као и композиције. Композитор је створио ова два фиктивна лика, која заправо представљају две стране његове личности – екстрoвертну, страствену, херојску, импулсивну (Флорестан), а с друге стране интoвертну, рефлексивну, сањалачку, контемплативну (Еузебијус). *Соната* оп. 11 када је издата први пут, имала је пун назив *Велика соната Флорестана и Еузебијуса посвећена Клари* (Попова, 1959).

Ритам, као изражајно средство, заузима код Шумана веома значајно место. Он поклања „велику пажњу ритму својих мелодија; синкопе, вишеструко остинатно понављање ритмичких фигура, нагомилавање различитих ритмова су средства која

често користи” (Попова, 1959, р. 51). Очигледан пример је у првом ставу *Сонате*, где се „фанданго мотив” понавља и исцрпљује до крајњих граница. Пункитрани и сложени ритмови врло су карактеристични за Шуманов стил, а осим тога, мелодије у средњем гласу такође су веома честе код Р. Шумана (Попова, 1959). Овакав пример имамо у *Бе* делу другог става *Сонате* (16-27. такт), као и епизодној теми трећег става (лендлер) (51-100. такт).

Шуман користи обилно контрапунктске поступке у својим делима, а тврдио је да је „о контрапункту научио више од Жан Пола, него од свог учитеља музике” (Taylor, 1985, р. 120). У првом ставу *Сонате* има примера имитационих поступака, нпр. у делу *Più Lento* (123-134. такт), као и у коралној теми у четвртом ставу, која садржи имитације (32-34. такт). Такође, његова клавирска дела су карактеристична по веома сложеној и густој фактури, али и контрастним, врло прозачним и поетским сегментима (Попова, 1959). Корална фактура је честа у Шумановим композицијама, а примери се налазе у *Сонати* у првом ставу – епилог *Експозиције* и *Репризе* (146-174; 393-417. такт) и четвртом ставу *Епизодне теме* (32-38; 73-85; 221-227; 262-275. такт) (Попова, 1959).

Форма композиција Р. Шумана често је наративна и не уклапа се у дотадашње образце компоновања. „Форма је садржај – не подлеже предодређеним очекивањима или спољашњим формалним ограничењима” (Taylor, 1985, р. 143). Шуман је сматрао да је великим композиторима дозвољено да мењају правила и форму на уштрб садржаја. „Навикли смо да судимо по називу, а не по суштини. Другоразредни таленти поштују традиционалну форму, а првокласнима дозвољавамо да је шире. Само геније може да створи ново”, Шуман наводи у чланку о Берлиозу (према Попова, 1959, стр. 54).

Композитор карактерних комада, односно минијатуре је присутан и у великим формама. Фрагментарност и „калеидоскопско” смењивање одсека је карактеристично за Шуманов стил. У *Сонати*, трећи став је веома шаренолик, у њему се смењују игре, ликови, расположења: скерцо, лендлер/валцер, бурлеска/полонеза, театар, слично као смена расположења/ликова у *Карневалу* (Попова, 1959). У четвртом ставу (106-159. такт; 296-350. такт) „дословно као калеидоскоп” се смењују сегменти (Попова, 1959, стр. 24). Овај став је неухватљиве форме и веома захтеван, са елементима ронда и дводелности барокних (Бахових)

дужих ставова из свита (Бајић, 2020). Неухватљиве, „задихане” мелодије, (слично циклусу *Лентури*) уступају место енергичним, *appassionato*, *accelerando* одсецима, а потом и потпуно интроспективним. Другим речима, Еузебиус и Флорестан се непрекидно смењују. Виртуозитет се, поред првог става, највише читава у овом ставу, мада овај аспект није у првом плану. Карактеристична *Кода*, у вртоглавом темпу (397. такт до краја), такође је одлика поетике Шумана (Stefaniak, 2012). Слична, технички још захтевнија *Кода* заокружује и *Фантазију* оп. 17.

## 2.2. Поетика Петра Иљича Чајковског и његова *Велика соната* оп. 37, Ге дур

Једна од значајних карактеристика поетике П. И. Чајковског (1840-1893) су инвентивне мелодије широког даха, кулминативног карактера и неизрециве лепоте (Соорег, 1946). Стил композитора заснива се такође на споју руских националних елемената и фолклорних тема са западноевропском поетиком (Dorozhkina, 2012). Чајковски је био симфониچار, композитор балета и опера, концерата, а такође је компоновао и минијатуре, односно карактерне комаде. Интересантно је да је оп. 37а – збирка од 12 карактерних комада названих *Годишња доба* (компоноване 1875-76. године), истог опуса као и *Соната* (само без суфикса), која је компонована 1878-79. године. У поменутиим комадима провејава руски дух, представљене су сцене из природе и из живота руског сељака. Чајковски је, на супрот Шуману, најпознатији по својим великим делима (симфонијама, балетима, операма) и крупним формама, међутим, његове минијатуре нису ништа мање значајне. Карактеристичне фолклорне игре и песме, смене ликова и расположења, и овде су, као код Шумана, конститутивни делови већих форми и у служби су наратива.

Раскошан симфонизам Чајковски приказује у својих шест симфонија, три балета и једанаест опера, а ништа мање и у виолинском и три клавирска концерта (Соорег, 1946). Симфонијски начин размишљања композитора приметан је и у *Великој сонати* (Dorozhkina, 2012). Такође, препознатљиви су руски фолклорни и национални елементи у *Сонати* (пасторална мелодика коралних делова, фолклорне игре – трепак, гопак; мелодичност народних песама итд.) као и бајковитост и грациозност балета (Dorozhkina, 2012). У првом ставу, јасно се распознају



сличности с аријом из опере *Оњегин* – арија Ленског (*Бе 1* тема – такт 69-71) (Бајић, 2020).

Раскошне, широке мелодије какве често изводе гудачи у симфонијама или *Виолинском концерту* оп. 35, а које обично представљају и кулминацију дела, појављују се у првом ставу *Велике сонате* у 96-111. такту (*Бе2* тема у Ге дуру, па у репризи иста тема у Бе дуру); затим у четвртом ставу нпр. у 139-239. такт (Ес дур одсек, тј. *Це* тема Ронда). Други став је један од најлепших примера лиризма са мелодијом која се заснива на понављајућем тону *ха* (као у Шопеновом *Прелиду* е мол, а тоналитет другог става *Сонате* је такође, случајно или са намером, е мол). Дорошкина примећује да ова мелодија упорно понављајућег тона може бити окарактерисана као „посмртна звона” (Dorozhkina, 2012, p. 14). Ауторка такође помиње звуке звона (*bell-like sonorities*), овог пута тријумфалних, типичних за руски романтизам, који се појављују у *Сонати* у главној теми првог става (Dorozhkina, 2012). Балетски утицаји могу се уочити на више места у *Сонати* – нпр. други став од 89-107. такта; такође, у средњем делу трећег става (*Бе* део у Ес дуру, такт 58-135. такт). Грациозно-балетски средњи део контрастира паганско-фолклорном карактеру дела *А* који има сличности са фактуром и карактером комада *Август* из *Годишњих доба* (Бајић, 2020). Средњи део другог става (51-88. такт) такође се може довести у везу са једним од комада из поменуте збирке комада. Синкопирана пратња и мелодија блиска је комаду *Април – Висибабa*, а овај одсек такође евоцира карактер и атмосферу народне пролећне песме *Весњанка*<sup>1</sup> (предлог проф. Јокут Михаиловић<sup>2</sup>).

Утицај Шумановог стила компоновања на Чајковског је неоспоран. Ово је врло јасно показано директним референцама Чајковског на Р. Шумана. Наиме, *Албум за младе* оп. 39 има поднаслов *У стилу Шумана*. Такође, пример је епизода *Alla Schuman* из *Варијација* оп. 19, Еф дур, као и комад *Un poco di Schuman* оп. 72 (Dorozhkina, 2012). Неке од конкретних карактеристика стила, у којима се оличава сличност су: остинантно коришћење пунктираних ритмичких фигура, полифони и имитациони поступци, густа фактура, лиризам (Dorozhkina, 2012). Пример одеска у којем је ритам континуирано сачињен од

<sup>1</sup> Народна пролећна песма, често праћена игром, украјинског порекла

<sup>2</sup> Јокут Михаиловић је реномирани професор Факултета музичке уметности, дугогодишњи професор студенткиње – ауторке пројекта.

пунктираних фигура је у другом ставу *Сонате* (115-132. такт).

Код Чајковског, као и код Шумана, виртуозитет није у првом плану, иако је *Соната* веома технички изазовна, сложене фактуре и готово симфонијског слога. Сам завршетак у двама *Сонатама* се разликује – *Кода* Чајковског (420-473. такт) представља једно дуго и интроспективно опраштање, за разлику од Шумановог „вртоглавог” завршетка. Овакав мрачан карактер, поменут је већ везано за други став *Сонате*, а може се уочити у *Коди* на самом крају дела. „Моћ зле судбине” (Brown, 1991, p. 445) осликава се у делима насталим у последњем стваралачком периоду, као и у *Великој сонати* која припада овом стваралачком раздобљу. Поред поменутих карактеристика четвртог става, у њему се такође смењују врло контрастни сегменти, а присутан је у темама фолклорни и пасторални карактер музичког материјала.

### **2.3. Поетика Кларе Шуман и њене минијатуре *Ноктурно Еф дур* и *Токатина а мол, оп. 6***

Стил Кларе Вик Шуман (1819-1896) рефлектује сензибилитет епохе. К. Шуман је била истакнута пијанисткиња и веома значајна фигура немачког романтизма (Reich, 1985). Њене композиције су изразито индивидуалне, интроспективне и емоционално интензивне. Мелодичност је једна од главних одлика њене поетике, а често компонује веома емотивно потресне и изражајне теме (Chissell, 1983). Као изузетна пијанисткиња, бриљантност и виртуозитет извођења такође поседује и као део своје поетике и композиторског израза (Reich, 1985). Њен рани опус, којем припадају и комади увршћени у уметнички докторски реситал, посвећен је клавиру и одише младалачком свежином. Такође, интуитиван женски приступ се читава у инвентивном, неухватљивом варирању мелодија, а и формално-структурна решења су понекад неочекивана. Зато комади нису једноставни за меморисање. Фактура је густа, пратећи планови су врло разрађени, готово полифони (Chissell, 1983).

Клара својим композиторским опусом обогаћује, не само клавирски, већ уопште музички репертоар (камерна музика, лидови), рушећи родне норме свога времена (три велика К везана за жену у Немачкој тог времена – *Kinder, Küche, Kirche* – деца, кухиња, црква). Ф. Лист је исказао своје мишљење о стваралачком опусу композиторке, које је објављено у *Новом часопису за музику*: „Њене

композиције су заиста веома изузетне, посебно за жену. Има сто пута више домишљатости и искреног осећања у њима него у свим фантазијама Талберга, прошлим и садашњим” (Liszt, as cited in Reich, 1985, p. 210). Опус Кларе Шуман постепено постаје део стандардног репертоара и даје феминину и јединствену перспективу романтизма. Поред компоновања минијатура, Клара је компоновала и крупне форме (нпр. *Клавирски концерт* а мол, *Клавирски трио* ге мол, *Соната* ге мол која је постхумно издата) (Reich, 1985).

*Ноктурно* и *Токатина* део су збирке карактерних комада *Музичке вечери* (*Soirées Musicales*) оп. 6, које је Клара компоновала 1836. године (Chissell, 1983). Редослед комада је *Токатина* а мол, *Ноктурно* Еф дур, *Мазурка* ге мол, *Балада* де мол, *Мазурка* Ге дур, *Полонеза* а мол. Утицаји Ф. Шопена, Ф. Менделсона и Р. Шумана су уочљиви у опусу 6, као и у другим делима (Chissell, 1983). Два одабрана комада, оличење су Клариног стила у потпуности. *Ноктурно* изузетно инвентиван и мелодичан (овде је приметан утицај Ф. Шопена), док је *Токатина* изузетно виртуозна (скокови, двозвуци у *Presto* темпу), али је исто тако пуна шарма, лакомислености и лепршавости (утицај Шумана и референца на његову *Токату* оп. 7). Средњи део је контрастан и испеван, мутира у А дур и доноси нов темпо *Espressivo e tranquillo* (49-132. такт). Суптилна варирања, другачији обрти у пратњи при понављањима, инвентивност украшавања, доприносе разноврсности и естетској лепоти комада. Бриљантни пасажии неправилног ритма појављују се у *Ноктурну* (нпр. у тактовима 30, 32, 50, 52, 54, 95), иако је општи карактер лирски и интиман, веома слично као у *Ноктурнима* Шопена. Елемент игре је важна стилска карактеристика, а појављује се у *Бе* делу *Ноктурна* (57-91. такт) – спори валцер или лендлер.

