

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Лука Г. Лопичић

**Интерпретација камерне музике по методи
Станиславског – мултимедијално извођење
композиције *Планете*, Густава Холста**

писани део докторског уметничког пројекта

Београд, 2020. година

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Лука Г. Лопичић

**Интерпретација камерне музике по методи
Станиславског – мултимедијално извођење
композиције *Планете*, Густава Холста**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Људмила Поповић, редовни професор Факултета музичке
уметности Универзитета уметности у Београду

Коментор: др Марија Масникоса, ванредни професор Факултета музичке
уметности Универзитета уметности у Београду

Београд, 2020. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Chamber Music

Luka G. Lopičić

**Interpretation of Chamber Music by
Stanislavski's Method – Multimedia
Performance of *The Planets* by Gustav Holst**

Doctoral Art Project

Mentor: Ljudmila Popović, MA – Full Professor, Faculty of Music, University of
Arts in Belgrade

Co-mentor: Marija Masnikosa, PhD – Associate Professor, Faculty of Music,
University of Arts in Belgrade

Belgrade, 2020

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

мр Људмила Поповић, редовни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду, ментор

др Марија Масникоса, ванредни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду, коментор

др ум. Соња Лончар, ванредни професор Факултета музичке уметности Универзитета
уметности у Београду

др ум. Дејан Суботић, ванредни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

др Влатко Илић, ванредни професор Факултета драмских уметности Универзитета
уметности у Београду

Неизмерно захвалан:

Дади, Шилету, Гоџи, Малом Милићу, проф. Људмили, проф. Влатку, проф. Александри, проф. Радомиру, Соњи, проф. Марији, Дулету, Салету, Ариону, Перићу, Каји, Макију, Мекију, Микију, Цилету.

Апстракт

Докторски уметнички пројекат под називом „Интерпретација камерне музике по методи Станиславског - мултимедијално извођење композиције *Планете*, Густава Холста“ се бави проблематиком интерпретације камерне музике сагледане кроз призму сличности и разлика између музичке и драмске уметности. Полазећи од хипотезе да се музичари баве невербалном глумом, циљ овог докторског уметничког пројекта је да се, користећи се примењивим методама Станиславског, прикаже другачији приступ процесу припреме једног музичког дела у оквиру камерне музике.

Емоције заузимају кључно место у учењу Станиславског, а нарочито начини на које их треба пробудити, евоцирати, проживети. Сходно томе, у овом раду акценат је стављен на психолошку припрему музичара извођача по узору на глумачку припрему, као и на узајамно стваралачко „преживљавање“ извођача унутар камерног ансамбла, обрађујући притом цео процес интерпретације од тумачења музичког дела у смислу истраживања емоционалног садржаја, преко поштовања стилских карактеристика дела, композиторове замисли и ознака у нотном тексту, па све до самог чина извођења.

Имајући у виду да изражавање и преношење емоција представљају неке од најбитнијих елемената интерпретације, како у музици тако и у глуми, упознавање са емоцијама у теоријском смислу, као и сагледавање супротстављених филозофских становишта по питању емоција у музици, доприносе адекватнијем разумевању примена метода Станиславског на музичку интерпретацију.

Јавна уметничка презентација овог докторског уметничког пројекта реализована је у позоришној сали. На репертоару је била композиција *Планете* Густава Холста (Gustav Holst) у посебном аранжману који је направљен и прилагођен за нестандартни камерни ансамбл - квинтет, који чине хармоника, клавир, тимпани и ударалке (два извођача на тимпанима и један на ударалкама). Концерт је био мултимедијалног карактера. Поред камерног ансамбла на сцени, који је изводио прерађено Холстово дело, у овом мултимедијалном извођењу је била коришћена и

ауторска електронска музика, као и повремене видео пројекције чија је веза са Холстовом идејом иза композиције у овом раду подробније описана. Примена значајних метода Станиславског била је присутна приликом читавог процеса припреме овог комплексног дела и приказана је у оквиру самог камерног ансамбла.

Мултимедијални карактер саме јавне уметничке презентације у оквиру овог докторског уметничког пројекта је послужио као пример како да се један концерт камерне музике што више приближи форми позоришног спектакла увођењем додатног садржаја (сценографија, електроника, видео пројекције, дизајн светла и др.) вешто доведеног у везу са идејом музичког дела које се изводи и који као такав може довести до већег интересовања публике за уметничку музику, а поготово за жанр камерне музике.

Кључне речи: интерпретација камерне музике, методе Станиславског, *Планете* Густава Холста, музика и емоције, аранжман музичког дела, мултимедијалност.

Уметничка област: Музичка уметност

Ужа уметничка област: Извођачке уметности – Камерна музика

Abstract

The Doctoral Art Project entitled “Interpretation of Chamber Music by Stanislavski's Method - Multimedia Performance of *The Planets* by Gustav Holst” deals with the issue of interpretation of chamber music as considered through the prism of similarities and differences between Music and Dramatic Arts. Starting from the hypothesis that musicians engage in non-verbal acting, the aim of this Doctoral Art Project is to show a different approach to the process of preparing a musical piece in the context of chamber music, using applicable methods of Stanislavski.

Emotions play a key role in Stanislavski's teachings, and especially the ways in which they should be awakened, evoked, experienced. Accordingly, in this paper the emphasis is placed on the psychological preparation of the musician-performer based on the model of acting preparation, as well as on the mutual creative “lived experience” of performers within the chamber ensemble, dealing with the entire process of interpretation from the understanding of a musical piece in terms of emotional content, through adherence to the stylistic characteristics of the piece, the composer's idea and musical score notations, all the way to the very act of performance.

Bearing in mind that the expression and transmission of emotions represent some of the most important elements of interpretation, both in music and acting, exploring emotions in a theoretical sense, as well as considering opposing philosophical views on emotions in music, contribute to a more adequate understanding of the application of Stanislavski's methods to musical interpretation.

The Public Art Presentation of this Doctoral Art Project was realized in a theatre hall. The repertoire included *The Planets* by Gustav Holst in a special arrangement made and adapted for a non-standard chamber ensemble - quintet, consisting of accordion, piano, timpani and percussions (two timpanists and one percussionist). The concert was of a multimedia nature. In addition to the chamber ensemble on stage, performing an arranged piece by Holst, this multimedia performance also included original electronic music, as well as occasional video projections whose connection with Holst's idea behind the

composition is further described in this paper. The application of some of Stanislavski's key methods was present during the entire process of preparation of this complex piece and was demonstrated within the chamber ensemble itself.

The multimedia nature of the Public Art Presentation of this Doctoral Art Project served as an example of how to bring a chamber music concert as close as possible to the form of a theatrical spectacle by introducing additional content (scenography, electronics, video projections, light design, etc.), skilfully linked with the idea behind a musical piece being performed, and which as such can lead to a greater interest of the audience in art music, especially in the genre of chamber music.

Key words: interpretation of chamber music, Stanislavski's methods, *The Planets* by Gustav Holst, music and emotions, musical piece arrangement, multimediality.

Art field: Music Art

Art subfield: Performing Arts – Chamber Music

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. <i>ПЛАНЕТЕ</i> ГУСТАВА ХОЛСТА.....	10
3. ГЕНЕЗА АРАНЖМАНА <i>ПЛАНЕТА</i> ЗА КАМЕРНИ АНСАМБЛ.....	16
3.1. Специфичности аранжмана <i>Планета</i> Густава Холста.....	19
3.2. Мултимедијалност јавне уметничке презентације	28
4. ОСНОВНЕ ИДЕЈЕ И РАЗВОЈ МЕТОДА СТАНИСЛАВСКОГ	31
5. МУЗИКА И ЕМОЦИЈЕ	38
6. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА КАМЕРНЕ МУЗИКЕ ПО МЕТОДИ СТАНИСЛАВСКОГ	46
7. ЗАКЉУЧАК.....	65
ЛИТЕРАТУРА	72
Прилог 1	75
Прилог 2	79
Прилог 3	82
Прилог 4	84
Прилог 5	86
Прилог 6	87
Прилог 7	89
Прилог 8	91

1. УВОД

Музика прожима његово (извођачево) читаво биће. Његово тело постаје музика. То је начин на који музика функционише. Начин на који осећамо музику одговара на хармонију. Замислите да је то ваше последње извођење, да никада више нећете наступати. Дајте све од себе да ту фразу изведете са највећом могућом дозом изражајности. То је ваш задатак. То је ваш посао. Да поведете вашу публику на путовање њихових живота. Ако успете да их одведете на место на коме никада раније нису били, они ће вам бити вечно захвални.

А када целу публику поведете са собом на једно такво путовање и када они на крају тог пута дођу до момента у коме кажу „е сад ми је све јасно!“, они са концерта изађу осећајући се другачије. У њима се догоди промена. То је једна тако предивна ствар коју смо ми, као извођачи, у могућности да изведемо онда када и сами разумемо значење дела.¹

Бенџамин Зандер (Benjamin Zander), диригент

Бити одличан извођач значи поседовати висок ниво психофизичких способности. Изузетна техничка спретност, вешто коришћење различитих ритмичких, артикулационих и динамичких шаблона, само су средства којима се постиже оно најбитније у музици, а то је оживљавање композиторове замисли. Потребно је, стога, превасходно радити на развијању таквих психофизичких способности, разумети структуру музичког дела и имати свест о непосредности саме музике, како би се што изражајније приказала идеја иза музичког дела.

У свом докторском уметничком пројекту бавићу се проблематиком интерпретације у оквиру камерне музике. Знамо да термин *интерпретација* значи тумачење, објашњавање или излагање, међутим у музици овај појам има мало шире значење. Наиме, у музици се под интерпретацијом подразумева начин на који музичар (инструменталиста, певач или диригент) изводи музичко дело. Иако се

¹ Boston Philharmonic: 200215.2 BZIOM 7.6 Part 2, Brahms, Sonata Clarinet & Piano, 2020; <https://youtu.be/45IsfQRMBfU>

интерпретација и извођење у музици често користе као синоними, интерпретација заправо представља процес кроз који извођач пролази од тумачења музичког дела у смислу истраживања емоционалног садржаја, преко поштовања стилских карактеристика дела, композиторове замисли и ознака у нотном тексту, па све до самог чина извођења. То нам показује да не постоји само један начин интерпретације својствен једном музичком делу, будући да, осим наведених ствари, он зависи и од самог извођача. Игор Стравински се, на пример, није слагао са таквим тумачењем, рекавши да „музика треба да се пренесе, а не интерпретира, имајући у виду да интерпретација открива личност интерпретатора пре него композитора; и ко уосталом може да гарантује да ће такав извођач веродостојно пренети ауторову визију без изобличења?“² Када су у питању извођачке уметности, конкретно музичка и драмска уметност, сматрам да су интерпретација (тумачење) и сâмо извођење нераскидиво повезани. Не постоји извођење без интерпретације и обратно. Стога ће се за потребе овог рада чешће користити израз *интерпретација* са значењем које подразумева читав процес који је претходно наведен.

Интерпретирање камерне музике, оригинално писане или аранжиране за камерни ансамбл, има сложену, али и веома занимљиву проблематику. Наиме, код солистичког или оркестарског извођаштва, појединац је тај који је носилац „кључа“ интерпретације, док је у камерном ансамблу присутна размена мишљења и искустава између чланова. То се такође огледа и у начину компоновања за камерне ансамбле. Композитор унапред размишља о усклађивању односа деоница равноправних чланова ансамбла. Структура говорног дијалога, иако наизглед слична структуралном принципу грађења партитуре у виду смењивања функција солирања или пратње, заправо није директно присутна приликом грађења партитуре. Такође, приликом аранжирања оркестарских композиција, концепција усклађивања односа деоница остаје иста. Треба имати у виду да се својеврсна структура говорног дијалога у музици не одвија на начин на који се одвија у драми, будући да се деонице

² Види Peter Walls “Historical performance and the modern performer” у John Rink, *Musical Performance – a guide to understanding*, Cambridge University Press, 2002, (17 - 34), стр. 17.

у оквиру камерног ансамбла углавном свирају у исто време, док глумци на сцени ретко кад говоре истовремено.

Када узмемо у обзир неке од аспеката жанра камерне музике, као што је сценски карактер извођења, чињеница да сваки инструменталиста, односно извођач, унутар ансамбла има своју улогу у својеврсном дијалогу музичких деоница, могло би да се претпостави да је камерна музика суштински слична жанру позоришне драме. Још једна од сличности између камерне музике и позоришне драме је та да се и у једном и у другом домену инсистира на раду на индивидуалном извођачком умећу (физичком и менталном), како би касније оно било вешто искоришћено у оквиру ансамбла.

Полазећи од хипотезе да се музичари заправо баве невербалном глумом, овај рад за сврху има да истражи другачији приступ интерпретацији музичког дела, који је заснован на теорији глуме. Глумачке методе и технике које су послужиле као инспирација су методе Константина Сергејевича Станиславског (Константи́н Серге́евич Станисла́вский). Са свешћу о томе да је термин *систем* тај који се углавном користи у вези са Станиславским, за потребе овог рада чешће ће бити коришћен термин *метода* или *методе*. Познато је да метода представља одређени поступак и начин рада усмерен ка постизању жељеног циља, а да је систем сређени скуп таквих метода, техника и др. Треба имати у виду да је и сâм Станиславски сматрао да термин *систем*, у контексту његових техника, није био у потпуности адекватан. Он га је увек користио под знацима навода, а неретко је испред додавао „такозвани“. Станиславски је током свог истраживања био склон експериментисању и сматрао је да „такозвани систем“ стално треба да се употпуњује новим сазнањима и да га никада не би требало тумачити као закон.

Ради бољег разумевања идеје иза овог докторског уметничког пројекта, треба напоменути чињеницу да је Станиславски сматрао да се његове методе могу применити на све извођачке уметности. Такође, истраживањем сам увидео да је музика била веома битан фактор у његовом раду и истраживању. Зна се да је пред

крај свог живота педагошки рад наставио код куће у тзв. Оперско-драмском студију, да је режирао велики број опера, као и да су му разни музички принципи помогли у проналажењу идеја за развијање својих техника. Примера ради, у књизи *Рад глумца на себи II*, цело једно поглавље је названо „темпо-ритам“. Ове информације су ме навеле да размотрим претпоставку по питању тога да ли би Станиславски (да је још поживео) у неком тренутку покушао да своје методе прилагоди и интерпретацији инструменталне музике³, а посебно да их примени на камерно музицирање, с обзиром на то да је код њега акценат био на ансамбловској глуми тј. односу између партнера на сцени. У вези са тим, исход овог докторског уметничког пројекта је истовремено и исход истраживања усмереног ка томе да ли је и у којој мери могуће искористити методе и технике Станиславског у осмишљавању интерпретације камерне музике, као и моје виђење тога како би таква интерпретација или одређени њени сегменти могли да изгледају имајући у виду претходно наведен процес. Овај рад за циљ има и пружање подстрека за даља истраживања и размишљања на тему методологије интерпретације у инструменталној музици.

Имајући у виду очигледне разлике у самој природи интерпретације у оквиру драмске и музичке уметности, у старту је јасно да методе Станиславског морају бити прилагођене. У раду ћемо даље видети на који начин и у којој мери је могуће искористити његове методе и које. Неке могу бити директно примењене, неке су посредством аналогije искоришћене у свом пренесеном значењу, а тамо где не можемо наћи директну примену у оквиру читавог процеса интерпретације, биће пружене одређене сугестије у виду тога које би се од тих метода и техника, које у својој основи имају суштину идеје Станиславског, могле уврстити у неке од појединачних сегмената интерпретације, као и смернице које воде ка даљем истраживању ове тематике и дају подстрек за даље конципирање методологије засноване на овим принципима.

³ Реч је о инструменталном музицирању, имајући у виду да су принципи глумачке интерпретације саставни део вокалног музицирања.

Бавећи се истраживањем сличности и разлика између извођаштва у оквиру ове две уметности (музичке и драмске), дошао сам до закључка да је теорија извођаштва у драмској уметности знатно развијенија и систематичнија од теорије музичког извођаштва, као и да је значајније усмерена према разумевању процеса припремања саме улоге, што би у сфери музике представљао процес припреме музичког дела.

Током свог школовања, педагошког рада, као и истраживања у оквиру овог докторског уметничког пројекта, приметио сам да је најчешћи приступ интерпретацији музичког дела заправо интуитивни приступ. Интуиција јесте битан фактор, али не би требало да представља и једини. Такође, у извођачком музичком образовању велики проблем представља и меморисање нотног текста. Неретко се дешава да одређени рокови (испити, термини концерата, такмичења и др.) утичу на то да већи фокус буде на савладавању нотног текста, а да због тога период између његовог савладавања и самог јавног извођења буде недовољно дугачак да би се растерећеније пришло осмишљавању интерпретације музичког дела. У таквим ситуацијама често прибегавамо интуицији. Како би се боље разумело у којој мери је (не)сигурност у нотни текст извор великог стреса код музичара, морамо направити паралелу са (не)сигурношћу у изговорени текст код глумаца. Ако пођемо од устаљеног мишљења да основно средство комуникације код људи представља изговорена реч, може ли се претпоставити да је, крајње условно речено, лакше приступити меморисању драмског текста, него што је то случај са нотним текстом. У глуми, уколико и дође до одређене несигурности у текст, глумац „спонтаније“ може преформулисати изговорену реченицу, а да притом не одступи од основне замисли коју том реченицом треба да пренесе. У музици, поготово у уметничкој музици, то није случај. Погрешно одсвирана нота у потпуности мења мелодијско-хармонско значење, а самим тим и доследност у преношењу композиторове замисли. Често се дешава да се услед ове проблематике процес читања нотног текста у главама извођача одвија одвојено од процеса тумачења композиторове замисли и осмишљавања интерпретације. Ти процеси би, према мом мишљењу, требало да се увек одвијају упоредо, па чак и да осмишљавање интерпретације иде за нијансу

испред читања нотног текста. Сматрам да ће томе у многоме допринети метода такозване „активне анализе“, о којој ће касније у оквиру овог рада бити више речи, а коју је Станиславски развијао пред крај свог живота.

Један од циљева овог докторског уметничког пројекта је и тај да се укаже на низ примера који би могли да помогну сваком музичару приликом развоја својих психофизичких способности, како не би дошао у ситуацију да, услед стицаја несрећних околности и евентуалног изостанка „правог педагога“, не успе да достигне свој пун интерпретативни потенцијал. Ако се вратимо на интуицију, за коју сматрам да је у нераскидивој вези са талентом, она мора бити присутна, али не и препуштена случају. Како Станиславски наводи на примеру неких од психофизичких способности, концентрација у вези са ритмом уводи појединца „у оно што ми зовемо право надахнуће, то јест буђење интуиције и подсвести“ извођача⁴

Оно што је такође битно напоменути је то да сам мишљења да се овај рад може применити на интерпретацију и у оквиру солистичког музицирања иако је главни акценат стављен на примењивање тих метода у заједничком, односно камерном музицирању. Ово наглашавам из простог разлога што за разлику од драмске уметности у којој, иако постоји жанр монодраме, ансамбловске представе су процентуално ипак највише заступљене, за разлику од музичке уметности у којој су солистичко и камерно музицирање скоро па подједнако присутни.