Иако се често говори о утицају Шумановог опуса на Клару, њен стил има своју индивидуалност, изузетну маштовитост, а утицаји су заправо узајамни (Chissell, 1983). Овакав пример налази се баш у *Ноктурну* оп. 6. Наиме, Шуман је почетну мелодију овог комада (3-10. такт) цитирао 1838. у *Новелетама* оп. 21 (Chissell, 1983). Композиције Робарта Шумана заузимале су централно место на репертоару Кларе Шуман и након смрти композитора. Клара је често била први извођач Шуманових дела и читав живот је промовисала његов опус у уметничким круговима (Taylor, 1982). Многе композиције из Робертовог опуса афирмисане су

управо захваљујући њеним изузетним изведбама, окарактерисаних од стране савременика да су технички бриљантне, а у исто време и веома изражајне (Chissell, 1983).

На крају овог поглавља, може се рећи да сво троје одабраних композитора/композиторки имају своју аутентичну поетику, иако су представници исте, романтичарске струје у развоју музике, али и да имају много заједничког. Међусобни утицаји Роберта Шумана и Кларе Шуман, као и утицај Р. Шумана на П. И. Чајковског, приказани су кратким цртама у овом поглављу. Сво троје су јако плодни композитори минијатура, односно карактерних комада, који Шуман доводи до врхунца инвентивности, спајајући литерарне и композиторске тенденције (Taylor, 1985). Чајковски наставља линију Шумана у својим карактерним конадим, а такође је под утицајем његовог стила у аспекту ритма, полифоног начина компоновања и густих фактура (Dorozhkina, 2012). Крупне форме ових композитора читавају романтичарске смене расположења, а целовитост форме се постиже наративношћу дела.

### **3. ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ**

#### **3.1. Теоријске основе – концептуални оквир истраживања**

Декартова<sup>3</sup> филозофија одвојила је у значајној мери ум од телесног и утицала на читав развој западноевропске мисли. Више од два века очигледна је преминација бестелесног ума у читавој западњачкој филозофији, под утицајем поменутог филозофа. Музикологија такође од својих почетака концептуализује музику као фиксиран музички запис и фокусирана је на музички текст. Иза музике је само ум, а тело се апсолутно пориче (Dogantan-Dack, 2011). Имберти уочава корен проблема у традицији класичне западне филозофије која се бави онтологијом објеката, а не догађаја (Imberty, 2003, према Поповић Млађеновић 2009). Данас, самим преусмерењем промишљања о музици са позиције објекта

---

<sup>3</sup> René Descartes (1596 —1650) био је француски филозоф, математичар и научник. Зачетник је нововековног филозофског правца рационализма, а често се каже да се у његовом делу могу наћи и неке од првих емпиристичких теза.

(партитуре/музичког записа) на догађај, уводи се темпоралност, физичка реалност музике, те такође социјална и психолошка реалност. Истраживаче данас све више занима музика као извођење (*music as performance*). У новијим музиколошким и психолошким радовима, музичка интерпретација постаје значајна тема. Дакле, дешава се суштински заокрет од идеје и промишљања музике као нотног записа, ка музици као звуку и догађају (Davies, 2011).

Иза музике као перформанса је тело и телесни покрет, физички процес произвођења музике који доприноси музичком значењу. „Покрет је у психолошком смислу фундаментални структурирајући елемент музичке форме: „енергија” се простире кроз суштински заједничку просторно одређену временску трајекторију у живом унутрашњем искуству, без чега субјект свакако не би могао да има осећај самога себе, што значи да покрет чини основни психолошки извор читавог мишљења” (Поповић Млађеновић, 2019, стр. 171). Телесни покрети и мимика конститутивни су део извођачог процеса. Улога телесних покрета може бити комуникативна, али исто тако је и конструктивна – покрет је важан део процеса стварања интерпретације.

Филозоф и теоретичар Ролан Барт (Barthes) разматра такође телесни аспект извођења, из мало другачије перспективе – кинестетичких слика које има сам извођач (Barthes, 1991). Његова промишљања Шуманове музике су веома карактеристично повезана с телесним. Наиме, аутор наводи да Шуманова музика првенствено пулсира у телу, истичући да је разумевање његове музике повезано са нашим телесним искуством те музике. Он такође примећује да Шуманову музику може до краја „чути” и разумети само онај који је изводи – кроз телесну сензацију ритмичких структура, фактуре и свих других музичких компоненти. „У Шумановој *Крајслеријани*, ја заправо не чујем тонове, теме, контуре нити граматику, ни значење, ништа што би ми дозволило да реконструишем схватљиву структуру дела. Оно што чујем је тело које пулсира” (Barthes, 1991, p. 299).

Поред телесног покрета у извођењу, све чешће се користи појам геста. Ово су релативно сродни појмови, али гест може подразумевати још неке аспекте извођења осим телесног покрета. Појам геста је изузетно важан када се разматра телесни аспект извођења. Телесни гест има важну улогу у враћању целовитости музици и давању смисла низу тонова, а произилази из менталне представе о делу.

Музички гест (телесни и звучни) према Хатену представља „карактеристично обликовање звука које даје изражајно значење” (Hatten, 2004, p. 84). Овај веома утацајан теоретичар, увео је појам геста као важног у музичку теорију, као замену за музички мотив, двотакт, фразу итд, на овај начин стављајући до знања да музику посматра и проматра као жив феномен у времену и простору, а не као нотни запис. Оно што Хатен истиче, јесте да је музички гест гешталт информација која носи директно значење. Гест је „утеловљен звук” (*embodying sound*) и игра значајну улогу у музичкој семиотици (Hatten, 2004, p. 121). Овај аутор такође поставља питање да ли би се гест могао сматрати елементом структуре, постављајући концепт да је гест основна градивна јединица извођења.

Књига радова теоретског и емпиријског типа *Нове перспективе музике и геста* [*New perspectives on Music and Gesture*] (Gritten & King 2011) наставља дискурзивну линију Хатена и продубљује проматрање кроз призму геста – телесног и звучног. Посматрано на вишем новоу когниције, гестови су конститутивни део извођења, тако што су „организовани у групе и секвенце, који воде до музичке форме и наратива” (Kühl, 2011, p. 125). Континуирани гестови формирају музички наратив и значење.

Телесни покрет у извођењу може се посматрати кроз призму музичког геста. Овај термин користи се везано за компоновање, а исто тако и за извођење музике. Хатен сматра да се у интерпретацији дела дешава превођење из једног у други гест. Телесни и звучни гест су нераскидиво повезани.

На поменути значајну теорију (Hatten, 2004), ослањају се даље многа теоретска разматрања о покретима, а такође и велики број **емпиријских истраживања**. Група аутора формира истраживања која у својим референцама готово увек наводе Хатена и интернализују у потпуности појам музичког геста као основ својих истраживања.

Различити су смерови у којима се крећу постојећа истраживања телесних покрета у извођењу (и тела уопште у извођењу):

1. Моторно програмирање (Shaffer, 1984)
2. Музички афект и покрет; експресивни покрети; наративност покрета (Davidson, 1993; Wanderley, 2002; Wanderley, Vines, Middleton, McKay, & Hatch, 2005; Wanderley & Vines, 2006),

3. Педагошка истраживања – кинестетички аспект (Galvano et al., 1999; Fatone et al., 2011)

4. Свирање (комуникација) у ансамблу, дириговање и корепетиција (Davidson 2012; Povoas et al., 2019; Gritten et al., 2011)

Постојећа емпиријска истраживања **експресивних** телесних покрета представљала су узор за истраживање које је спроведено за потребе овог докторског уметничког пројекта. Вандерлеј (2002) је испитивао да ли постоји неки заједнички именованељ за све извођаче кларинетисте по питању телесних покрета, на различитим композицијама и снимљеним извођењима, доказујући да постоји типичан вокабулар за одређен тип инструмента. Такође је изучавао да ли постоје обрасци покрета код извођача, који се понављају у различитим околностима. Истраживања Дејвидсон су емпиријског типа – најчешће студија случаја (Davidson, 2007, 2012). Ауторка користи видео снимке – већ постојеће (друга студија из 2012), или се видео материјал снима управо за потребе истраживања (Davidson, 2007). Код Дејвидсонове је карактеристично да је истраживала различите инструменталисте и певаче у својим емпиријским студијама (Davidson, 2002, 2007, 2012). Бавила се телом у извођењу са више аспеката, а са групом истраживача такође и утицајем менструалног циклуса и контрацептивних пилула, тј. утицајем хормона на певање (La et al., 2007).

Што се тиче пијаниста, ауторка Дејвидсон је дала значајан допринос истраживању експресивних телесних гестова, направивши типологију покрета и посебну нотацију за бележење ових покрета, користећи прилагођену Лабан нотацију<sup>4</sup> (Davidson, 2007). Истраживање повезаности експресивног извођења и телесних покрета пијанисте (Davidson, 2007), па затим утврђивање конзистентности ових покрета после дужег временског периода, такође је спроведено и довело је до значајних сазнања и увида. Ова емпиријска студија квалитативног типа – студија случаја, спроведена је на следећем узорку: снимак извођања професионалног пијанисте Бетовенове *Багателе* оп. 119 бр. 3, на три различита начина. Од пијанисте је тражено да свира (без објашњења да је у питању испитивање телесних покрета):

---

<sup>4</sup> Лабанова анализа покрета (ЛМА), је метод и језик за описивање, визуализацију, тумачење и документовање људског покрета.

- Уобичајено (као на концерту)
- Са претераном изражајношћу
- Без изражајности

Видео снимак је направљен са три метра удаљености (у висини клавијатуре, види се цело тело). Утврђено је да је љуљајући покрет торза са центром у седалном делу главни индикатор експресивности. Такође, да телесни вокабулар опстаје у сва три начина извођења, само се смањује опсег покрета, док „љуљајући покрет” изостаје у безизражајном начину извођења. Пијаниста је за потребе истраживања након шест месеци поново свирао исту композицију без претходне приреме (са инструкцијом да свира уобичајено, као на концерту) и потврђено је да конзистентност покрета постоји у великој мери. То би значило да су експресивни покрети нераскидиви део извођења и повезани су са разумевањем дела извођача. У даљим истраживањима, Дејвидсон наставља да испитује концепт општег љуљајућег покрета код пијаниста, покушавајући да установи да ли се он може сматрати центром свих пијанистичких покрета.

Истраживањем покрета у извођењу пијанисте, Дејвидсон је дошла до резултата да „комбиновање телесних и фацијалних експресија учествују у артикулисању структурних одлика музике и наратива дела” (Davidson, 2012, p. 595). Анализа је укључивала бележење покрета симболима (поменуто Лабан нотација) и поређење са структуром и наративом дела. Налази овог истраживања показали су да „постоји репертоар експресивних информација коришћених за генерисање експресивних идеја и доступних за посматраче музичког извођења” (Davidson, 2012, p. 595). Овом студијом је испитивано који су покрети и делови тела задужени за експресивно „причање приче”. Осим тога, ауторка је испитивала однос музичке структуре и покрета, као и постојање научених илустративних покрета. Покрети су праћени према листи покрета и бележени тачно по броју такта, а затим и поређени са структуром и анализираним садржајем дела *Liebstraum* у извођењу пијанисте Ланг Ланга. Праћени су телесни покрети који су коришћени упоредо са фацијалном експресијом (Табела 1). Коришћен је снимак са платформе *Јутјуб*, концертно извођење снимано са пет камера из различитих углова, а затим је снимак обрађен и монтиран за јавно емитовање.



Табела 1. Телесне и фаџијалне експресије пијанисте Ланг Ланга у извођењу одабране композиције (Davidson, 2012)

Идентификована телесна експресија	Истовремена идентификована фаџијална експресија
Љуљање напред-назад	Обрве генерално благо подигнуте, понекад са благо отвореним устима
Климање главом (горе-доле) ( <i>nodding</i> )	Обрве генерално благо подигнуте, понекад са благо отвореним устима
Трзање главом (лево-десно)	Очи затворене, обрве подигнуте и уста благо отворена
Повлачење уназад с главом наслоњеном и усмереном нагоре	Затворене очи, обрве подигнуте и уста отворена
Нагињање напред и приближавање ка диркама	Наборане обрве, цело лице напето и „затворено”, понекад у плачном и јецајућем гесту
Експлозивни трзај тела, брзо повлачење уназад	Уста широм отворена, очи широм отворене
Лева или десна рука подигнута, прати или диригује другој руци која свира	Очи често прате смер кретања руке
Рука прави јединствени гест, подиже се високо, додирује срце, или се отвара шака и прстима наглашавају тонови или акорди које свира друга рука (покрети у ваздуху)	Очи често прате покрет и смер кретања подигнуте руке

Група аутора - Фатоне и сарадници деле телесне гестове на три врсте (Fatone et al., 2011):

1. маркери – покрети који нису илустративни већ показују структуру – нпр. акценат, пулс, каденцу (слично као под 1. у претходној подели)
2. илустратори – описни покрети који су повезани са током, смером мелодије, карактером и музичким значењем
3. знакови – односи се на свирање у ансамблу

Осим оваквих подела, у истраживањима је праћен и ниво телесне тензије и опушености у извођењу. Наиме, праћењем покрета извођача, слушалац може добити информацију о музичком наративу. Слушаоци прате телесне акције извођача – лакоћу или напор, енергичност, самопоуздање и ниво контроле који су

живописно пренесени у звук (Clarke, 2002). Другим речима, физичка тензија и опуштање помажу слушаоцима у праћењу музичког наратива. Ове информације се стапају у један аудио-визуелни догађај који публика перципира по гештALT принципу.