Поменуо сам на почетку да истраживање емоционалног садржаја представља један од битних елемената у процесу интерпретације. Сматрам чак и да можемо тврдити да су изражавање и преношење емоција најбитнији елемент интерпретације како у музици, тако и у глуми. Емоције код Станиславског заузимају кључно место у његовом учењу, а нарочито начини на које их треба пробудити, евоцирати, проживети. Разлика у природи интерпретирања у оквиру ове две уметности нам указује на то да се, иако на исте начине можемо истраживати емоционални садржај текста (нотног или драмског), преношење емоција одвија на подоста различите

⁴ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Besede*, Beograd, Kultura, 1957, стр. 80.

начине. У глуми се на сцени преносе јасне емоције, животне ситуације које наликују стварним⁵, те је у извесној мери „лакше или непосредније“ тумачити емоције како из угла извођача који их тумачи да би могао верно да их пренесе, тако и из угла гледаоца који те емоције треба да препозна. Музика је у том смислу веома апстрактна. Иако у музици разликујемо програмску и апсолутну музику⁶, начин преношења и тумачења је прилично апстрактан и зависи од маште, односно уобразиље како извођача, тако и слушаоца.

У вези са тим, да бисмо на прави начин могли да схватимо примену метода Станиславског на музичку интерпретацију, сматрам да је потребно упознати се са емоцијама у теоријском смислу. О томе ће свакако бити више речи у даљем раду, посебно у поглављу у оквиру кога ћемо сагледати два супротстављена филозофска становишта по питању емоција у музици. У питању су *когнитивистички* и *емотивистички* приступ тумачењу изражајности музике. Сагледаћемо ставове неколико познатих естетичара, филозофа и музиколога попут Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick), Питера Кивија (Peter Kivy), Џефрија Мадела (Geoffrey Madell), а такође ћу навести и један експеримент психолога Роберта Левенсона (Robert Levenson), који путем емпиријског истраживања доказује да музика утиче на емотивне промене у слушаоцу на начин на који то сматрају емотивисти, а што је уједно и став са којим се ја слажем.

Верујем да је неопходно да сваки музичар извођач има ширину интересовања и буде упознат са разним филозофским и теоријским погледима на феномене у музичкој уметности,⁷ како би у музици достигао истину, о којој често и

⁵ Свестан сам да постоје апстрактнији и авангарднији стилови глуме и позоришта, али за потребе овог рада ћемо више имати у виду реалистичан приступ глуми.

⁶ Програмска музика је инструментална музика која поседује ванмузичко значење (тема из књижевног дела, слика, легенда, појаве у природи и др.). Апсолутна музика нема никакво ванмузичко значење и користи искључиво музичка средства у служби музичке форме, структуре. Изразити апсолутисти чак сматрају да музика треба да буде лишена сваког изражавања емоција, јер сматрају да смисао музике лежи искључиво у комбиновању тонова, структуре и форме.

⁷ Конкретно, феномени за потребе овог рада укључују емоције у музици и начине на које комуницирамо путем музике.

Станиславски говори, и како би разликовао себе као уметника у односу на „музичаре-занатлије“.

Што се тиче јавне уметничке презентације овог докторског уметничког пројекта, она је реализована у позоришној сали.⁸ На репертоару је била композиција *Планете* Густава Холста (Gustav Holst), у посебном аранжману који сам направио и прилагодио за нестандартни камерни ансамбл - квинтет, који чине хармоника, клавир, тимпани и удараљке (два извођача на тимпанима и један на удараљкама). Концерт је био мултимедијалног карактера. Поред камерног ансамбла на сцени, који је изводио прерађено Холстово дело, у овом мултимедијалном извођењу је била коришћена и ауторска електронска музика, као и повремене видео пројекције. Касније ће у оквиру овог рада детаљније бити описана генеза аранжмана овог музичког дела, као и веза електронске музике и видео пројекција са Холстовом идејом иза композиције, али и сличности између музичке и драмске уметности. Примена значајних метода Станиславског била је присутна приликом читавог процеса припреме овог комплексног дела и приказана је у оквиру самог камерног ансамбла.

Поглавља у овом раду заправо представљају својеврсне кораке у припремању интерпретације о каквој је овде реч. Теоријско истраживање емоционалног садржаја, самог композитора, његовог живота и рада, као и идеје иза композиције, све то води ка практичном делу припреме, о чему ће касније бити више речи.

Ако се осврнемо на методолошки приступ овом раду, најпре ћемо се бавити анализом садржаја *Планета* Густава Холста. То неће подразумевати формалну анализу музичког дела тј. анализу облика, нити хармонску анализу, већ аналитичко сагледавање музичког и програмског садржаја *Планета*, издвајајући за интерпретацију релевантне елементе и доводећи их у директну везу. Осврнућемо се и на неке историјске чињенице које указују на разна погрешна тумачења овог дела која се косе са Холстовом идејом. Циљ тога је да истакнемо праву композиторову замисао

⁸ Концерт је био на репертоару Театра Вук, 26.2.2020. године на сцени „Александар Поповић“.

и да у вези са тим објаснимо зашто је баш ово дело, између осталих, погодно за испитивање приступа интерпретацији који представља срж овог писаног рада.

Након што се будемо упознали са свим битним информацијама, које су у вези са *Планетама*, а међу којима је и сам процес настанка дела у смислу његове коначне верзије, направимо паралелу тог процеса са генезом мог аранжмана. Објаснићу начин на који су Холстове идеје о структуралном и звучном плану композиције утицале на мој ток размишљања приликом осмишљавања и прилагођавања аранжмана. То ћемо потом поткрепити нотним примерима у којима ће се јасно видети сличности и разлике.

Затим ћемо се усредсредити на поглавље о Станиславском у којем ћемо се упознати са основним идејама иза његових метода. Упознаћемо се са развојем његовог „такозваног система“ и сагледаћемо промену коју је Станиславски направио приликом одабира техника које ће представљати главне покретаче емоција код глумаца. То ће нам касније помоћи да лакше уочимо који је приступ подобнији у сфери музичке интерпретације. Поменућемо и методу активне анализе која је настала пред крај његовог живота и која је умногоме инспирисана музичким принципима. Иако је метода активне анализе заснована на физичким радњама какве не постоје у музичкој интерпретацији, сматрам да ће разумевање њене суштине и везе са музичким принципима помоћи приликом њене примене у камерној музици. Осим ауторских радова Станиславског и остале литературе која се бави његовим методама, за боље разумевање Станиславског су ми од великог значаја била истраживања и анализе које је Тина Перић спровела у својој докторској дисертацији „*Феномен Сопства у естетском искуству извођача - перформера*“.

И на крају, пре него што будемо објашњавали интерпретацију камерне музике инспирисане Станиславским, једно поглавље ће бити посвећено и разумевању феномена емоције у музици тј. бавићемо се питањем изражајности музике. Сматрам да ће то такође бити од великог значаја како бисмо могли лакше да сагледамо

интерпретацију камерне музике, доводећи у везу начине покретања и преношења емоција у глуми са истом том проблематиком у оквиру музичке интерпретације.

2. ПЛАНЕТЕ ГУСТАВА ХОЛСТА

Планете Густава Холста компоноване су и извођене у деловима од 1914. године, а целокупно дело, написано за симфонијски оркестар, своју јавну премијеру доживело је 15. новембра 1920. у Лондону⁹. Ова композиција заузима посебно место у британској култури. То је најзначајније и најуспешније дело композитора, чији се опус може окарактерисати као веома буран, пун успеха и неуспеха. Свакако остаје чињеница да ни пре, а ни после *Планета*, Холст није написао дело које је имало макар приближан успех. Чак и сам успех ове композиције са собом носи одређену дозу парадокса и ироније. Наиме, *Планете* у исто време представљају једно од најпрепознатљивијих, али и најмање присутних дела у стандардним оркестарским репертоарима. Композиција која је конципирана као целина је чешће присутна у фрагментима. И после Холстове смрти, дело је занемарено од стране критичара, док су фрагменти ове композиције постали саставни део опште културе. Тек са извођењем комплетног дела и правилним схватањем музике, односно идеје иза саме музике, можемо разумети поетику овог музичког дела.

Један од парадокса везаних за живот саме композиције је и тај што, чак и поред великог успеха код слушалаца, код музичких критичара тог доба она није наилазила на позитивне коментаре. Наиме, идеал коме се у то време тежило приликом компоновања је још увек подразумевао немачку традицију симфонизма деветнаестог века, што је у најкраћим цртама подразумевало јасну музичку структуру

⁹ *Планете* су први пут у целости изведене 29. септембра 1918. године, али је то извођење било приватно и није било отворено за јавност.

и форму дела. *Планете* у том смислу нису биле достојне те традиције. Структура дела је била слободнија, развој музичког садржаја није имао одлике Бетовеновог стила, а тонски и хармонски план није задовољавао стандарде хармонских односа тог периода. Такође, треба узети у обзир и присуство традиционалиста и присталица апсоултне музике који су, како је раније наведено, сматрали да музика не треба да има ванмузичко значење, већ да су искључиво музичка средства та која треба да се користе у служби музичке форме и структуре, на начин који омогућава да музика може постојати сама за себе. Упркос свему томе, композиција је и даље пружала изразити музички доживљај.

Иако *Планете* карактеришемо као програмску музику, истраживањем долазимо до сазнања да оне не одишу стандардним видом програмности у којима се звуком приповеда одређена легенда, описује тема из књижевног дела, појава у природи и др. Сам Холст је у то време сматрао да његово дело није програмско, будући да не представља никакав догађај нити личност из стварног живота. Међутим, када се осврнемо на оно што га је испрва и инспирисало да напише ово дело, схватамо да је ипак постојао одређени ванмузички садржај који представља суштину схватања композиције.

Многи претпостављају да је идеја иза *Планета*, због својих наслова и поднаслова, у вези са астрономијом, па и са митологијом. Сматрало се чак да дело има везе и са Првим светским ратом, с обзиром на чињеницу да је једно од приватних извођења *Планета* било у септембру 1918. године. Наслове и поднаслове *Марса*, *Носиоца рата* и *Венере*, *Носиоца мира* су доводили у везу са тада актуелним ратом и његовим привођењем крају (новембар исте године). Насупрот овим и сличним претпоставкама, главна идеја којом се Холст водио заправо потиче из астрологије. Познато је да је током живота показивао велико интересовање за астрологију, као и да је читао астролошке књиге Алана Леа (Alan Leo), чувеног британског астролога и писца, које су му и послужиле као главна инспирација. Он је инсистирао на астролошком значају планета, што имплицира да музика не описује саме планете већ

представља астролошки осврт на особине које се код човека испољавају услед дејства одређене планете.

Оно што је битно да се напомене је то да је Холст сматрао да музика мора да представља комуникацију између композитора и слушаоца. У тренутку када је завршио компоновање *Планета*, осећао је да музика поседује висок ниво изражајности и да може сама да комуницира са публиком без додатних програмских објашњења. Тек неколико година након премијере је рекао да су ставови заправо тзв. „слике расположења“ и да представљају својеврсно „отеловљење“ ликова назначених у поднасловима.¹⁰ Концепт којим се водио током компоновања се огледа махом у коришћењу музичких метафора. Холст је чак и саме наслове и поднасловне сматрао метафорама, а не програмским насловима. Допуштање астролошким метафорама да успоставе референтне аналитичке оквире требало би да се покаже као најефикаснији начин препуштања музици да комуницира на начин који је композитор замислио.¹¹

Марс, Носилац рата не представља неку конкретну битку нити митолошку личност, већ музички садржај који метафорички указује на емотивну, психолошку идеју о борби, коју када доведемо у везу са астрологијом представља унутрашњу борбу човека са самим собом. Имајући то у виду, схватамо да се о *Планетама* заиста не може говорити у чисто програмском смислу, већ у ширем психолошком смислу.

Холстово интересовање за астрологију, коришћење музичких метафора приликом креирања музичких ликова инспирисаних астролошким освртом на човека и његове особине, као и то да је дело потребно извести у целини ради правог доживљаја указује на то да се у *Планетама* заправо ради о својеврсном психолошком путовању. Сваки став приказује одређени аспект личности и Холстово наглашавање људског карактера се одвија вештим комбиновањем астролошких и музичких метафора. Такође примећујемо да постоје одређени заједнички музички елементи који се разним варијационим композиционим техникама појављују кроз различите

¹⁰ Richard Greene, *Holst: The Planets*, Cambridge University Press, 1995, стр. 4.

У тексту на енглеском језику се користи израз „embodiment“, те сам у духу овог рада изабрао превод „отеловљење“.

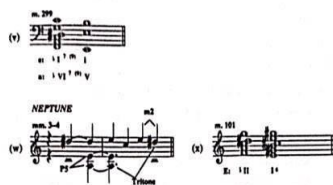
¹¹ *Ibid.*, стр. 42.

ставове (попут Вагнеровог „лајт мотива“). Примера ради, у оквиру главне теме Марса појављују се тритонус и хроматски спуст мале секунде које, имајући у виду карактер самог Марса, Холст не ставља под одређену хармонску функцију. Међутим, у ставу Меркура може се уочити поновно појављивање ових елемената, што нам указује на то да је Холст, на један врло вешт начин, успео да тај поновљени мотив тритонуса и хроматски спуст мале секунде претвори у тоналну функцију. Постоји још много примера у којима се главна тема Марса на различите начине прилагођава различитим карактерима других ставова. Као што смо претходно већ напоменули, овај рад се неће бавити хармонском анализом, међутим сматрам да је за право разумевање дела ипак битно навести неколико таквих примера у оквиру музичког дешавања унутар композиције. (Пример бр. 1)

The image displays musical score examples for five planets: Mars, Venus, Mercury, Saturn, and Uranus. Each planet's theme is represented by one or more musical staves with annotations for intervals and tritones.

- MARS:**
 - (a) mm. 4-5: Tritone (P5), m2
 - (b) m. 13: Tritone (P5), m2
 - (c) mm. 25-7: Tritone (P5), M2
 - (d) m. 49: Tritone (P5), m2
 - (e) m. 47: Tritone (P5), m2
 - (f) m. 77: Tritone (P5), m2
 - (g) m. 90: Tritone (P5), M2
 - (h) mm. 104-5: Tritone (P5), m2
- VENUS:**
 - (i) mm. 15-14: Tritone (P5), m2
 - (j) mm. 44-4: Tritone (P5), m2
- MERCURY:**
 - (k) mm. 1-4: Tritone (P5), m2
 - (l) mm. 70-3: Tritone (P5), m2
- SATURN:**
 - (m) mm. 5-4: Tritone (P5), m2
 - (n) mm. 20-1: Tritone (P5), M2
 - (o) mm. 41-3: Tritone (P5), m2
 - (p) mm. 111-14: Tritone (P5), m2
- URANUS:**
 - (q) mm. 9-11: Tritone (P5), m2
 - (r) mm. 45-7: Tritone (P5), m2
 - (s) mm. 69-51: Tritone (P5), m2
 - (t) mm. 73-5: Tritone (P5), m2
 - (u) m. 171-3: Tritone (P5), m2

At the bottom of the Uranus section, there are Roman numerals: D V I, IV V, D I IV I.



Пример бр. 1: Осмишљавање заплета трансформације прве теме *Марса*¹²

Такве везе, на моменте изразито суптилне, у мање или више очигледној мери прожимају читаву композицију кроз различите музичке елементе, чинећи на тај начин нит која, уз коришћење пажљиво одабраних музичко-изражајних средстава, креира искуство путовања једног бића (које постоји и функционише у спољашњем свету), кроз његов унутрашњи „универзум“ – откривајући на свом путу различите аспекте сопствене личности.

Када сагледамо битне аспекте Холстовог тока мисли док је размишљао о *Планетама* и док их је компоновао, веза са књижевним принципима се сама намеће. Књижевни принципи свакако представљају и саставни део конципирања једног драмског текста. Холст је ставове *Планета* посматрао као музичке ликове. Видели смо да његови музички ликови представљају „отеловљење“ ликова назначених у поднасловима. У *Планетама*, музичка структура се развија услед музичких гестова (ритмичких, мелодијских, хармонских и др.), као што је у књижевном тексту заплет изведен из књижевних ликова и њихових склоности.¹³ У складу са тим, постаје јасније зашто се *Планете* не подударају са традицијом немачког симфонизма о коме је раније било речи. Холсту је, дакле, био важнији драматуршки развој његових музичких ликова, него да задовољи строге конвенције форме и структуре. Његов композициони принцип се састојао од коришћења метафора. Иако их је он користио у музичком смислу, метафора је заправо појам који је у уској вези са књижевном уметношћу. Ако се још осврнемо и на ванмузички садржај на који се те метафоре односе, онда схватамо да је главни протагониста *Планета* човек са свим својим

¹² *Ibid.* стр. 74 - 75.

¹³ *Ibid.* стр. 7.

аспектима личности. То је такође случај и са књижевним текстом, а самим тим и са драмским текстом.

Имајући у виду, како је раније наведено, да *Планете* не представљају стандардно програмско дело већ својеврсну метафору која је у вези са астролошким аспектима личности, тако је и тумачење овог дела у целости, али и његових појединачних ставова, заправо препуштено како извођачу, тако и слушаоцима. Чак их ни сам Холст, иако је конципирао своје поднасловe по узору на Леа, није тумачио на исти начин како је то представљено у Леовој књизи.

У астрологији не постоји један строго дефинисан и свеобухватан опис целокупног карактера човека који је под утицајем планете која над њим влада, већ је увек у питању комбинација различитих аспеката једне исте личности проузрокована међусобним односом и деловањем небеских тела у датом тренутку. Испољавање одређених особина зависи од датих околности у којима се човек налази и тога како на њих реагује.

У продужетку ћемо направити паралелу између Холстових и Леових подналова:

Густав Холст:

- *Марс, Носилац рата (The Bringer of War)*
- *Венера, Носилац мира (The Bringer of Peace)*
- *Меркур, Крилати гласник (The Winged Messenger)*
- *Јупитер, Носилац радости (The Bringer of Jollity)*
- *Сатурн, Носилац старог времена (The Bringer of Old Age)*
- *Уран, Чаробњак (The Magician)*
- *Непутн, Мистик (The Mystic)*

Алан Лео¹⁴:

- *Марс, Онај који даје енергију (The Energiser)*
- *Венера, Ујединитељ (The Unifier)*
- *Меркур, Мислилац (The Thinker)*
- *Јупитер, Онај који шири полетност (The Uplifter)*
- *Сатурн, Кротитељ (The Subduer)*
- *Уран, Онај који доноси будност (The Awakener)*
- *Непутн, Мистик (The Mystic)*

У Прилогу 1 овог рада биће пружени описи планета и особине човека под утицајем истих, који су изведени из разговора са појединцима који се баве тумачењем утицаја небеских тела на развој личности и представљају комбинацију увида стечених из тих разговора и појединих навода из следеће литературе: Alan Leo, *The Art of Synthesis* и Richard Greene, *Holst: The Planets*.