Истраживање које је пратило физичку тензију и опуштање извођача и перцепцију публике, спроведено је и у нашој средини на примеру извођења Бериоове *Секвенце бр. 6 за соло виолу* (Berio – *Sequenza VI*). Ниво напетости у композицији одговара тензији тела. Извођач виолиста својим изражајним вокабуларом покрета верно преноси наратив дела и остварује невербалну комуникацију са слушаоцима. Дакле, покрети имају веома важну улогу у комуникацији и преношењу смисла наратива дела на публику (Bogunović et al., 2014). У Табели 2, може се видети који су покрети идентификовани и како су они подељени у овом истраживању, а као мерни инструмент коришћен је протокол за праћење покрета.

Табела 2. Примери посматраних покрета, гестова и фацијалних експресија (Bogunović et al., 2014)

Типови покрета	Гестови и делови тела	Фацијалне експресије
Њихање (напред-назад)	Горњи делови тела (Глава, трзај главом)	Тензија мишића лица
Љуљање (лево-десно)	Доњи делови тела (Ноге, савијање колена)	Стиснута уста и (изненадни) трзаји усана
Померање тежине са једне на другу ногу	Торзо (изненади трзајући покрети) Струк (трзајући, крути покрети)	Обрве горе и доле
Ударац о под	Звучни покрет (гласно дисање, спонтани звуци)	

У истраживању дувачких инструмената Дејвидсон (Davidson, 2012) је установила да постоји шест базичних експресивних типова гестова, те је поредила сличности и разлике у извођењу на флаути и кларинету (види Табелу 3).

Табела 3. Типови покрета флаутисте и кларинетисте (Davidson, 2012)

Инструмент	Типови покрета					
Флаута	Савијање и исправљање колена – цело тело се креће горе-доле брзи покрет/климање ( <i>bob</i> )	Горњи део тела – покрети торза	Љуљајући нагиб, типично на десну страну	Кружење крајем флауте – ротациони покрет		Климање главом, покрет горе-доле
Кларинет	Савијање и исправљање колена – цело тело се креће горе-доле брзи покрет/климање ( <i>bob</i> )	Горњи део тела – покрети торза	С једне на другу страну - љуљање	Кружење крајем кларинета – ротациони покрет	Кружење лактовима	Климање главом, покрет горе-доле
Додатни покрети идиосинкратични за флаутисту и кларинтисту	Подизање обрва (флаута 1); Лупкање ногом (кларинет 2)					

## 3.2. Емпиријски део

### 3.2.1. Методологија истраживања

Истраживање представља емпиријску компаративну студију квантитативног типа, које има намеру да испита телесне експресивне покрете троје пијаниста уз помоћ видео снимака делова њихових извођења исте композиције – *Велике сонате* Чајковског.

Истраживање је започето и замишљено као допринос истраживањима телесних покрета у извођењу, која су у претходних неколико деценија постала веома актуелна. Истраживања овог аспекта извођења на нашем говорном подручју су још увек малобројна (Bogunović et al., 2014), али на глобалном нивоу су у експанзији (Wanderley 2000, 2006; Davidson 2002, 2007, 2012). Првобитна идеја ауторке

истраживања била је да анализира видео снимке и направи студију случаја са намером да се бави експресивним аспектима пијанистичких покрета. Међутим, после разматрања степена објективности оваквог, квалитативног типа истраживања, студија је формулисана на начин који обезбеђује виши ниво објективности и могућност предвиђања и генерализације резултата. Стога сам у оквиру предмета Методологија емпиријских истраживања у музици (МЕИуМ)<sup>5</sup>, који сам факултативно похађала, направила нацрт за обухватније и објективније истраживање које је имало за циљ да одговори на неколико истраживачких питања: Који се покрети могу сматрати експресивним, која је експресивна снага тих покрета? Да ли сваки пијаниста има свој типични вокабулар покрета? Да ли постоје разлике у перцепцији изражајности ових покрета код слушалаца/посматрача?

Одабрала сам да поредим покрете троје пијаниста на примерима селектованих делова исте композиције – *Велике сонате* Чајковског (из самог репертоара завршног докторског пројекта). На основу истраживачких питања која сам поставила при осмишљавању нацрта истраживања, произашли су и непосредни **циљеви**:

1. утврдити који покрети у извођењу имају експресивни потенцијал (која је експресивна снага покрета)
2. показати да постоји идиосикратичност телесних покрета код различитих пијаниста (типични покрети за сваког пијанисту)
3. упоредити извођења пијаниста према покретима различитих делова тела које користе приликом извођења
4. утврдити да ли постоје разлике у опажању телесних покрета пијаниста између различитих група испитаника (у односу на одсек студија, инструмент који свирају, и према полу)

Циљеви су постављени током процеса осмишљавања истраживачког поступка, а компаративан приступ извођења учинио се као погодан за испитивање и добијање одговора на питања која сам поставила. Објективност је постигнута тиме што је

---

<sup>5</sup> Наставник на предмету др Бланка Богуновић, редовни професор, коментор докторског уметничког пројекта.

избегнуто да сама ауторка истраживања анализира покрете пијаниста (укључујући и сопствене покрете), већ је приступљено емпиријски валиднијем начину – тражена је процена телесних покрета у извођењу од независних процењивача музичара, од којих је тражено да своја опажања искажу на квантитативан начин.

## Узорци

### Узорак извођача

Узорак извођача чинило је троје пијаниста – сама ауторка истраживања уметничког пројекта и два одабрана извођача са *Јутјуб* платформе. Извођење ауторке истраживања је снимљено у оквиру фазе припреме материјала, и у оквиру пилот/пробног истраживања. Пијанисти који су на видео снимцима изводили *Сонату* су: Ана Ковачевић (ауторка истраживања) – *Извођач 1* у даљем тексту, Кристофер Фалцоне<sup>6</sup> – *Извођач 2*, Олег Вајнштајн<sup>7</sup> – *Извођач 3*.

### Узорак процењивача експресивних покрета

Број испитаника који су били укључени у подузорак процењивача је 85. Испитаници су били студенти Факултета музичке уметности (ФМУ), са различитих одсека и различитог узраста, односно година студија, који се баве музиком између 10 и 14 година. Узорак је чинило 32 младића (37,6 %), 52 девојке (61,2%) и један испитаник се изјаснио као „друго” (1,2%). Што се тиче година студија, заступљеност је била следећа: студенти основних студија 83,5 % (N = 71; 8+8+2+53, I, II, III, IV година ОАС), студенти мастер и докторских студија (N = 14, 16,5 %). Када се ради о одсечима, два подузорка су чиниле различите групе испитаника – студенти *извођачи* 65,9 % (N = 56), од тога 17 *клавиристи* и 39 *остали извођачи* и 34,1% *теоретичари* (N = 29), односно студенти научних одсека.

---

<sup>6</sup> Christopher Falzone (1985-2014) био је амерички пијаниста, ученик Леона Флајшера и штићеник Марте Аргерич. Датум настанка видео записа *Сонате* није познат, а на платформу *Јутјуб* је постављен 2017. године.

<sup>7</sup> Oleg Vainstein (1978) руски је пијаниста и професор на Академији „Римски Корсаков” у Санкт Петербургу, ученик Татјане Загоровскаје. Видео запис *Сонате* је настао септембра 2020. године.

## Мерни инструменти

### Видео материјал

Материјали који су коришћени су видео записи извођења 4 карактеристична дела композиције *Велике сонате* Чајковског, који су одражавали разноврсни музички и експресивни карактер, а у извођењу троје пијаниста. Намера је била да се укључе различити делови композиције како би се „покрио” што већи број експресивних покрета. Претпоставка је постојала да ће одабиром разноврсних делова композиције, који имају различит карактер, динамику, музички садржај и временску организацију, бити могуће добити што реалнију слику експресивног телесног вокабулара три извођача. Сваки снимак је трајао од једног до три минута. Разлог за релативно кратко трајање сегмената извођења био је у потенцијално ограниченој пажњи испитаника. Као видео материјал, користили смо видео записе извођења *Велике сонате* на платформи *Јутјуб*, која су у видео формату у датом тренутку била доступна само у два извођења у целости<sup>8</sup>. У тренутку формирања узорака извођача, ова два извођења била су једина доступна у видео и аудио формату на платформи *Јутјуб*, док су остала извођења била доступна само у аудио формату. Двоје пијаниста изводе на професионалном и високом нивоу, активни су и реномирани концертни пијанисти, тако да су снимци процењени као адекватни за потребе истраживања.

Први снимак био је снимак саме студенткиње/ауторке пројекта која је видео запис направила у просторијама Факултета музичке уметности, статичном камером удаљеном два метра и кадром који све време снима цело тело и све покрете, а за друга два су искоришћени поменути видео записи двојице пијаниста, који су са концертног подијума. Снимци концертног извођења, насупрот снимку који је направљен за потребе истраживања, имају и кадрове који дају увид у поједине делове тела и детаље извођења, али је већину времена могуће видети покрете целог тела. Закључено је, да поред промене кадрова, посматрач/слушалац и даље има

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CenHuHvOmZI&t=362s> - датум приступа 20. 12. 2020, преузето за употребу 20. 7. 2021. Кристофер Фалцоне, *Велика соната* Чајковског [Pyotr Tchaikovsky - Grand Sonata, Op.37 \(1878\)](#) - датум приступа 20. 12. 2020, преузето за употребу 20. 7. 2021. Олег Вајнштајн, *Велика соната* Чајковског

увид који се покрети појављују и може да процени њихову изражајност у довољној мери да може прецизно да одговори на питања у упитнику.

Идеално би било да су услови истоветни у случају снимка сва три извођења, удаљеност камере на истом одстојању и да је кадар статичан, али смо у овом случају одлучили да употребимо оно што нам је било на располагању, свесни методолошких ограничења. Овакав случај коришћења видео записа са концертног подијума, која нису снимана за истраживачке сврхе, појављује се и веома опсежним истраживањима Дејвидсон (2012) (пример истраживања Ланг Ланга – концертно извођење *Liebestraum*). Ауторка Дејвидсон указује на ограничења при коришћењу овог снимка, али с друге стране истиче и велике користи које само истраживање може донети за даљи развој ове области психологије музичког извођења.

Одсеци композиције који су одабрани су следећи: *Be2* тема првог става (експозиција, лирска тема у е-молу), развојни део из првог става (други део до репризе), из другог става средњи део (*Весњанка*), и такође први део трећег става (*A* део). Сматрали смо да ови одсеци садрже у себи веома разноврсни дијапазон тематског материјала, музичких расположења и контрастних карактера који се кроз целу *Сонату* смењују – од најлирскијих делова, до најдраматичнијих, као и полетних и разиграних. Одабрали смо карактерно различите делове да би била присутна што већа варијабилност покрета.

## Упитник

Мерни инструмент истраживања (метод папир-оловка) био је упитник који се састојао од упутства и 12 табела са листом покрета за 12 видео снимака (4 сегманта х 3 извођача). Упитник је доступан у прилогу, с тим што је представљена само прва табела – свих 12 табела су исте, тако да није било потребе да се све наводе (видети *Прилог 1*, стр. 49). Испитаници су оцењивали експресивност покрета на скали од један до пет (Ликертова интервалска скала), а шеста колона се означавала ако нема понуђеног покрета.

**Листа покрета** формирана је на основу постојеће литературе (дакле једним делом преузета из других истраживања), делом на основу рада фокус групе (групе докторанада на предмету МЕИуМ) и делом на основу пијанистичког искуства ауторке, а на основу самих снимака који су у истраживању коришћени. Истраживач

је формирала табелу на којој су само покрети који нису директно повезани са произвођењем тона на инструменту, већ имају експресивну функцију и произилазе из интерпретаторовог разумевања дела и самог тумачења смисла, као и експресивног извођења. У досадашњим истраживањима пијанистичких покрета, дошло је до формирања одређених подела покрета и појединих већ дефинисаних делова тела који играју експресивну улогу у извођењу, а која смо помињали у теоретском уводу истраживања (Wanderley, 2000, 2006), (Davidson, 2007, 2012), (Bogunović et al., 2014). Водила сам се идејом да понудим испитаницима што исцрпнију листу покрета, (свих покрета који се појављују у датим извођењима), како би могли да дају што прецизније одговоре и искажу своје мишљење на што јаснији начин. Опсежна табела покрета, дала је широку палету могућих телесних гестова, од којих се сви понуђени не појављују у сваком снимку.