3. ГЕНЕЗА АРАНЖМАНА ПЛАНЕТА ЗА КАМЕРНИ АНСАМБЛ

Хармоника је веома млад инструмент. Иако је настала у деветнаестом веку, модерна верзија хармонике је усавршена тек средином двадесетог. Постоје појединачни примери коришћења хармонике и крајем деветнаестог и почетком двадесетог века у делима познатих композитора као што су Петар Иљич Чајковски (Пётр Ильич Чайковский) (*Оркестарска свита бр. 2 у Це дуру, Оп. 53* премијерно изведена 1883. године) и Албан Берг (Alban Berg) (опера *Воцек* премијерно изведена 1925. године), али тек са усавршавањем техничких карактеристика овог инструмента, хармоника је добила равноправну улогу у репертоарима уметничке музике широм

¹⁴ Види Alan Leo, *The Art of Synthesis*, “Modern Astrology” Office, Imperial Buildings, Ludgate Circus, E.C., 1912; Поднаслови су преведени са енглеског језика у сопственом аранжману, превод није званичан.

света. У свету је данас незамисливо да један концерт савремене музике буде одржан, а да хармоника није искоришћена као солистички инструмент, инструмент у оквиру камерног ансамбла, па чак и као саставни део симфонијског оркестра. Поред многобројне литературе оригинално писане за хармонику, у репертоарима за хармонику се може приметити и велики број аранжмана (транскрипција) композиција различитих епоха писаних за друге инструменте, камерне ансамбле или за оркестре. Разлог томе је природна потреба извођача на хармоници (у даљем тексту „акордеониста“) да, упркос чињеници да не постоје композиције писане за хармонику из епоха као што су барок, класицизам, романтизам и др., развијају интерпретативни осећај за разне стилове и епохе. У вези са тим, акордеонисти се током свог школовања интуитивно, кроз процес припреме извођења транскрибованих дела или аранжмана, упознају са одређеним принципима који су битни приликом адаптирања музичких дела за хармонику или за било који други инструмент. Сматрам да је битно за сваког музичара (извођача), а посебно за акордеонисту, да истражује и изучава ову проблематику јер у том случају може сам да преузме одговорност и иницијативу за ширење свог репертоара, а самим тим и интерпретативног знања и умећа.

У најкраћим цртама, циљ транскрибовања једног музичког дела је да се оригинални музички садржај пренесе у оквиру новог медија (соло инструмента или ансамбла).¹⁵ Принципи успешне транскрипције треба да представљају задржавање оригиналног музичког садржаја и одржавање истог нивоа уметничког квалитета музичког дела. Затим је потребно прилагодити дело тако да се оно може одсвирати на инструментима за које се аранжман прави, користећи техничке карактеристике својствене тим инструментима, како би се додала нова димензија извођењу тог дела, а да се притом не одступи од оригиналне звучне замисли композитора.

У наредним пасусима ћемо се упознати са генезом аранжмана *Планета* који је био изведен у оквиру јавне уметничке презентације. Посебан аранжман који сам

¹⁵ Види Paul Thom, “Transription”, у Paul Thom, *The Musician as Interpreter*, The Pennsylvania State University Press, 2007, 1 – 23. стр.

направио и прилагодио је аранжман за нестандартни камерни ансамбл - квинтет, који чине хармоника, клавир, тимпани и ударалјке (два извођача на тимпанима и један на ударалјкама).

Првобитна замисао Холста је била да композиција буде написана за симфонијски оркестар. Међутим, услед здравствених проблема са руком којом је писао, Холст је прву верзију написао за два клавира са сопственим ознакама за будућу оркестрацију. При записивању коначне верзије оркестарске партитуре имао је помоћ својих ученика. Услед фактурне сличности партитура у композицијама за клавир и хармонику, користио сам верзију за два клавира као фактурну основу, док ми је фокус остао на звучној слици оркестарске верзије. Ово је веома битно да се нагласи зато што су обе верзије написане од стране самог композитора, па самим тим и њихово коришћење као основе за аранжман задовољава основни принцип транскрибовања, а то је задржавање оригиналног музичког садржаја. Како је један од принципа транскрибовања обogaћивање звука композиције техничким карактеристикама својственим инструментима за које се аранжман прилагођава, а имајући у виду да хармоника припада групи аерофоних инструмената, настојао сам да већи део деоница дувачких инструмената поверим хармоници, док је клавир - као ударни жичани инструмент, коришћен да повремено замени одређене деонице гудачких инструмената, харфи, ксилофона и др. Услед звучних техничких разлика између клавира и хармонике, превасходно у трајању тона¹⁶, али и захтевности фразирања, одређене деонице гудачких инструмената се могу поверити и хармоници.¹⁷ Задржавање фокуса на звучној слици оркестарске верзије се огледа и у

¹⁶ Интензитет звука на клавиру је опадајућег карактера, док га је на хармоници могуће одржати, па чак и појачати или смањити интензитет лежећег тона.

¹⁷ Треба нагласити да је у свету уметничке музике чест пример камерних ансамбала који се састоје од хармонике и клавира, са или без других инструмената, било да се ради о композицијама оригинално писаним за ове камерне ансамбле или аранжманима других композиција, јер управо разлика између техничких и тембралних карактеристика тих инструмената дају савршени баланс. Притом, оба инструмента могу изводити композиције комплексније густе фактуре, па је самим тим и звучна слика таквог камерног ансамбла пунија; Примера ради, током докторских студија сам учествовао у пројекту под вођством редовне професорке Факултета музичке уметности, мр Људмиле Поповић, у оквиру којег се изводила једночина опера Сергеја Прокофијева (Сергей Прокофьев) *Мадалена*. Био сам члан камерног оркестра за који је написан посебан аранжман у оквиру којег су хармоници поверене

томе да сам из оркестарске партитуре издвојио звучно најистакнутије ударачке инструменте, при чему тај део аранжмана не одступа много од оригиналног оркестарског звука. Ударачки инструменти који су коришћени приликом осмишљавања овог аранжмана су 7 тимпана (2 извођача) и добош, чинела, гонг, триангл и даире (1 извођач). Њихове деонице су преписане из оркестарске верзије и адаптиране у складу са бројем извођача. Битно је нагласити и то да хармоника има могућност мењања тембра коришћењем различитих регистара. У вези са тим, вештим коришћењем тих регистара приликом аранжирања овог дела се постигао звучни ефекат смењивања различитих инструмената као што је то случај у оригиналној верзији за симфонијски оркестар.

У наредним пасусима ћемо навести неколико нотних примера у којима ћемо приказати и објаснити процес транскрибовања и аранжирања *Планета* за овај камерни ансамбл. Они представљају само одређене специфичне ситуације у којима се наведени принципи најбоље уочавају.

3.1. Специфичности аранжмана *Планета* Густава Холста

Пре него што наведемо примере у којима ће се уочити специфичности аранжмана, сматрам да је битно још једном нагласити да су деонице тимпана и звучно најистакнутијих ударачки преписане из оркестарске партитуре. У вези са тим, нотни примери ће се односити на принципе аранжирања и транскрибовања у деоницама клавира и хармонике. С обзиром на то да су деонице тимпана и ударачки преписане, одмах се намеће питање динамике у извођењу камерног ансамбла, имајући у виду да су тимпани и ударачке као такви саставни део симфонијског оркестра, те да је јасно да су динамичке могућности, пре свега *forte* динамике, далеко веће од могућности хармонике и клавира. То нас доводи до једне од битнијих карактеристика камерног музицирања, а то је динамика камерног ансамбла.

деонице свих дувачких инструмената из оригиналне верзије, осим флауте и тромбона који су били део овог камерног оркестра.

Динамика ансамбла у оквиру којег се заједнички музицира на инструментима различитих динамичких могућности треба да буде заснована на принципима динамике унутар ансамбла и опште динамике целог ансамбла. То значи да је потребно ускладити динамику свих инструмената према динамици најслабијег инструмента унутар ансамбла, а када се то учини онда ће и „заједничко звучање свих инструмената“, на пример у оквиру *forte* динамике, „бити снажније од звучања сваког инструмента посебно“.¹⁸ Оно што је такође битно напоменути је и то да су у овом аранжману остављене динамичке ознаке које се подударaju са оркестарским, као и ознакама заступљеним у Холстовој верзији за два клавира, као што је присуство динамичке ознаке *ffff* (Пример бр. 2, такт 178.). Иако је таква динамика недостижна овом ансамблу у смислу оркестарског интензитета звука, оне више представљају увид у Холстову идеју са циљем да се истакне интензитет емоција и особина на које нам *Планете* указују, а ка којим треба стремити у динамичким оквирима ансамбла.

¹⁸ Адолф Давидович Готлиб, *Основы ансамблевой техники*, Са руског превеле Марија Голубовић и Јасна Туцовић., Москва, Издательство „Музыка“, 1971, стр. 51.

The image shows a musical score for two instruments: Accordion and Piano. The score is divided into three systems, corresponding to measures 171-174, 175-177, and 178-185. The first system (measures 171-174) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Accordion part starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section with staccato and crescendo (cresc.) markings. The Piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, also featuring staccato and crescendo markings. The second system (measures 175-177) continues the rhythmic pattern, with the Piano part marked mezzo-dolce (m.d.). The third system (measures 178-185) is marked 'rall.' (rallentando) and features a series of triplets in both parts, with a fortissimo (fff) dynamic marking.

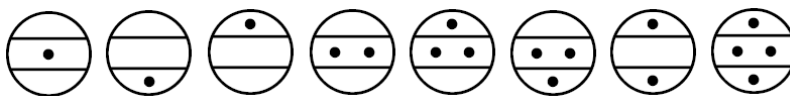
Пример бр. 2: Густав Холст – *Планете, Марс* (171 – 185. такт), аранжман
Лука Лопичић¹⁹

Као што је раније наведено, фактурну основу овог аранжмана је представљала Холстова верзија за два клавира, док су звучни и тембрални односи оркестарске верзије представљали битан фактор приликом постављања истих тих односа између хармонике и клавира. Имајући у виду да је једна од битнијих звучних карактеристика *Планета* управо тембрална разноликост деоница која и иде у прилог основној Холстој идеји иза композиције, односно разноликости људских емоција и особина, примећујемо да верзија за два клавира не пружа могућност за такву врсту

¹⁹ Упоредити са нотним примерима у Прилогу 2

разноликости с обзиром на то да се ради о два иста инструмента. Иако се вештим динамичким нијансирањем, као и променом штриха²⁰ на клавирима може постићи одређен ниво изражајности унутар истих тембралних карактеристика, ипак се оригинална Холстова идеја која је у вези са тембром не може у потпуности испоштовати. У вези са тим, пажљиво осмишљавање деонице хармонике користећи се сменом тембралних регистара, као и деонице хармонике у односу на деоницу клавира, је у том смислу одиграло веома битну улогу приликом аранжирања овог музичког дела.

Регистри на хармоници се на различите начине именују и записују у нотама²¹, али за потребе овог аранжмана сам користио универзалне симболе који означавају ове регистре (Пример бр. 3). У зависности од места на којем се тачка налази, регистри осим тембралне разлике могу утицати и на висину тона - тачка доле транспонује одсвирану мелодију за октаву ниже (уједно даје и тамнију боју тона), тачка горе за октаву више (уједно даје и светлију боју тона), док две тачке у средини комбинују тамнију и светлију боју тона реалне (записане) висине. Можемо приметити да су међу овим симболима могуће и све комбинације како транспонованих октава, тако и тамније и светлије боје тона.



Пример бр. 3: Регистри на хармоници заступљени у аранжману *Планета*

²⁰ „Иако је појам 'штрих', који се обично везује за вођење гудала, мање прикладан за начине свирања на другим инструментима, у оркестарској пракси је почео да се користи не само од стране представника гудачке групе, него и од стране музичара других профила, док је у последње време постао распрострањен и међу пијанистима.

Термин 'штрих' користимо као условну ознаку за различите извођачке начине за постизање одређеног карактера звучања.“

Адолф Давидович Готлиб, *Основы ансамблевой техники*, Са руског превеле Марија Голубовић и Јасна Туцовић., оп. цит., стр. 64.

²¹ Постоје примери записивања регистара на хармоници као што је то случај код оргуља (4', 8', 16' и др.), а такође је чест случај именовања регистара према инструментима са којима имају тембралну сличност у ширем смислу (кларинет, фагот, пиколо, виолина и др.).

Хармоника као инструмент није стандардизована у смислу техничких карактеристика. Разлика између клавирске хармонике и хармонике са дугмадима, присуство различитих система распореда тонова у обе руке (односи се превасходно на хармонику са дугмадима), различите величине инструмента које условљавају опсег инструмента, број регистара, а самим тим и тонских карактеристика, су само неки од проблема са којима се акордеонисти сусрећу током своје уметничке каријере. Приликом писања овог аранжмана сам се трудио да све односе деоница, које се тичу хармонике, поставим тако да свако ко свира на хармоници са пуним опсегом може извести овај аранжман *Планета*. Такође сам имао у виду, као што је то често присутно у литератури за хармонику, да све деонице морају да задрже реалну висину написаних тонова, а да сваки акордеониста има могућност да у складу са могућностима свог инструмента и својом интерпретативном идејом одабере регистре, али тако да се што је могуће више приближи оригиналној звучној идеји *Планета*. На местима на којима је битно укључити тачно одређени регистар, због звучне слике и техничких карактеристика хармонике, та промена је јасно уписана у партитури (Пример бр. 4).

Пример бр. 4: Густав Холст – *Планете, Јупитер* (89 – 97. такт), аранжман

Лука Лопичић²²

²² Упоредити са нотним примерима у Прилогу 3

Конкретно, овај сегмент става *Јупитер* је у потпуности пренесен из верзије за два клавира, али се могу приметити две специфичне промене регистара у деоници хармонике. У 91. такту овог примера примећујемо да је укључен регистар који у себи има тачку која транспонује реалну висину за октаву ниже, а да би се задржала боја коју овај регистар доноси и задржала реална висина која је записана, додата је ознака 8^{va}. Другу промену примећујемо у 94. такту у којој је промењен регистар који враћа деоници реалну записану висину, а која је због претходног регистра морала да буде одсвирана за октаву више. Та техничка могућност коју поседује хармоника, осим што је променом регистра у комбинацији са звуком клавира приближила звучност оригиналном наслојавању дрвених дувача у том делу композиције, такође је и олакшала потенцијални скок у деоници десне руке који је на хармоници у датом темпу био неудобан.

Наредни пример је из става *Меркур* (Пример бр. 5) у којем је такође примењен принцип промене регистара са истим тембралним циљем. Наиме, овај став се одликује учесталим смењивањем свих инструмената у оркестру, а посебно дрвених дувача, што се постигло честим променама регистара у хармоници, док клавир са својим тембром мења присуство гудачких инструмената који између себе немају толико изражене тембралне разлике.

Vivace Gustav Holst/arr. Luka Lopacic

The image shows a musical score for two instruments: Accordion and Piano. The score is in 6/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Vivace'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and continues to measure 12. The Accordion part has dynamics markings 'm.d.' (mezzo-forte) and 'm.s.' (mezzo-piano), and includes breath marks. The Piano part provides harmonic accompaniment. The score is arranged by Luka Lopacic, based on the original by Gustav Holst.

Пример бр. 5: Густав Холст – *Планете, Меркур* (1 – 12. такт), аранжман Лука Лопичић²³

Присуство различитих тембралних регистара који хармоници омогућавају да промени боју и висину тона је, са једне стране, омогућило да се испоштује звучна слика оркестарске верзије, колико год могућности хармонике то дозвољавале, док је, са друге стране, представљало велики изазов приликом пажљивог одабира деоница које ће бити поверене хармоници у односу на клавир. У вези са тим, у појединим моментима су деонице из верзије за два клавира биле у потпуности пренесене на овај аранжман, наравно са коришћењем регистара на хармоници, док су се у појединим тренуцима деонице првог и другог клавира морале заменити између хармонике и клавира (Пример бр. 6).

²³ Упоредити са нотним примером у Прилогу 4

Пример бр. 6: Густав Холст – *Планете, Меркур* (187 – 198. такт), аранжман

Лука Лопичић²⁴

У случају става *Меркур*, хармоника је од почетка става свирала деоницу првог клавира, док је у овом сегменту (од такта 189.) преузела деоницу другог клавира. То је такође било условљено и појединим деловима који су били технички (не)удобни за извођење на хармоници. Оно што је битно нагласити је да сам настојао да у сваком тренутку задржим логичну драматуршку линију свих деоница и фраза без обзира на премештање деоница између хармонике и клавира.

Раније у току овог рада смо навели основну идеју расподеле деоница између хармонике и клавира имајући у виду групе инструмената којима они припадају као и звучне карактеристике у трајању тона и захтевности фразирања. У вези са тим, навешћемо два специфична примера у којима се таква расподела деоница огледа.

²⁴ Упоредити са нотним примером у Прилогу 5

Због техничких могућности хармонике и појединих штрихова који носе исти назив као и код гудача (тремоло, рикошет и др.), сва гудачка тремоло су поверена хармоници (Пример бр. 7; 28 – 32. и 37 – 40. такт). Иако је тремоло присутан и на клавиру, тремоло мехом на хармоници и тремоло гудалом на гудачким инструментима звуче веома слично.

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems of staves. The first system (measures 17-32) features an Accordion part (bass clef) and a Piano part (treble clef). The Accordion part has a tremolo effect in the right hand, while the Piano part has a tremolo in the left hand. Dynamics include *ff* and *f*. A box labeled 'A' is placed above the Accordion staff at measure 28. The second system (measures 33-40) shows the Accordion part in the treble clef and the Piano part in the bass clef. The Accordion part has a tremolo in the left hand, and the Piano part has a tremolo in the right hand. Dynamics include *f* and *ff*. A box labeled 'A' is placed above the Piano staff at measure 38. A 'B.B.' marking is present in the Piano part at measure 32, and an '8va' marking is present in the Piano part at measure 40.

Пример бр. 7: Густав Холст – *Планете, Јупитер* (17 – 40. такт), аранжман
Лука Лопичић²⁵

Са друге стране техничке и звучне сличности са харфом и челестом су условиле да сва арпеђа у ставу *Нептун* буду поверена клавиру (Пример бр. 8). Могућност коришћења десног педала на клавиру иде у прилог пуноћи звука и преливању хармонија које доносе харфе и челеста. Такође је битно напоменути да за

²⁵ Упоредити са нотним примером у Прилогу 6

разлику od верзије за два клавира у којем се подједнако смењују оба клавира у свирању арпеђа, у овом аранжману сва арпеђа су у деоници клавира, док је хармоника преузела све лежеће акорде дувачких секција.

The image displays a musical score for two instruments: Accordion and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 22 to 24, and the second system covers measures 25 to 26. In the first system, the Accordion part consists of sustained chords, while the Piano part features a rhythmic arpeggiated pattern with fingerings 6 and 7 indicated. The second system shows a change in the Accordion part with a boxed 'B' marking above the staff, and the Piano part continues with similar arpeggiated patterns and dynamic markings like *mf*.

Пример бр. 8: Густав Холст – *Планете, Нептун* (22 – 26. такт), аранжман Лука Лопичић²⁶

У овом потпоглављу су наведени специфични примери у којима се најбоље уочавају принципи транскрибовања и аранжирања који су такође присутни у сличним ситуацијама кроз цео аранжман.

3.2. Мултимедијалност јавне уметничке презентације

Јавна уметничка презентација у оквиру које је изведен овај аранжман *Планета* је била мултимедијалног карактера. Мултимедијални аспект овог извођења је био

²⁶ Упоредити са нотним примером у Прилогу 7

представљен кроз ауторску електронску музику и повремене видео пројекције. Присуство електронске музике је имало за циљ да додатно истакне и употпуни идејни астролошки аспект композиције. Видео пројекције су конципиране као видео портрети у којима глумац приказује аспекте личности представљене у сваком ставу композиције и на тај начин се прави својеврсна аудио–визуелна паралела између музичке и драмске интерпретације.