Број понуђених телесних покрета је 26, а они су у упитнику подељени према делу тела у неколико категорија (глава – фацијалне експресије, покрети главе; тело – руке, лева рука, торзо, нога, седални део). При обради података, сви покрети су сумирани у **четири групе покрета**:

1. **Фацијалне експресије** – Подигнуте обрве; Подизање и спуштање обрва; Мрштење; Поглед на горе; Поглед у даљину; Поглед у страну; Затварање очију; Отворена уста.
2. **Покрети главе** – Нагли трзај главом; Трзање главе (лево-десно); Љуљање главе лево-десно; Климање главом (горе-доле).
3. **Покрети руку** – Ширење руку у лактовима; Подизање рамена; Лева рука; Високо подизање леве руке; Лева рука благо подигнута (као да диригује).
4. **Покрети торза** – Експлозивни трзај тела, брзо повлачење уназад; Нагли трзај торза; Љуљајући покрет торза (лево-десно) – општи љуљајући покрет тела; Кружни покрет торза; Љуљање напред назад (приближавање и удаљавање торза клавијатури); Приближавање главе и торза (трупа) клавијатури; Удаљавање торза и главе уназад од клавијатуре; Нагиб торза на једну страну; Повлачење леве ноге уназад; Устајање са столице.



## Процедура

У процесу одабира типа истраживања и методолошког приступа материји, учествовала је фокус група коју је чинило неколико независних истраживача – студената докторских студија и професорке на предмету МЕИуМ. У оквиру дискусије и повратних информације о пилот упитнику и пробном процењивању видео снимака, дошло се до најадекватнијег профила покрета и процедуре истраживања. Дакле, финална верзија је умногоме одређена заједничким разматрањима и конструктивним предлозима и сугестијама у оквиру фокус групе.

У финалном истраживању, одабрани одсеци/сегменти композиције, били су емитовани испитаницима у интерпретацији ових троје пијаниста, у форми поменутих 12 видео исечака (4 сегмента x 3 извођача), преко видео бима. Видео записи су емитовани по унапред утврђеном редоследу, који је рендомизиран<sup>9</sup> (да би снимци имали насумичан редослед).<sup>10</sup> На овај начин, сматрамо да је постигнута већа објективност истраживања, односно да испитаници нису имали хало ефекат и директно поредили извођења која би ишла редом, већ су могли да остану фокусирани на процену експресивности покрета. Испитаници су могли да усмере своју пажњу само на дати снимак, после којег би ишао неки други сегмент композиције и ефекат спонтаног поређења је тиме значајно умањен.

Испитаницима је дато јасно упутство пре емитовања видео снимака. Дакле, њихов задатак је био да посматрањем и слушањем датог извођења одреде које покрете из табеле уочавају у датом видео снимку и у коликој мери сматрају да је тај покрет експресиван (на скали од 1 до 5). Сваки снимак је пуштан два пута заустопно, са паузом од 15 секунди између. Пре пуштања следећег сегмента композиције, такође је прављена пауза да би студенти могли да доврше своје заокруживање и провере све табеле, те да са сигурношћу упишу како су проценили покрете.

Само испитивање трајало је нешто дуже од сат времена у три наврата (три групе студената). Испитаници су пре посматрања и слушања снимака прегледали

---

<sup>9</sup> <https://www.randomizer.org/> – програм за рендомизацију бројева

<sup>10</sup> Означили смо бројевима од 1-12 све одсеке по извођачима, а затим користећи програм *randomizer* помешали смо ове бројеве. Редослед који је програм избацио је 3, 1, 8, 2, 10, 7, 12, 9, 11, 4, 6, 5.

табелу са понуђеним покретима и добили сва неопходна упутства за рад. Након првог посматрања и слушања, учесници су већ идентификовали који се покрети појављују, а у другом гледању су бележили тј. заокруживали број од 1 до 5 који означава степен експресивности покрета, или стављали  $x$  у шесту колону, ако се покрет не појављује.

Прикупљање података се одвијало у оквиру часова предмета *Психологија*, *Педагогија* и *Психологија музичког извођења*. Студенти су дали писмену сагласност за учешће у истраживању и имали су могућност да оставе шифру или име. Студенти су врло савесно и заинтересовано приступили овом задатку, већина је имала потребу да након самог испитивања продискутује о истраживању и били су врло заинтересовани да сазнају резултате. Сваки упитник има свој редни број и налази се у архиви истраживача, идентитет испитаника је доступан само истраживачу. Такође су испитаници добили могућност да заокруже пол мушки/женски/друго, према препоруци о поштовању права на различиту сексуалну оријентацију и изјашњавање о истој.

### **Технике анализе података**

Подаци су унети у програм за статистичку обраду података *SPSS*. Велика количина података и варијабли су учинили да сам унос података буде захтеван подухват. Такође, због великог броја покрета, односно варијабли, предстојао је неопходан корак сажимања варијабли по различитим критеријумима – према извођачима, деловим тела који су праћени, типу покрета. Дакле, појединачне варијабле сам груписала у нове, композитне варијабле, како бих могла да добијем резултате који би омогућили закључивање на вишем нивоу општости, а како бих могла да одговорим на наведене циљеве истраживања.

Коришћена је дескриптивна анализа података, једносмерна анализа варијансе (*ANOVA*), затим *t test* значајности разлика аритметичких средина. Важно је истаћи да се са овим унетим подацима могу радити још детаљније анализе, а такође се може поновити са новом групом испитаника, ради потврде резултата и проширења узорка. У сам упитник испитаници су уносили који инструмент свирају, тако да се могу извршити детаљнија истраживања (у смислу поређења по инструменту који свирају испитаници, не само *клавиристи* на супрот *осталим извођачима*). Такође се

може користити постојећа база података и поредити који су конкретно покрети најизражајнији (којих има укупно 26 на листи покрета) из четири групе покрета. Такве још детаљније анализе би за тренутан обим овог истраживања биле преопширне.

Ограничења истраживања постоје и потребно је на њих указати. Наиме, снимци троје пијаниста нису снимани под истим околностима. Идеално би било да смо имали троје пијаниста који су изводили одабрану композицију, под потпуно истим условима са камером или више камера на истом одстојању. Међутим, како је *Велика соната* Чајковског изузетно ретко на пијанистичком репертоару генерално, не само код нас, тако нешто је било неизводљиво. У случају поновљеног истраживања било би добро одабрати неку једноставнију композицију, или сложенију композицију коју имају на репертоару у датом тренутку три извођача вољна да учествују у експерименту. С друге стране, овај недостатак није у великој мери био сметња за објективност истраживања, самим тим што се на сва три снимка може имати прегледност свих покрета, на сасвим задовољавајућем нивоу, нарочито ако имамо у виду да циљ истраживања није било мерење учесталости покрета. Процењено је, дакле, да су снимци погодни за овај тип испитивања.

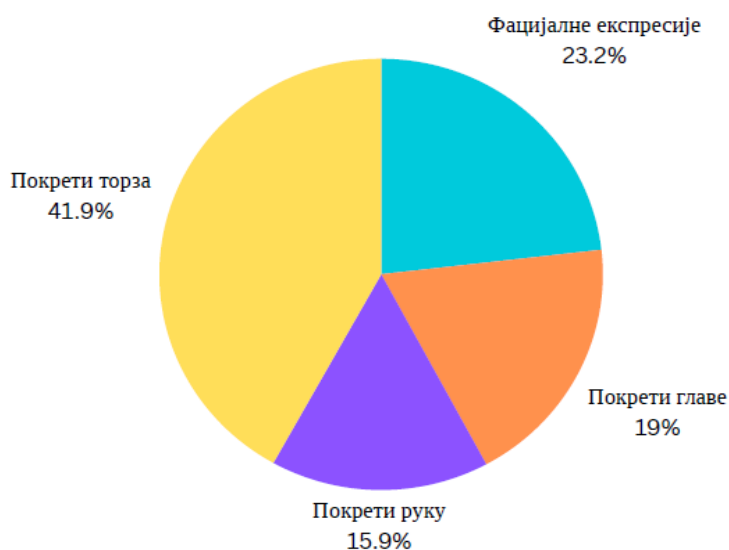
И поред поменутих ограничења истраживања, сматрала сам да оно може дати допринос потврђивању неких већ истраживаних питања помоћу другачије истраживачке методе, што сматрам да јесте мали помак и допринос овој области. Нарочито видим потенцијал оваквог истраживања као подстицај за даље промишљање самих извођача, као и за осмишљавање нових методологија за испитивање телесних покрета.

### **3.2.2. Резултати**

Изложићу резултате истраживања редоследом према постављеним циљевима:

1. Први циљ био је установити који телесни гестови у извођењу имају експресивни потенцијал. Резултати анализа показују да покрети из групе покрета торза носе највећи експресивни потенцијал. Испитаници сматрају да пијанисти највише користе покрете торза и те покрете сматрају најизражајнијим, што је представљено Графиконом 1, а може се ишчитати и из података у Табели 4. Потом,

експресивну улогу имају фацијалне експресије, тј. покрети лица/мимика. Затим следе покрети главом, и на крају експресивни покрети руку.



Графикон 1. Заступљеност четири групе покрета процентуално

Резултати *t testa* којим се добија статистичка значајност разлика између процењеног нивоа експресивности одређених врста покрета показују да су разлике значајне статистички ( $p < .001$ ). Занимљиве су и разлике у броју испитаника који су уочили одређени тип покрета. Наиме, покрете торза су сви испитаници уочили, што говори да су ти покрети најевидентнији, поред тога што су, по процени испитаника и најекспресивнији (Табела 4).

Табела 4. Дескриптивна анализа свих покрета по групама, за све извођаче укупно

	<b>M</b>	<b>SD</b>	<b>Min</b>	<b>Max</b>	<b>N</b>
<b>Фацијалне експресије</b>	165.57	47.04	74.00	295.00	65
<b>Глава</b>	133.49	33.50	54.00	202.00	74
<b>Руке</b>	110.36	33.49	54.00	182.00	55
<b>Торзо</b>	<b>307.46</b>	73.94	112.00	438.00	85

2. Резултати везани за утврђивање идиосинкратичности телесног вокабулара сваког пијанисте су потврдили да сваки од троје извођача поседује специфичан профил експресивних покрета. У Табели 5 можемо уочити да *Извођач 2* више користи покрете торза у односу на остале, и да има мало израженије покрете рукама; *Извођач 3* има најизраженије фацијалне експресије, као и покрете главом. На основу резултата уочавамо да *Извођач 1* има генерално најсведеније покрете, осим покрета руку које су за нијансу израженије од *Извођача 3*.

Табела 5. Дескриптивна анализа по извођачима – четири групе покрета

	<i>Извођач 1</i>			<i>Извођач 2</i>			<i>Извођач 3</i>		
	<b>M</b>	<b>SD</b>	<b>N</b>	<b>M</b>	<b>SD</b>	<b>N</b>	<b>M</b>	<b>SD</b>	<b>N</b>
<b>Фацијалне експресије</b>	50,58	18,82	73	47,41	20,96	71	<b>62,98</b>	15,25	82
<b>Глава</b>	41,36	13,37	81	43,85	13,80	78	<b>46,16</b>	11,90	80
<b>Руке</b>	34,76	12,67	67	<b>40,85</b>	11,39	75	31,19	12,57	64
<b>Торзо</b>	91,45	26,04	85	<b>109,06</b>	26,63	85	106,95	26,96	85

Резултати које смо добили помоћу *t test*-а показују да су разлике између покрета извођача статистички значајне (Табела 6). Ово је потврда да извођачи у различитој мери користе покрете и да се покрети разликују по својој изражајној снази. Из табеле можемо видети да *Извођач 1* и *Извођач 3* имају веома значајну разлику у интензитету и коришћењу телесних покрета (сви делови тела имају три звездице).

Ови резултати веома убедљиво указују на постојање идиосинкратичног телесног вокабулара сваког од троје пијаниста и да су разлике међу покретима код троје пијаниста значајне.