Креативни тим који је био задужен за реализацију мултимедијалног аспекта концерта се састојао од композитора и асистента на Катедри за композицију и оркестрацију Факултета музичке уметности у Београду, Владимира Кораћа, глумца Александра Јовановића, редитељке Марије Барне-Липковске и сниматеља и монтажера Миклоша Барна-Липковског.

Процес припремања електронске музике и видео пројекција је подразумевао моју сарадњу са осталим члановима креативног тима. С обзиром на то да оба аспекта, и видео радови и електронска музика, у самом концепту концерта нису у директној вези, тј. не дешавају се у исто време, наша сарадња се одвијала одвојено, односно постојала је засебна сарадња у вези са електронском музиком, а засебна у вези са видео пројекцијама. Музика и извођење *Планета* су представљали главни фокус концерта, тако да су електроника и пројекције својим садржајем само пратиле и употпуњавале доживљај.

Примена електронике је инспирисана електронском верзијом *Планета* Густава Холста у аранжману пионира електронске музике, Исаоа Томите (Isao Tomita) из 1976. године²⁷. Његов аранжман се заснива на астрономском карактеру, што се огледа у уводу који асоцира на путовање кроз свемир и његово истраживање. Имајући у виду да је Холстов оригинални концепт био усмерен на астролошке аспекте, намера је била да се тај фокус задржи, али да се њему додају астрономски моменти инспирисани Томитиним уводом. То се постигло коришћењем звукова Месеца и Сунца из свемира, који се у астрологији означавају као планете, а у

²⁷ *The Tomita Planets*: <https://www.youtube.com/watch?v=hsZqXdPZb8s&list=PL068B4CED709798DE>

Холстовој композицији нису приказане. Алан Лео у својим књигама описује Месец као Мајку, а Сунце као Даваоца живота. У складу са тим, намера је да се комбинацијом електронике и звукова из свемира кроз електронску увертуру наговести својеврсно симболично рађање једне личности чији ће аспекти бити представљени кроз извођење камерног ансамбла.

Владимир Кораћ је на врло вешт начин реализовао моју идеју и концепт електронске увертуре. Његово композиторско знање и техничко умеће везано за електронску музику су још више допринели атмосфери која је требало да се дочара. Као што је већ напоменуто, материјал који је коришћен су били звуци Месеца и Сунца из свемира²⁸. Звуци су на различите начине провлачени кроз мноштво филтера за звук како би се добило неколико различитих трака које су својим преплитањем пружале више могућности за њихово коришћење и комбиновање. Прво су били изложени звуци Месеца, затим Сунца, да би се пред крај електронске увертуре суперпонирањем ових звукова направила велика градација из које би се неприметно кренуло са свирањем препознатљиве ритмичке фигуре *Марса*. Оно што је такође битан детаљ је да су се током целе електронике појављивали главни мотиви ставова *Планета*, али измењени тако да представљају само назнаку ставова са циљем да симболизују формирање аспеката личности.

Што се пројекција тиче, иако смо чланови креативног тима задуженог за видео пројекције и ја били у сталној сарадњи и комуникацији, члановима је препуштено да крајњи исход осмисле сами. С обзиром на то да *Планете* не представљају стандардно програмско дело, о чему је раније било речи, већ метафору у вези са астролошким аспектима, тако је и тумачење заправо препуштено како извођачу тако и слушаоцима. Редитељка и глумац су добили карактеристике људских особина под владавином одговарајућих планета наведених у Прилогу 1, а које су и њима као и камерном ансамблу послужиле као својеврсни драмски предлогак на

²⁸ Коришћени су НАСА-ини снимци електромагнетних таласа из свемира претворених у звукове тј. шумове.

основу којег су могли да осмисле дате околности у оквиру којих се испољавају наведени аспекти личности.

Треба напоменути и то да је позоришно осветљење требало да има улогу представљања технике Станиславског у вези са сценском пажњом (три круга пажње) на сличан начин на који је описана у његовој књизи *Систем*, али због техничких могућности и природе ансамбловског извођења, осветљење је ипак било сведено како би члановима ансамбла био омогућен визуелни контакт са нотама као и контакт између себе.

У Прилогу 8 овог рада биће пружен кратак преглед видео пројекција, које су биле емитоване паралелно са извођењем ставова, као и њихови описи, који ће покушати да дочарају на који начин су чланови креативног тима протумачили наслове и поднасловe дела у складу са описом карактерних особина човека под утицајем планета који им је претходно био пружен.

4. ОСНОВНЕ ИДЕЈЕ И РАЗВОЈ МЕТОДА СТАНИСЛАВСКОГ

У овом поглављу ћемо се упознати са основним идејама иза метода Станиславског. Такође ћемо истражити развој његовог „такозваног система“ и сагледаћемо промену коју је Станиславски направио приликом одабира техника које ће представљати главне покретаче емоција код глумаца.

Константин Сергејевич Станиславски (1863 – 1938) био је познати руски глумац, редитељ и позоришни педагог. Заједно са својим колегом, редитељем Владимиром Немировичем-Данченком, оснива Московски художествени театар (1898). У овом театру је имао прилику да развија и утврди, за тадашње поимање, нов приступ уметности глуме, а који и дан данас заузима значајно место у драмској уметности и представља основу бављења глумом. Битно је напоменути и то да је

Станиславски заправо први који је развио систематичан приступ теорији драмског извођаштва и тако утицао на друге да на методолошки начин приступе проблематици драмског извођења. Чак и они који се нису слагали са његовим учењем и који су развијали другачије технике и методе су се свакако у почецима својих истраживања бавили изучавањем Станиславског, што доста говори о његовом утицају.

Станиславски је своју методу у највећој мери заснивао на коришћењу реализма и натурализма. На први поглед може бити прилично тешко разликовати суштину ова два правца, међутим постоји један кључни аспект који нам може помоћи приликом тумачења и разумевања терминологије. Наиме, реализам је био правац 19. века који је настојао да представи реалан живот обичних људи. Са друге стране, натурализам се махом фокусирао на то како окружење и наследни фактори обликују и условљавају човеков карактер. Упркос чињеници да су у основи његовог учења били реализам и натурализам, Станиславски је сматрао да његове методе не треба да буду везане искључиво за један позоришни стил, већ да треба да имају универзалну примену.²⁹

Пре њега, позоришна глума се заснивала на представљању стереотипа одређених стања, емоција и особа. *Глумци-занатлије*, како их је Станиславски називао, су се користили глумачким клишеима како би утврђеном мимиком, гласом и покретом приказали конвенционална тумачења емотивног стања улоге.³⁰ На тај начин, сама интерпретација је лишена личног искуства извођача, будући да извођач покушава да пренесе нешто што је, условно речено „опште прихваћено“ тумачење.

На почетку овог рада је било речи о томе да је неопходно да сваки музичар извођач достигне истину о којој је Станиславски често говорио. Истина се у овом контексту може односити на креативност у ширем смислу, која протиче кроз сваког појединца у виду стваралачке енергије, а не само на креативност условљену уметничким оквирима. Унутрашња истина се, према Станиславском, постиже тзв.

²⁹ Tina Perić, *Fenomen Sopstva u estetskom iskustvu izvođača – performerera* (doktorska disertacija), Beograd, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2015, стр. 181.

³⁰ Види Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Sistem – teorija glume*, Beograd, Ethos, 2004, стр. 39.

уметношћу преживљавања. Преживљавати или проживљавати улогу, како је негде преведено, према Станиславском подразумева да „у условима живота улоге и у пуној аналогiji са њом, правилно, логично, доследно, људски, мислити, хтети, тежити, деловати, стојећи на позорници. Чим глумац то постигне, он ће се приближити улози и почеће заједно са њом да осећа“³¹ сваки пут на сцени приликом сваке представе. Насупрот уметности преживљавања, која је била главни фокус Станиславског, налази се тзв. *уметност представљања*. Он објашњава да је у оба случаја присутно преживљавање емоција, али са различитом сврхом и у различитим фазама интерпретације. У представљању, глумац преживљава улогу свега неколико пута и то приликом саме припреме. На тај начин он запажа спољашње аспекте тумачења емоција и настоји да их понавља механички како би сваки пут могао на исти начин да их представи. У „Малом успоредном рјечнику појмова“, Огњенка Милићевић наводи пример у којем Станиславски објашњава суштину уметности представљања: „Глумац не живи него игра. Он постаје хладан према предмету своје игре, али његова умјетност мора бити савршена.“³² Разлог због којег „његова умјетност мора бити савршена“ је тај да се тек приликом прецизно постављеног начина извођења, у смислу свих техника извођења, па и без присуства искреног емотивног аспекта, може изазвати ефекат изузетног доживљаја. Касније у току рада ћемо видети у ком смислу сматрам да је представљање присутније у сфери музичког извођаштва и на које начине би требало тежити преживљавању, колико год је то могуће, имајући у виду природу музичког интерпретирања.

Дакле, најбитнији елемент интерпретације у глуми представља изражавање и преношење емоција. Емоције код Станиславског заузимају кључно место у његовом учењу, а нарочито начини на које их треба пробудити, евоцирати и проживети. Управо то су за циљ имале све технике које је развијао током свог живота. У основи „система“ Станиславског примећујемо два битна правца при развијању психофизичких способности. Један се односи на развијање психотехнике, што

³¹ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Sistem – teorja glume*, оп. цит., стр. 31.

³² Ognjenka Milićević „Mali usporedni riječnik pojmova u Sistemu Stanislavskog“ у Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozi*, Zagreb, Sekade, 1991, стр. 325.