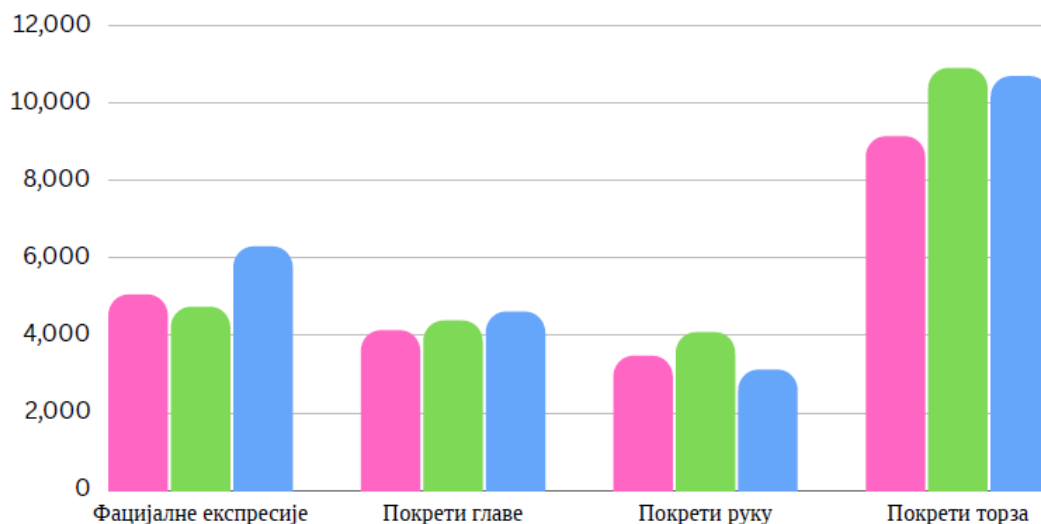
Табела 6. Значајност разлика између пијаниста у односу на покрете делова тела (групама покрета)

	<i>Извођач 1 - Извођач 2</i>		<i>Извођач 1 - Извођач 3</i>		<i>Извођач 2 - Извођач 3</i>	
	<b>T</b>	<b>Df</b>	<b>T</b>	<b>Df</b>	<b>T</b>	<b>Df</b>
<b>Фацијалне експресије</b>	1.57*	64	-7.14***	72	-7.71***	70
<b>Глава</b>	-1.78*	75	-4.52***	77	-2.25*	74
<b>Руке</b>	-5.01***	63	3.75***	56	9.65***	61
<b>Торзо</b>	-8.86***	84	-8.39***	84	1.23*	84

\* $p < .5$ , \*\* $p < .01$ , \*\*\* $p < .001$ <sup>11</sup>

Ради прегледности приказивања резултата компаративне анализе, податке смо презентовали и у виду графикана (Графикон 2).

<sup>11</sup> Звездице у табели означавају да постоји значајност разлика у сва три случаја, а три звездице значе највећи степен значајности (са највећом сигурношћу се може трвдити да је разлика значајна)



Графикон 2. Четири групе покрета: *Извођач 1*, *Извођач 2*, *Извођач 3*

3. Трећи циљ истраживања био је поређење пијаниста према коришћеним покретима различитим деловима тела (сума свих покрета). Поређење смо извршили сажимањем варијабле (сви покрети за сваког пијанисту су обједињени у засебне композитне варијабле), а затим поређењем тих вредности.

Табела 7. Разлике између извођача у односу на суму свих покрета

Сви покрети	М	SD
<i>Извођач 1</i>	207.84	64.57
<i>Извођач 2</i>	232.67	65.12
<i>Извођач 3</i>	<b>240.13</b>	61.02

Показало се да разлике постоје између аритметичких средина, што запажамо кроз дескриптивну анализу података. *Извођач 3* има наизражајнији вокабулар покрета (Табела 7, највећа аритметичка средина,  $M = 240,13$ ). Такође смо помоћу *t test*-а желели да утврдимо да ли су ове разлике значајне, а користили смо упарене варијабле. Анализа је показала да су ове разлике значајне, у сва три пара (Табела 8).

Табела 8. Поређење извођача, значајност разлика

Сви покрети	<i>t test</i>	df
<i>Извођач 1 – Извођач 2</i>	-6.62***	84
<i>Извођач 1 – Извођач 3</i>	-9.50***	84
<i>Извођач 2 – Извођач 3</i>	-2.13*	84

\* $p < .5$ , \*\* $p < .01$ , \*\*\* $p < .001$

4. Резултати који се тичу разлика у опажању покрета у односу на групе испитаника:

а) *Извођачи и теоретичари* се, сходно резултатима *t test*-а, не разликују у опажању четири врсте покрета код троје пијаниста. Наиме, опажају веома слично и нема статистички значајних разлика у проценама експресивности и коришћења покрета.

б) *Клавиристи* у поређењу са *осталим извођачима* показују различити степен опажања експресивности и употребе одређених група покрета, и ове разлике су статистички значајне. Како резултати показују, *клавиристи* су све покрете проценили као мање изражајне од *осталих извођача*. По свим групама покрета потврђено је да постоји значајност разлика.

Студенти осталих извођачких одсека, опажали су виши степен заступљености свих покрета, или готово свих и процењивали су покрете изражајнијим. То би могло да значи да клавиристи нису гледали покрете, него су спонтано више слушали. Претпоставка је да су можда подразумевали неке покрете, јер за њих представљају део аутоматизма, на који престају да обраћају пажњу. Такође је могуће да је разлог и тај да су сматрали да неки покрети немају експресивну функцију, већ да олакшавају извођачу свирачки процес, разумевајући саме техничке захтеве композиције. У сваком случају, показало се да *остали извођачи* процењују покрете као експресивне у много већој мери од *клавириста*. Сматрамо да овакав резултат говори у прилог томе да *клавиристи* можда нису сасвим успели



да задрже објективност посматрања, јер је то директно њихова област и онда не посматрају довољно целовито, већ више залазе у детаље који се тичу аудитивног домена. Могуће је да се њихово мишљење разликовало и због већег искуства, те су сматрали да су многи покрети део школе (у смислу методе учења – руске, француске или неке друге) кроз које се пијаниста едукује, па их самим тим нису сматрали експресивним у толикој мери.

в) Разлике у опажању по полу нису значајне, осим у перцепцији покрета руку, које показују да младићи опажају покрете руку као експресивније. Наиме, мушки испитаници су перципирани на мало другачији начин покрете руку код женског извођача, сматрали су покрете изражајнијим. Овакве разлике у перцепцији по полу у истраживањима, такође су честа појава. Резултат потврђује да у релацији извођач – слушалац постоји много различитих фактора који утичу на опажање, као што је рецимо пол испитаника, или инструмент који испитаник свира.

## Дискусија

Ако бисмо упоредили резултате овог и других досадашњих истраживања, можемо повући одређене паралеле. Наведена поређења биће представљена као и резултати – редоследом према циљевима које смо у студији поставили.

Одговор на први циљ нашег истраживања јесте да су најизраженији покрети торза и да они носе најзначајнији експресивни потенцијал код сво троје пијаниста. Покрети торза укључивали су следеће покрете: експлозивни трзај тела, брзо повлачење уназад; нагли трзај торза; љуљајући покрет торза (лево-десно) – општи љуљајући покрет тела и остали покрети торза (видети целу листу у прилогу на крају рада – табела у оквиру упитника). Приликом сажимања варијабли, ове покрете сврстали смо у покрете торза, да бисмо могли лакше да израчунавамо, по узору на друга истраживања (Bogunović et al., 2014). Дејвидсон је у свом поменутом истраживању (Davidson, 2007), потпуно другачијом методологијом и квалитативним приступом студије случаја, дошла до сличног закључка. Наиме, у поменутој студији које је укључивало извођење Бетовенове *Багателе* на три различита начина, она је показала да је општи љуљајући покрет један од најзначајнијих показатеља изражајности.

Резултати везани за други циљ истраживања показују да се значајно разликују покрети троје пијаниста по групама покрета – ово потврђују и друга истраживања која казују да извођачи формирају свој јединствени идиосинкратични вокабулар покрета. Поменуто истраживање у теоретском уводу које је спроведено код нас – другачијом методологијом, а такође емпиријско (Bogunović et al., 2014), такође потврђује тезу о постојању извођачу својственог репертоара гестова које користи у извођењу композиције. У овом истраживању мерена је учесталост покрета, однос тензије и опуштања по одсесима у односу на музичку структуру дела и како се то преноси на слушаоце. Процену је вршио независни посматрач истраживач. Потврда идиосинкратичности телесног вокабулара се убедљиво потврдила и у нашем истраживању, иако је коришћена потпуно другачија методологија и процедура истраживања (стилови испитиваних композиција, извођач на другом инструменту – виола насупрот клавиру).

Резултати везани за трећи циљ односно за поређење пијаниста такође су показали да има значајних разлика када се сумирају сви покрети за сваког од три извођача понаособ. Наши резултати показују да сваки од троје пијаниста има другачији степен изражајности покрета, да сваки извођач користи покрете на јединствен начин и да су разлике у експресивности покрета статистички веома значајне. Оваква тврдња је заједничка са налазима Дејвидсонове, у којима приказује различит вокабулар на примеру двоје флаутиста и двоје кларинетиста, у првој од две студије (Davidson, 2012).

Што се тиче разлике у опажању испитаника (четврти циљ) у односу на степен експресивности различитих покрета, оне нису значајне између *теоретичара* и *инструменталиста*, међутим, прилично се разликује перцепција *клавириста* и *осталих инструменталиста*. Ово се може објаснити недостатком објективности клавириста, или пак усмереношћу на неке друге аспекте извођења (обраћање пажње на начин фразирања, туше, решење одређеног техничког проблема и сл). Могуће је да већину покрета пијанисти подразумевају (сувише су дубоко у материји). Ако узмемо у обзир да су слушаоци и гледаоци, овакви резултати би можда сугерисали да су клавиристи више слушали извођење, јер је то њихова област деловања. Овакав резултат бисмо могли упоредити са истраживањима где група музичара и немусичара перципирају дело, те објективније опажање има друга група

испитаника – јер нису оптерећени техничким питањима, детаљном анализом, која се код музичара покаже дословно као „професионална деформација“ и ометајући фактор перцепције.

### **Закључак емпиријског дела**

Резултати показују да постоје суптилне разлике у експресивности покрета током пијанистичког извођења, при чему највећи експресивни потенцијал код пијаниста имају телесни гестови из групе покрета торзом, а потом фацијалне експресије. Осим тога, идиосинкратичност сваког пијанисте по питању вокабулара експресивних гестова је потврђена. Наиме, постоји специфичан профил покрета сваког од пијанисте у овом истраживању, како у погледу учесталости тако и у погледу степена експресивности; пијанисти експресивне покрете користе у већој или мањој мери, а такође је степен изражајности покрета различит. Анализе података упућују на постојање статистички значајних разлика, што додатно потврђује тезу о разликама у телесним покретима код пијаниста.

Практичне импликације овог истраживања односиле би се на извођаче и њихова дубља промишљања својих покрета, везе покрета и експресивности и како су они повезани са разумевањем дела које изводе и перцепцијом извођења, односно комуникативним аспектом интерпретације. Потребно је бавити се истраживањем музичког геста, телесног геста, те интерпретацију уопште посматрати и као телесни чин и рафинирати своје покрете – како техничке, тако и експресивне (који су чешће неосвешћени). Вокабулар експресивних гестова се гради годинама и већина покрета није у домену свесног, али ако бисмо свесније приступили телу и са позиције извођача, можда бисмо имали значајне увиде.

Педагошке импликације добијених резултата су такође могуће. Овим истраживањем подстиче се размишљање и промишљање музике на целовитији начин и кроз призму телесног. Желела сам да укажем да је потребно у процесу развоја извођача свесно приступити телесном аспекту извођења, зато што сваки пијаниста формира кроз развој, од првих корака до пуне зрелости, свој, идиосинкратички вокабулар експресивних гестова.

Проналажење правог покрета, за одређени, рецимо, *туше*, питање је технике, музичко-слушног развоја и у домену је кинестетике. Али исто тако, учимо младе

извођаче да паузе у извођењу одреде покретом, висином подигнуте руке итд. Учимо их да рука која не свира, слуша другу руку, или јој диригује, што исто постаје део експресивног вокабулара – али ће код свакога ученика овакав покрет мало другачије изгледати, јер проистиче из индивидуалне унутрашње представе о делу и уопште личности сваког извођача. Осим тога, општи љуљајући покрет код пијаниста, негује се од самих почетака, што је такође кинестетички важно, јер подстиче ток у музици и ослобађање од крутости и грча при извођењу. Овакав покрет и покрети торза омогућавају лакши прилаз и извођење у изузетно дубоком, или изразито високом регистру (нагиб налево или надесно).

## **4. ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ ДЕЛА**

### **4.1. Теоријске основе**

Обликовање музичког тока композиције један је од главних аспеката интерпретације. Кристалисање структуре музичког дела подразумева интервенције у музичком току. У питању су немерљиве јединице времена које се пре могу објаснити „дејством центрипеталних и центрифугалних сила” (Поповић Млађеновић, 1989, стр. 137). Структурни односи композиције се различитим интерпретативним гестовима мењају, тако што се сегменти приближавају или удаљавају. На овај начин можемо добити небројено много кристалисања истог дела. Са овим обликовањем музичке структуре, тесно су повезани и други интерпретативни гестови – акцентуација, питање темпа, агогике, артикулације и динамике (Поповић Млађеновић, 1989).

Умберто Еко наводи да установљени систем бележења музике „разбија звучни континуум у пертинентне јединице” (према Поповић Млађеновић, 2015, стр. 91). Улога извођача је да овај континуитет поново успостави својом интерпретацијом. Он то чини интерпретативним гестовима, поново стварајући дело, обликујући га и дајући му јединствену структуру, својом организацијом датог музичког материјала. Разумевањем нотних симбола, тумачењем нотног писма приликом извођења дела, интерпретатор враћа музици целовитост, својим читањем је поново оживљава. Како ауторка Поповић Млађеновић наводи, постоје простори музичког писма који

нису сасвим одређени и остављају могућности за различита тумачења и појавноти дела (1989).

Музичко дело посматрано као догађај који има своју временску димензију. Хатенова теорија о музичком гесту, веома опсежно разматра и питање обликовања временске димензије музике. Дагле, према Хатену, појам геста обухвата како телесну и звучну димензију музике, тако и временску. Аутор сматра да „интермодално обликовање енергије кроз време конституише музички најдиректнију форму комуникације” (Hatten, 2004, p. 132). Имберти такође сматра да је суштинско питање интерпретације реконструкција временског континуитета (према Поповић Млађеновић, 2009, стр. 179).

Концепт у којем суштину интерпретације представља обликовање времена – *temporal shaping*, изнела је такође и група аутора (Rink et al., 2011). Ови аутори користе појам музичког геста, уместо музичког мотива. Под музичким гестом сматрају експресивни образац времена, динамике, артикулације, боје и других извођачких параметара који задржавају свој идентитет приликом варираног или дословног понављања. Дакле, под музичким гестом ови аутори подразумевају акустични гест, односно чин обликовања музичког материјала. У свом истраживању баве се манипулисањем временом у извођењу Шопенове *Мазурке* оп. 24 бр. 2. са становишта музичког геста на примеру три различита извођења. У питању је емпиријска студија у којој се бележе гестови према броју такта, потом пореде и графички приказују (Rink et al., 2011).

У интерпретацији музичког текста неизоставно су испреплетани објективни и субјективни приступ. Лична виђења интерпретатора као и индивидуална гледишта, важно је да буду заснована на објективним чињеницама. Читање и разумевање музичког текста је полазиште, међутим, запис се мора интерпретирати кроз дискурс музичке теорије и анализе, а затим наставити са креативним промишљањем и осмишљавањем интерпретације кроз призму познавања поетике композитора и познавања стила и епохе. Без веома промишљеног, креативног и аналитичког читања самог нотног записа, не може се доћи до стваралачке интерпретације. „Музичко дело у модусу записа пружа могућност различитог читања његове партитуре и тиме отвара простор за лична виђења и приступе интерпретатора, за мноштво потенцијалних субјективних (на објективном заснованих) наноса

интерпретативних акција, што обезбеђује различите звучне појавности дела” (Поповић Млађеновић, 2015, стр. 40).

#### 4.2. Кристалисање структуре у Шумановој *Сонати* и комадима Кларе Шуман

Након анализе и промишљања на основу нотног записа, а затим и упознавања теоретског дискурса о *Сонати* дошла сам до закључка да је потребно заострити однос тензије и опуштања у извођењу првог става Шуманове *Сонате*. Дејство супротних – центрипеталних и центрифугалних, тј. интегришућих и дезинтегришућих сила (Поповић Млађеновић, 1989) веома је јако и непрекидно се смењује. Овај процес убрзавања и успорења музичког тока дешава се наизменично, како на микро, тако и на макро плану, формирајући специфично кристалисање структуре (Поповић Млађеновић, 1989). Осим тога, често је неопходно приближити одсеке да се форма не би потпуно распарчала. Међутим, на појединим местима унутар фразе музички ток треба проширити, пратећи музички наратив, контрапунктски рад, истицање „Клариног мотива” итд. Овакво краткотрајно проширење компензује се наредним током који стреми ка напред, без промишљања. Треба напоменути још једном да су све ове интервенције у временском току најчешће веома суптилне и практично немерљиве физичким величинама времена (Поповић Млађеновић, 1989). Сажимање *Репризе* доводи до успостављања равнотеже, јер би поновно истицање свих појединости из експозиције било претерано, нарочито након заиста исцрпљених снага у *Развојном делу*. *Реприза* је дословно само рекапитулација већ реченог и треба да гравитира ка епилогу и коначном смирењу које води у други став. Сматрам да описани начин извођења, што се тиче организације временске структуре, одговара природи самог дела и да се њиме остварује целовитост, као и верна реализација наративности овог става.

Као што је већ описано у делу о поетикама композитора и самим композицијама, наведено је да је стил компоновања у клавирском делу стваралаштва Шумана наративан и под великим утицајем књижевног опуса романтичарских писаца (међу првима, Ж. Пол, Е. Т. А. Хофман, Ј. В. Гете) (Taylor, 1985). Разуђеност форме и неочекивани обрти у тематици, карактеру и темпу, веома су чести. Кристалисање структуре дела (Поповић Млађеновић, 1989) добија

нарочиту важност код Шумана, јер представља окосницу формирања целине појединачних ставова и целе сонате. Један од највећих изазова по питању Шуманових већих форми јесте да се целовитост извођења достигне и очува.

Навешћу пар карактеристичних делова *Сонате* Шумана и такође неколико интерпретативних акција у тим одсечима композиције, за које сматрам да доприносе успостављању целовитијег извођења.

У првом ставу, након *Интродукције* – *Un poco Adagio*, наступа *Allegro vivace* (53. такт), најпре „Кларин мотив” са препознатљивим квинтним скоковима, а потом „Шуманов мотив” карактеристичног ритма (Бајић, 2020). Као што је наведено, потребно је избећи парцијално свирање по мотивима (ритам фанданга који се стално понавља још више отежава), и слушати дуге фразе и ток, односно гестове надовезивати један на други и правити тиме наратив. Целовитијем извођењу може помоћи фокус на атмосферу одсека (блиска нпр. стиховима *Шумског цара* [Erlkönig] Гетеа) и пратити хармонски развој и развој мотива кроз регистре. Такође, тешкоћа у обликовању временске структуре дела је у честим променама темпа, где је важно осмислити добро прелазе. Прелаз са 122. на 123. такт може бити илустративан пример – из темпа *Allegro appassionato* прелази у *Piu lento* без икакве припреме темпа, без ширења музичког тока (Пример 1).

Пример 1. Први став *Сонате* Роберта Шумана, тактови 119-128.



Циљ је да се постигне ефекат „шока”, залеђености. Атмосфера узбуђеног и задиханог јахања као у *Шумском цару*, крајње драматична атмосфера, уступа место интроспективном делу са контрапунктним имитацијама. Овај део звучи уплашено, престрављено, очито Флорестан уступа место Еузебијусу (Taylor, 1985). У овом случају сам нотни запис говори да прелаз треба направити без успорења, само помоћу даха, нема написане ознаке за успоравање темпа, али није увек тако. Биће наведен у даљем тексту пример из трећег става, где такође није записан *ritenuto*, али ипак долази до ширења временског тока и припреме темпа.

У другом ставу потребно је постићи једноставност *Senza passione ma espressivo* (Пример 2). Дакле, нема агогичких интервенција. Потребно је постићи слику безвремене пасторале, представу природе, која је у романтичарској естетици увек рефлексивна и интроспективна. Хатен наводи да се музика гради на тропима, тј. експресивном дуализму (Hatten, 2004), а тропе обухватају много музичких карактеристика (тоналитет, теме, музички садржај, текстуру/фактуру, метар, темпо, стил...). У овом контексту, други став је потпуни и сушти контраст првом ставу – тропа једноставност насупрот комплексности. Отуда смирен и уједначен временски ток највише одговара овом сегменту. Агогичке нијансе могу постојати, али је потребно да буду врло деликатне, да се овај склад не би нарушио.

Пример 2. Почетак другог става *Сонате* Роберта Шумана

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Robert Schumann's Sonata. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is marked "ARIA." and "senza passione, ma espressivo". The score consists of two systems of music. The first system shows the right and left hands with various musical notations, including dynamics like "f" and "pp", and performance instructions like "Hechte" and "pp semplice". The second system continues the musical notation.



Понекад, агогичке нијансе зависе од акустике простора у којем се изводи, па се дешавају у самом тренутку интерпретације другачија нијансирања. Неколико фактора утичу колико ће ове нијансе бити – акустика и величина простора, самог инструмента, расположење извођача, публике. Велики део интерпретације је формиран и фиксиран унапред, али један мали проценат је променљив, те је потребно слушати се и креирати на лицу места. Ови делови композиција који не морају бити у потпуности одређени, који зависе од самог тренутка, чине свако извођење непоновљивим.

Још један пример за агогички гест извођача био би *Intermezzo* у трећем ставу (такт 147), који је потребно припремити у темпу. Наиме, од 145. такта, на другом мотиву већ започиње ширење временског тока ради припреме новог одсека. Иако ово није записано у нотама, сугестијом нпр. *ritenuto* и сл., на основу контекста – мелодија у скоковима која је у успону, динамички такође нема попуштања, а и хармонија не указује на смирење, већ градацију и ширење темпа које га прати. Дакле, идеја је да претходна два такта уводе у *Intermezzo*, који је у новом темпу *Lento alla burla ma pomposo* (147. такт) у стилу помпезне полонезе и звучи театрално. Ова театралност достиже врхунац у такту 167. где почиње речитатив веома импровизационог карактера и може се уочити сличност са *Карневалом* (Chissell, 1972). Постепеним повећањем висине покрета руке, ширимо темпо и суптилно га доводимо до темпа *Lento*.

У трећем ставу у *A* делу, питање темпа је битно – *Allegrissimo*, такт  $\frac{3}{4}$ . Сугестија проф. Бранка Пенчића<sup>12</sup> је да се не додаје сувишан темпо у овом ставу, јер је већ узнемирено написано – акцентуација, врста такта, скоковита мелодија – те би се сувише брзим свирањем добила „изгужвана” слика. Заправо је потребно само разговетно и артикулисано свирати, што даје утисак бржег темпа, а много боље подвлачи скерцозни карактер.

---

<sup>12</sup> Бранко Пенчић је редовни професор и шеф катедре за клавир на ФМУ у Београду, ментор студенткиње на завршном докторском пројекту.

Пример 3. Почетак трећег става *Сонате* Роберта Шумана



Четврти став има вероватно најразуђенију форму и структуру од свих ставова *Сонате*. Овај став је по питању формирања целине најизазовнији, а уз то је технички и меморијски веома захтеван. Поступак организације временске структуре може бити сличан описаном за први став – да у првом делу имамо веће контрасте тензије и опуштања темпа, а да у репризи све стреми ка напред до коначног ачелеранда на самом крају, где се и достиже кулминација темпом у самој *Коди* (не звуком). Ово је типичан сублимни виртуозитет који је одлика Шуманове поетике – *accelerando* који доводи до крајњих граница (Stefaniak, 2012) и зато је важно организацијом временске структуре распоредити и испланирати темпа, да би градација била уочљива.

Како користимо удаљавање и приближавање одсека композиције, тако извођач може користити и ово средство при извођењу краћих, карактерних комада. Врло често имамо прилику на концертима да слушамо избор минијатура, где извођач прави целину од одабраног броја комада, тако што смишљено приближава или удаљава њихове релације. Један занимљив пример, са концерта на којем сам била у публици је концерт Пирса Лејна 14. 12. 2010. године у Великој сали Коларчеве задужбине (аустралијски пијаниста Piers Lane), на којем је изводио интегрално четири *Баладе* Шопена и *Етуде* Василија Мокрањца. Он је свирао сукцесивно *Прву баладу*, па *Етуде* бр. 1, 2 и 3, затим *Другу баладу*, па следеће три *Етуде*, *Трећу*

*баладу, Седму етиду и Четврту баладу*. Идеја иза овакве концепције је била да се покажу словенски корени оба композитора, те једнака уметничка вредност ових дела и да се слушаоцима пружи перспектива у којој би могли да овакво извођење схвате као целину, која је сачињена од стилских контраста. Лејн се водио тоналним планом композиција, а с обзиром да су у питању збирке комада и етида, а не циклуси, могуће их је свирати несукцесивно. Пијаниста је врло сугестивно свирао без паузе (без поклањања и аплауза) све ове комаде у низу, управо јер је такве релације структуре желео да успостави и као такве пласира публици. Ово је један неубичајен пример, а приближавање краћих комада из циклуса или збирки карактерних комада у веће целине је честа пракса.

Моја идеја је била да Кларине две минијатуре повежем у једну целину, као два расположења која се смењују и да то буде један својевсни интермецо, интуитивне женско-младачке маште у концепцији целог завршног реситала. Из поменутих разлога, ова два комада сам свесно приближила један другом, свирајући након одслушаног последњег тона *Ноктурна* одмах *Токатину* (без спуштања руку, већ са директним прелазом на други комад). У другачијој концепцији програма и репертоара, овакав гест би се можда разликовао. Другим речима, релације композиција и приближавање или удаљавање комада осмишљавају се у односу на концепцију програма, а понекад и у односу на саму публику или контекст у којем свирамо.

Дејство центрипеталних, интегришућих сила је у овом случају присутно између два комада. Веома је важно, нарочито када су у питању циклуси минијатура, ставови веће форме, или вариацион циклуси (где се варијације групишу у блокове варијација, са обично молском варијацијом која је издвојена, као „острво” међу осталим блоковима варијација), да се веома прецизно осмисле прелази из једног у други комад/став или из једне у другу варијацију, у зависности од тога да ли желимо да споне буду јаче, или напротив ако желимо да раздвојимо комаде/варијације/ставове.

### 4.3. Паралелизам телесног и временског покрета

Појмови времена и простора тесно су испреплетани и изграђени су на истом супстрату (Гостушки, 1968). Телесни покрет у простору и покрет у времену, односно музички ток су на више равни у корелацији један с другим, а како наводи Кант „не можемо имати појам времена без представе покрета” (Гостушки, 1968, стр. 158). „Ритам се обично сматра кинестетичком појавом. Музика га одређује скупом особина карактеристичним за покрет у времену” (Гостушки, 1968, стр. 157). Аутор Гостушки такође сматра да се музичко дело, које је акустички феномен у простору, може пренести из области аудитивног у визуелно. Он тврди да се све уметности могу посматрати са оба ова аспекта: „све уметности се могу посматрати у функцији простора и, паралелно, опет све уметности у функцији времена” (Гостушки, 1968, стр. 277).

„Преношењем терминологије времена у терминологију простора, и обрнуто, параметри једног система често ће се открити са много већом јасноћом но у свом аутентичном контексту” (Гостушки, 1968, стр. 159). Ово је чињеница која је врло корисна за музичаре. Наиме, јако често временски ток ћемо најбоље одредити покретом у простору и обрнуто – телесни покрет ће се сам наметнути када у глави одредимо како желимо да структуришемо временски ток. Осим тога, у перцепцији музичког дела, време се може простирати кроз нашу имагинацију визуелно у простору.

Дакле, покретом у простору одређује се и време музике. Покретом је могуће одредити и структурисати временски ток, тако што интерпретацију припремамо дириговањем програма који се касније изводи на клавиру – висина покрета нам показује колико ширити, колики дах правити итд. (овакве методе организације временске структуре често користи и професорка Јокут Михаиловић). Висина подизања руке на паузама или даховима у музичком току – понекад је то покрет целе руке, некада се подиже само зглоб – одређује колико ће трајати дах или пауза. Подизањем руке и генерално слободном покрета, може се добити вишеструка добит; висина подизања одредиће паузу, а свирање следећег мотива биће „на један потез” (термин преузет из гудачке праксе, у смислу *штриха*, а значило би код пијаниста да се мотив свира целовито, једним гестом).

## 5. ЗАКЉУЧАК

Сматрам да извођење, поред свесног процеса припреме и тумачења нотног текста, неминовно пролази кроз призму извођачеве личности, па тако свако извођење носи печат особе која изводи. Жизел Бреле сматра да „свако истинито извођење је интерпретација која ангажује субјективност једне епохе, али и једне личности” (према Медић, 1989, стр. 114). Овај идиосинкратичност је такође уочљива и у телесном вокабулару покрета. Суштина јесте да покрети проистичу из нашег унутрашњег поимања дела, али је то један нераскидив процес, јер се наш кинестетички осећај стапа с покретом, а слушалац перципира аудитивно, визуелно и кроз свој кинестетички осећај. Уколико слушалац не гледа извођење, он и даље доживљава музику кроз музичке гестове, као покрет који чује и звук који види. То су нераздвојиве гешталт информације у људској перцепцији и сматрам да су оваква проматрања музике значајна како за извођаче, тако и за музичке теоретичаре и слушаоце такође.

Покрети као извођачко средство, не само у техничком смислу и смислу додира односно *тушеа*, већ и као кинестетичка слобода за инструментом, били значајан су део мог школовања, а такође и студирања. Професорка Јокут Михаиловић је дириговањем – висином и смером покрета често објашњавала сам музички ток и тиме наводила студента да нађе своју агогику и временску организацију дела, који ће бити осмишљени, а које ће такође моћи да слуша у датом тренутку. Отуда често упутство да се композиција продиригује код куће, као вид менталног вежбања. Суштина је покретом осетити временски ток. Морам напоменути да је овај вид вежбања доносио увек одличне резултате, јер тада извођач није оптерећен техничким захтевима, већ унутрашњим слухом и телесним осећајем формира интерпретацију, коју ће касније свим пијанистички потребним покретима оваплотити у звук.

Емпиријски је потврђена теза да постоји специфична експресивна тежина телесних покрета приликом извођења. Без обзира на пијанистичку школу, и неговања покрета, тј. неких већ устаљених образаца, сваки пијаниста развија се на другачији начин и у томе препознајем огромно богатство. Извођач тумачи нотни текст, проживљава и уноси своје искуство у тај доживљај (овде подразумевамо да

интерпретација задовољава критеријуме објективности и да је стилски и теоретски освешћена, односно професионална), а резултат је нова појавност истог дела које је заправо рекреирано.

Док пијаниста (извођач) овладава текстом и техничким захтевима композиције, он користи тзв. ефективне покрете (Davidson, 2012), који вежбањем прелазе у аутоматизам. Следећи ниво рада на делу укључује аутоматизацију основних покрета и већу усмереност ка наративу дела, атмосферу и емоционални доживљај. Препоставка је да се у овој фази ради такође обликују експресивни покрети, који су јединствени код сваког пијанисте, као што је и свака различита интерпретација јединствена. Метакогнитиван принцип размишљања је присутан у овој фази рада и извођења. Код веома искусних (професионалних) пијаниста који су концертно активни, експресивни покрети су саставни део већ и читања с листа. Ипак, телесни аспект извођења сазрева заједно са припремом дела.

Сматрам да организација покрета и времена може интерпретацију довести на виши ниво и да се питањима музичког геста треба бавити више и примењивати такво поимање не само у теоретским и психолошким истраживањима, већ ова сазнања укључити и примењивати у пракси. Ове принципе могуће је применити у самом извођењу, припреми концертних програма и репертоара, а такође и у педагошком раду са ученицима.

Дакле, сматрам да је неговање експресивних покрета потребно у склопу свих интерпретативних вештина у развоју сваког пијанисте. Експресивни покрети могу бити моћно средство личног израза сваког пијанисте, а ти гестови су уствари одраз унутрашњег поимања и доживљаја дела које се изводи. Последишно, улога покрета може бити и комуникативне природе. Покретом, гестом или мимиком се може сугерисати наратив, емоција или расположење, што извођач приликом припреме репертоара треба да има на уму. Такође, од покрета може зависити време дела, као што је то на паузама, где трајање даха одређујемо директно висином, брзином и смером подизања руке. Слобода у извођењу је предуслов сваке уметничке интерпретације, а спајањем и освешћивањем менталних слика и представа са телесном реализацијом је веома важно да би се такво извођење могло постићи. Кинестетички осећај је такође веома важан и „општи љуљајући покрет” код пијанисте може бити прилично ослобађајући. Кинестетички осећај дирке при

одабиру боје звука и формирању дијапазона, такође спада у домен телесног у извођењу, тако да је главни циљ овог рада да се скрене пажња на садејтво ума и тела у интерпретацији, односно да тело не можемо порицати, већ напротив, придати му још више пажње.

Музички гест такође може бити значајан како за теоретичаре, тако и за извођаче, јер укључује све музичке и интерпретативне елементе, а такође је значајан и за перцепцију музике. Овакво промишљање, које подразумева целовито сагледање нотног текста, помаже у обликовању стваралачке и оригиналне интерпретације.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бајић, Ј. (2020). *Компаративни приступ извођачкој проблематици у Сонати оп. 11 Роберта Шумана и Великој сонати оп. 37 Петра Иљича Чајковског*. [Unpublished doctoral dissertation]. Београд: ФМУ.
2. Barthes, R. (1991). *Loving Schumann and Rasch from The responsibility of forms. Critical essays on music, art and representation* (translated by Richard Howard). Los Angeles: University of California Press.
3. Berberova, N. (2001). *Čajkovski*. Beograd: Paideia.
4. Boeglin, M. (2010). *Akademsko pisanje korak po korak*. Novi Sad: Akademska knjiga.
5. Bogunović, B., Popović Mladenović, T. & Perković I. (2014) Performing. In Popović Mladenović, T., Bogunović, B., & Perković, I., *Interdisciplinary approach to music – listening performing composing* (pp. 67-130). Belgrade: Faculty of Music Belgrade.
6. Bogunović, B. & Nikolić, S. (Eds.) (2020). *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.
7. Brown, D. (1991). *Tchaikovsky: The final years 1885-1893* (Vol.4). New York/London: W. W. Norton & Company.
8. Chissell, J. (1972). *Schumann piano music*. London: Whitefriars Ltd.
9. Chissell, J. (1983). *Clara Schumann: a dedicated spirit*. London: Hamish Hamilton.
10. Clarke, E. (2002). Understanding the Psychology of Performance. In J. Rink (Ed.), *Musical performance. A guide to understanding* (pp. 59-72). Cambridge: Cambridge University Press.
11. Cooper, M. (1946). The Symphonies. In *Music of Tchaikovsky*, ed. Gerald, Abraham. New York: W. W. Norton & Company.
12. Davidson, J. W. (2002). Communicating with the body in performance In J. Rink (Ed.), *Musical performance. A guide to understanding* (pp. 144 – 152). Cambridge: Cambridge University Press.
13. Davidson, J. W. (2007). Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach. *Psychology of music*, 35(3), 381-401.
14. Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of music*, 40(5), 595 – 633.
15. Davies, D. (2011). *Philosophy of the performing arts*. Blackwell Publishing.
16. Dogantan – Dack, M. (2011). In the beginning was gesture: piano touch and the phenomenology of the performing body. In G. Anthony & E. King (Eds), *New perspectives on music and gesture* (pp. 243-265). Burlington: Ashgate.
17. Dorozhkina, E. (2012). *A performer's guide to the first two movements of Pyotr Tchaikovsky's Grand Sonata in G major, opus 37*. [Unpublished doctoral dissertation] University of North Texas.
18. Emberley, S. A. (2013). *Robert Schumann's Piano Sonata no. 1 in f-sharp minor, op. 11–style and structure*. [Unpublished doctoral dissertation]. James Madison University.
19. Eckerty, C. (2008). *Narrative strategies in Robert Schumann's Davidsbündlertänze* - [Unpublished doctoral dissertation]. Kansas City: University of Missouri.
20. Eko, U. (2000). *Kako se piše diplomski rad*. Narodna knjiga/Alfa.
21. Fabian, D., Timmers, R., & Schubert, E. (2014). (Eds.). *Expressiveness in music performance. Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford University Press.
22. Fatone, G. A., M. Clayton, L. Leante & M. Rahaim (2011). Imagery, melody and gesture in Cross-cultural Perspective. In G. Anthony & E. King (Eds.), *New perspectives on music and gesture* (pp. 203-220). Burlington: Ashgate.
23. Galvao, A., Anthony K. (1999). Kinaesthesia and instrumental music instruction: some implications. *Psychology of Music*, 27(2), 129 – 137.
24. Gates, E. (2009). Clara Schumann: A composer's wife as composer. *The Kapralova society journal*, 7(2), 1-7.
25. Gostuški, D. (1968). *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta.
26. Gritten, A. & King, E. (2011). *New perspectives on music and gesture*. Burlington: Ashgate.



27. Kühl, O. (2011). The Semiotic Gesture. In A. Gritten, E. King (Eds). *New perspectives on music and gesture* (pp. 123 – 129). Hampshire, Burlington: Ashgate.
28. Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics and tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
29. La F., Davidson, J. W., Ledger W. & Howard D. J. (2007). A case-study on the effects of the menstrual cycle and the use of a combined oral contraceptive pill on the performance of a western classical singer: An objective and subjective overview. *University of Sheffield Musicae Scientiae Special issue*, 85-107.
30. Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda and Robert H. Woody. *Psychology for musicians – understanding and acquiring the skills*. Preveo D. Šobajić. New York: Oxford University Press, 2007. 235–241.
31. Mejer, L. B. (1986). *Emocija i značenje u muzici*. Preveo Simo Vulinović-Zlatan. Beograd: Nolit.
32. Попова, Н. (1959). *Фортепьянные сонаты Р. Шумана*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
33. Поповић Млађеновић, Т. (1989). Појам и елементи аналитичке интерпретације. In М. Веселиновић-Хофман (Ed.), *Аспекти интерпретације* (pp. 135-150). Београд: Удружење композитора Србије.
34. Поповић Млађеновић, Т. (2009). Imaginabilna polemika. In *Procesi panstiličkog muzičkog mišljenja* (131-206). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti i Signature.
35. Поповић Млађеновић, Т. (2015). *Muzičko pismo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
36. Поповић Т. (2020). Role of the body and its movements in expressive performances. In B. Bogunović & S. Nikolić (Eds.), *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019* (pp. 91-96). Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.
37. Póvoas, M. B. C. & Barros L. C. (2020) Principles of anticipation and movement cycles applied to piano gestures in the brazilian repertoire for piano four hands. In B. Bogunović & S. Nikolić (Eds.), *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019* (pp. 86-90). Belgrade: Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.
38. Reich, B. N. (1985). *Clara Schumann: The artist and the woman*. Oxford: Oxford University Press.
39. Rink J., N. Spiro & N. Gold. (2011). Motive, gesture and the analysis of performance. In A. Gritten & E. King (Eds), *New perspectives on music and gesture* (pp. 267-292). Burlington: Ashgate.
40. Rink, O. (2002). *Musical performance. A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
41. Rodgers, S. (1997). This body that beats: Roland Barthes and Robert Schumann's *Kreisleriana*. *Indiana theory review*, 18(2) , 75-91.
42. Schumann, R. (2012). *Schumann on music* ([edition unavailable]; H. Pleasants, Ed.). Dover Publications.
43. Stefaniak, A. (2012). "Poetic virtuosity": Robert Schumann as a critic and composer of virtuoso instrumental music [Unpublished doctoral dissertation]. New York: University of Rochester.
44. Taylor, R. (1985). *Robert Schumann, his life and work*. London: Panther Books.
45. Wanderley, M. M. (2002). Quantitative analysis of non-obvious performer gestures. In I. Wachsmuth & T. Sowa (Eds.), *Gesture and sign languages in human-computer interaction* (pp. 241–253). Berlin, Germany: Springer Verlag.
46. Wanderley, M. M. & Vines B. W. (2006). Origins and functions of clarinetists ancillary gestures. In A Gritten & E. King (Eds.), *Music and gesture* (pp. 165-195). Aldershot: Ashgate.
47. Wanderley, M. M., Vines, B., Middleton, N., McKay, C., & Hatch, W. (2005). The musical significance of clarinetists' ancillary gestures: An exploration of the field. *Journal of new music research*, 34(1), 97–113.

Коришћене партитуре:

1. Schumann, R. (1887). Grosse Sonate für das Pianoforte op.11. In Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, C Schumann, (Ed.) Leipzig: Breitkopf & Härtel.
2. Tchaikovsky, P. I. (2007). Grande Sonate for piano, op.37. Eds. Y. Milstein & K. Sorokina. Edition Jurgenson.
3. Wieck, C. (1836). Soirées musicales, Op.6. Leipzig: Hofmeister.

## Прилог 1.

### UPITNIK

### UPUTSTVO

Cilj ovog istraživanja je da se otkrije povezanost pokreta i izražajnosti u izvođenju. Posmatraćete 12 kraćih video zapisa određenih odseka kompozicija u izvođenju troje pijanista. Svaki snimak biće emitovan dva puta za redom sa kraćom pauzom između. Pre početka puštanja snimaka, obratite pažnju koji su sve pokreti ponuđeni na listi pokreta.

Pri prvom gledanju pokušajte da identifikujete koji se pokreti pojavljuju od ponuđenih u datom snimku. Procenite stepen izražajnosti za sve identifikovane pokrete na skali od 1-5 (od minimalne izražajnosti pokreta do veoma velike izražajnosti, kao što je objašnjeno u tabeli ispod); zaokružite broj u skladu sa vašom procenom izražajnosti pokreta. One pokrete koji se nisu pojavili u datom snimku, označite sa “x” u šestoj koloni – “nema pokreta”.

1. nema ekspresivni potencijal	2. veoma mali ekspresivni potencijal	3. prosečno izražajan potencijal	4. veliki izražajni potencijal	5. izuzetan izražajni potencijal	6. nema ponuđenog pokreta
--------------------------------	--------------------------------------	----------------------------------	--------------------------------	----------------------------------	---------------------------

### OPŠTA PITANJA

1. Ime i prezime/šifra: \_\_\_\_\_
2. Saglasan/saglasna sam sa popunjavanjem ovog upitnika:  
a) Da      b) Ne
3. Pol:      a) Muški      b) Ženski      c) Drugo
4. Godina studija na FMU: \_\_\_\_\_
5. Odsek: \_\_\_\_\_
6. Ukoliko ste na instrumentalnom odseku, napišite koji instrument svirate:
7. \_\_\_\_\_

## SNIMAK 1

		1	2	3	4	5	Nema pokreta
	<b>GLAVA</b>						
	<b>Facijalna ekspresija</b>						
1	Podignute obrve	1	2	3	4	5	
2	Podizanje i spuštanje obrva	1	2	3	4	5	
3	Mrštenje	1	2	3	4	5	
4	Pogled na gore	1	2	3	4	5	
5	Pogled u daljinu	1	2	3	4	5	
6	Pogled u stranu	1	2	3	4	5	
7	Zatvaranje očiju	1	2	3	4	5	
8	Otvorena usta	1	2	3	4	5	
	<b>Pokreti glave</b>						
9	Nagli trzaj glavom	1	2	3	4	5	
10	Trzanje glave (levo-desno)	1	2	3	4	5	
11	Ljuljanje glave levo desno	1	2	3	4	5	
12	Klimanje glavom (gore dole)	1	2	3	4	5	
	<b>TELO</b>	1	2	3	4	5	
	<b>Ruke</b>						
13	Širenje ruku u laktovima	1	2	3	4	5	
14	Podizanje ramena	1	2	3	4	5	
	<b>Leva ruka</b>						
15	Visoko podizanje leve ruke	1	2	3	4	5	
16	Leva ruka blago podignuta (kao da diriguje)	1	2	3	4	5	
	<b>Torzo</b>						
17	Eksplzivni trzaj tela, brzo povlačenje unazad	1	2	3	4	5	
18	Nagli trzaj torza	1	2	3	4	5	
19	Ljuljajući pokret torza (levo-desno) – opšti ljuljajući pokret tela	1	2	3	4	5	
20	Kružni pokret torza	1	2	3	4	5	
21	Ljuljanje napred nazad (približavanje i udaljavanje torza klavijaturi)	1	2	3	4	5	
22	Približavanje glave i torza (trupa) klavijaturi	1	2	3	4	5	
23	Udaljavanje torza i glave unazad od klavijature	1	2	3	4	5	
24	Nagib torza na jednu stranu	1	2	3	4	5	
	<b>Noga</b>						
25	Povlačenje leve noge unazad	1	2	3	4	5	
	<b>Sedalni deo</b>						
26	Ustajanje sa stolice	1	2	3	4	5	

## Биографија аутора

АНА КОВАЧЕВИЋ, рођена је 1988. године у Београду, где је са највишом оценом дипломирала, завршила специјализацију и започела докторске студије у класи проф. Јокут Михаиловић, а тренутно припрема завршни уметнички пројекат на докторским студијама на Факултету музичке уметности, у класи проф. Бранка Пенчића. Добитница је награде из Фонда „Слободанка Милошевић-Савић“ за најбољег студента клавирског одсека (2011/2012. година). Завршила је основну музичку школу „Владимир Ђорђевић“ као ђак генерације, у класи проф. Јелене Филотић, и клавирски и теоретски одсек у средњој музичкој школи „Јосип Славенски“, у класи проф. Олге Бауер, са наградом за најбољи дипломски испит. У току школовања интензивно се усавршавала код проф. Александра Бауера. Похађала је мастер класове код Наталије Трул, Јевгенија Стародупчева, Ловра Марушића, Александра Синчука и Михаила Удеа. Ради у средњој музичкој школи „Даворин Јенко“ као професор клавира од 2012. године, а такође је била корепетитор на гудачком одсеку од 2012-2021. године.

На бројним националним и међународним такмичењима освајала је награде: лауреат такмичења „Slobomir International Music Competition“ (2015), прва награда у оквиру клавирског дуа са Катарином Клепић (2009); лауреат IX међународног такмичења „Даворин Јенко“ (2012); друга награда на троетапном IV конкурс у младе пијанисте „Димитар Ненов“ (2011) итд. У средњој и нижој музичкој школи такође осваја бројне награде (прве награде на Меморијалу „Др Војислав Вучковић“, на Променаци клавирских талената 2007, 2006, 2005, 2004, на Републичком такмичењу музичких и балетских школа 2003; лауреат на Међународном фестивалу младих пијаниста *Art studio* у Шапцу 2003. итд).

Редовно приређује концерте као солиста и камерни музичар. Свирала је у свим значајним салама у Београду (Велика сала и Музичка галерија Коларчеве задужбине, Дом Војске Србије, Скупштина града Београда, Галерија САНУ, Културни центар Београд, Руски дом, Центар за културу и образовање Раковица, КЦ Чукарица, Атријум Народног музеја, УК Пароброд и др). Премијерно је извела *Концертно за клавир и камерни оркестар* оп. 205 Дејана Деспића, са Београдским камерним оркестром „Љубица Марић“ и уметничким ансамблом „Станислав

Бинички” (диригент Раде Пејчић, 2016). Наступила је у Театру Арсоли у Италији (2016), као и на завршном концерту победника конкурса „Марија Каналс” у Барселони као гост и неколико пута као учесник *OFF Festivala* у оквиру истог конкурса (2012, Шпанија). Извела је Листов *Клавирски концерт* бр. 1, Ес дур с уметничким ансамблом „Станислав Бинички” (диригент Драшко Јанковић, 2017), као и са Разградском филхармонијом (диригент Красен Иванов - 2011, Бугарска). Гостовала је више пута на радију и телевизији („Драгстор озбиљне музике” Дејана Ђуровића, „Сусретања”, „Време спорта и разоноде” Радио-Београда, „Дневник музичке омладине” Радио Нови Сад, емисије „Недељом увече” и „Све боје живота” на програму РТС 2). Учествовала је у пројекту „Клара – жена испред свог времена” свирајући ретко извођена дела Кларе Шуман, поводом двестагодишњице од рођења композиторке 2019. године. Одржала је солистичке концерте у Галерији САНУ (2019, 2016), Скупштини града Београда у оквиру Октобарских одјека „Шопен Феста”, у КЦБ-у (2018, 2015), СКЦ-у (2014), у Центру лепих уметности „Guarnerius” (2013), као и неколико пута у оквиру циклуса „Понедељком у Ђорђевићу” (МШ „В. Ђорђевић”). У камерном дуу са виолинистом Драганом Петаковићем одржала је запажен концерт у оквиру Другог *ФРОНТ фестивала* у КЦБ-у (2015). Активна је на сцени и у мултимедијалним пројектима у домену модерне уметничке музике – пројекти „Тишина и ништа” у Центру лепих уметности „Guarnerius”, „Човек с кишобраном” и „Имагинарни пејзажи Џона Кејџа” у КЦБ-у, као и „Сређина средина” у Студентском културном центру у Београду.

За једанаест година радног стажа (2012-2023), Ана је остварила запажене педагошке резултате са ученицима. Наиме, троје њених ученика положило је пријемни испит и примљени су на Факултет музичке уметности у Београду. Поред тога, њена ученица је положила пријемни испит и сада је студент и стипендиста на Музичкој академији „Гњесина” у Москви. Њени ученици су освојили око 40 награда на музичким такмичењима, од којих се половина налази на такмичењима ранжираним од стране Министарства просвете. Током радног искуства као клавирски сарадник, током осам година, такође је имала значајне наступе и ђаци су уз њену пратњу остваривали веома запажене резултате. Ана Ковачевић је била успешан уметнички сарадник у средњој музичкој школи – више пута је била

клавирски сарадник на пријемном испиту за Факултет музичке уметности садашњим успешним или дипломираним студентима. Ана је такође званични корепетитор на Међународном такмичењу „Д. Јенко” за категорију флаута.

Ана Ковачевић редовно приређује концерте класе и њени ученици су активни на сцени у Музичкој галерији Коларчеве задужбине, Кући краља Петра првог, Кући Ђуре Јакшића, популаришући тиме класичну музику, Музичку школу „Даворин Јенко” и шире, музичку културу. Њени ученици су 2022. године учествовали у хуманитарном пројекту Наде Колунције – концерт „Деца светлости“, изводећи премијерно музику јапанске композиторке Карен Танака. Такође, Ана је припремила двоје ученика да свирају на промоцији нове збирке композиција *Искре* Симоне Арко (Татјане Вукмировић), на којој је и сама извела композицију *Севдах* на концерту у сали школе „Д. Јенко” (2023. година).

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Ана Ковачевић

Број индекса: 283/2015

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је писани део докторског уметничког пројеката под насловом:

ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ  
ДЕЛА У ИЗВОЂЕЊУ ОДАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР РОБЕРТА  
ШУМАНА, ПЕТРА ИЉИЧА ЧАЈКОВСКОГ И КЛАРЕ ШУМАН

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат, у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Ана М. Ковачевић

---

У Београду, јануар 2024.



**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ  
ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ  
ПРОЈЕКТА**

Име и презиме аутора: Ана Ковачевић

Број индекса: 283/2015

Студијски програм: Извођачке уметности – Клавир

Наслов докторског уметничког пројекта:

ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ  
ДЕЛА У ИЗВОЂЕЊУ ОДАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР РОБЕРТА  
ШУМАНА, ПЕТРА ИЉИЧА ЧАЈКОВСКОГ И КЛАРЕ ШУМАН

Ментор: мр ред. проф. Бранко Пенчић

Коментор: др ред. проф. Бланка Богуновић

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда Ана М. Ковачевић

---

У Београду, јануар 2024.

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

ТЕЛЕСНИ ПОКРЕТИ И ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНСКЕ СТРУКТУРЕ  
ДЕЛА У ИЗВОЂЕЊУ ОДАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР РОБЕРТА  
ШУМАНА, ПЕТРА ИЉИЧА ЧАЈКОВСКОГ И КЛАРЕ ШУМАН

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда Ана М. Ковачевић

---

У Београду, јануар 2024.