представља старији назив за примењену психологију, док код Станиславског то представља средства унутрашње припреме глумчевог стварања.³³ Други правац се искристалисао услед развијања „система“ увођењем тзв. методе физичких радњи.

У почетку се термин „преживљавање“ углавном користио у вези са унутрашњим припремама глумца (психолошки аспект), да би се до краја развијања методе почео односити и на физички аспект припреме, те на тај начин заправо почео да представља целокупну, свеобухватну тежњу учења Станиславског. У наредним пасусима ћемо се упознати са основним карактеристикама ових аспеката (психолошких и физичких) и упоредо сагледати промену коју је Станиславски направио приликом одабира техника које ће представљати главне покретаче емоција код глумаца.

Осим што се термин „преживљавање“ у почетку везивао за психолошки аспект, унутрашња припрема глумца је такође на почетку представљала и главни приступ у покретању емоција. Принцип коме је тежио Станиславски је подразумевао подсвесно буђење стваралаштва путем прецизног и свесног коришћења елемената психотехнике.³⁴ Неки од битних елемената психотехнике којима се то постиже су: радње (унутрашње и спољашње)³⁵, фраза „кад би“, „дате околности“, машта (уобразиља), осећање истине, емоционално памћење, сценска пажња и др.

Дате околности представљају информације о улози која се интерпретира и околностима у оквиру којих она делује. Дате околности су само почетна тачка која треба да наведе глумца да истражује остале аспекте улоге. Уобразиља је такође веома битан фактор који помаже глумцу да замисли себе у одређеној ситуацији. Питање које се поставља како би се евоцирало емоционално памћење је „кад би?“ у комбинацији са датим околностима. *Када би се глумац, односно улога коју он*

³³ *Ibid.*, стр. 331 - 332.

³⁴ Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Sistem – teorija glume*, оп. цит., стр. 30.

³⁵ Станиславски је у почетку свог педагошког рада разликовао физичку, говорну и унутрашњу радњу, да би развијањем свог учења дошао до психофизичке радње и тзв. методе физичких радњи. Види Ognjenka Milićević „Mali usporedni riječnik pojmova u Sistemu Stanislavskog“ у Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozi*, оп. цит., стр. 326.

интерпретира, нашао у датим околностима, на који начин би одреаговао на одређену ситуацију (емоционално и физички)? Ово питање је веома битно за методу Станиславског, јер се на тај начин не форсира машта, већ се природно јавља емоционални и физички однос према ситуацији.

Имајући у виду да емоције представљају реакције на спољашње и унутрашње стимулусе и да се оне не могу на силу произвести, глумац је посредством ових техника могао да замисли све околности у којима се лик којег тумачи налази, да би на тај начин могао истинито да изазове емоционална стања улоге коју тумачи. У вези са тим, глумац користи сопствена лична искуства и емоције, које евоцира у зависности од околности улоге, тако да то истовремено постају и емоције лика.

Временом је Станиславски схватио да унутрашњом припремом глумца није увек могуће покренути емоције, што је резултирало тиме да је своје учење усмерио ка методи физичких радњи.

Емоције се увек испољавају неким физиолошким реакцијама (фацијалним експресијама, физичким гестовима и др.), што указује на то да су емоције и тело у директној вези. Имајући то у виду, Станиславски је схватио да не утичу само емоције на тело, већ да је и обратно тачно, односно да постоји могућност да се телом, тј. прецизно постављеним физичким радњама у одређеним датим околностима улоге може изазвати одговарајућа емоција.

Као што је раније наведено, физичке радње су биле саставни део психотехнике, односно унутрашње припреме глумца, док сада метода физичке радње постаје главни покретач емоција. Метода физичких радњи се у „малом успоредном рјечнику“ поистовећује са методом тзв. активне анализе. Метода је објашњена као процес откривања дубинских димензија лика, односа, сукоба помоћу (психо)физичких радњи.³⁶

³⁶ *Ibid.*, стр. 331.

Развој методе активне анализе се везује за Оперско–драмски студио у којем је Станиславски пред крај живота наставио свој педагошки рад. Сматра се да су у том периоду музика, односно музички принципи, били ти који су утицали на њега да направи велике промене у оквиру свог методолошког приступа глуми. Један од главних примера је и тај да је у књизи *Рад глумца на себи II*, цело једно поглавље названо „темпо–ритам“. У вези са тим, Франко Руфини, италијански редитељ и позоришни критичар наводи: „Темпо–ритам не само да руководи спољашњим радњама певача, он такође може да управља и унутрашњим. А када велика музика води, унутрашња радња је та која представља истинска осећања. Темпо–ритам велике музике, као и темпо–ритам истинског осећања јесте исправни темпо–ритам.“³⁷

Како Станиславски наводи, темпо–ритам радње има могућност не само да интуитивно и непосредно указује на одговарајућа осећања и буди проживљавање, већ и да помогне при стварању ликова. У ритмичним радњама уз музику, утицај темпо–ритма на емотивно памћење и машту се још снажније испољава, будући да се у тим тренуцима не срећемо само са темпо–ритмом, као приликом удара метронома, већ и са звуком, хармонијом и мелодијом. Његовим речима: „Ми мислимо, маштамо, тугујемо у себи такођер у становитом темпо–ритму, јер се у свим тим тренуцима исказује наш живот. А тамо *гдје је живот – тамо је и радња, гдје је радња ту је и кретање, гдје има кретања тамо има и темпа, а гдје је темпа ту је и ритам.*“³⁸

Метода активне анализе је импровизационог карактера. Глумцима је драмски текст служио да у њему пронађу суштину текста и комада, па тек онда да се фокусирају на учење текста. Дакле, акценат је током вежбе био на изражавању осећања, а не на изговореном тексту. Тај импровизациони моменат је утицао на заједништво између глумаца тако да они у заједничком имагинарном простору (датим околностима) нису приказивали и подражавали такве задате околности, већ су

³⁷ Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma – Bari, Laterza, 2005, последње поглавље “Stanislavskij e il teatro laboratorio”, <https://www.teatrodinessuno.it/doc/ruffini/stanislavskij-teatro-laboratorio>, (20.05.2020.)

³⁸ Види Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozu*, оп. цит., стр. 111 – 114.

их живели.³⁹ Још једна веза са музичким принципима, која се односи на методу активне анализе је и та, како Тина Перић наводи, да је „Станиславски тада стварао нову технику за пробе која се базирала на идеји да комад, попут музичке партитуре, кодира радње, а да речи, попут нота, сугеришу шта и како глумац, као и музичар, треба да игра Ова партитура је најбоље могла да се открије импровизацијом, а не кроз дуге разговоре за столом.“⁴⁰

Суштинска идеја коју је Станиславски имао током развијања својих метода је да глумац треба да развије психофизичке способности као што су концентрација, пажња, контрола „штетних“ мисли које потичу из свакодневних проблема и тензија, као и на отклањању физичких тензија и блокада. Такође, он је сматрао и да истинску људску креативност треба достићи сталним радом на себи и развијањем психофизичких способности, те да глумац мора бити попут плесача, музичара и атлетичара који свакодневно треба да вежба.⁴¹

Основе „такозваног система“ и аспекти којима се тежило приликом његове примене су у овом поглављу само назначене. Подробније објашњавање техника ће бити остављено за поглавље у коме ће бити више речи о интерпретацији камерне музике инспирисане Станиславским. Методе и технике Станиславског морају бити прилагођене интерпретацији камерне музике, а такође је потребно установити и које од њих је могуће искористити и у којој мери. У вези са тим, у том поглављу ћемо упоредо наводити и објашњавати методе и технике у њиховом изворном облику, као и њихову примену у оквиру камерне музике, како би се лакше сагледале сличности и разлике.

Поред овде присутног сажетог прегледа и представљања истакнутих принципа методе, треба истаћи још једну битну тенденцију Станиславског која је у многеме слична функционисању камерног ансамбла у музици. Њега је интересовало

³⁹ Violeta Goldman, *Principi vizualnog mišljenja u kreativnom procesu izvođačkih umetnika* (doktorska disertacija), Beograd, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2016, стр. 97 – 98.

⁴⁰ Tina Perić, *Fenomen Sopstva u estetskom iskustvu izvođača – performerera* (doktorska disertacija), оп. цит., стр. 196.

⁴¹ *Ibid.*, стр. 193 – 194.

постизање повезаности између глумаца на бини. За разлику од тадашњег приступа глуми у виду истицања сопственог умећа без претераног осећаја за патнера на бини, Станиславски је велики акценат стављао на глумачки ансамбл. Сматрао је да свако има једнако важну улогу у извођењу представе.

5. МУЗИКА И ЕМОЦИЈЕ

Као што је већ речено, у глуми као и у музици битан елемент интерпретације представља изражавање и преношење емоција. Пре него што се позабавимо интерпретацијом камерне музике инспирисане методом Станиславског, сматрам да је потребно упознати се са емоцијама у теоријском смислу. Главни фокус овог поглавља ће бити појам емоције у музици.

На самом почетку би требало објаснити основну разлику између емоција и осећања. Разумевање разлике између ова два појма ће бити од велике важности касније у току овог поглавља. Такође ће бити од велике важности и када се будемо бавили емоционалним памћењем и његовом применом у оквиру музичке интерпретације.

Емоције представљају неурофизиолошке реакције на одређене спољашње или унутрашње стимулусе. Оне су донекле универзалне и објективне и самим тим лакше мерљиве преко физиолошких реакција (фацијалних експресија, физичких гестова, крвног притиска и др.). **Осећања**, с друге стране, представљају субјективне доживљаје емоција засноване на досадашњем искуству и својеврсне личне асоцијације на емоције, и у складу са тим су тешко мерљива.

Иако сам свестан да постоје различите дефиниције ових појмова, за потребе разумевања овог рада, користиће се горе наведена тумачења изведена из консултација са појединим психолозима.

Бавећи се истраживањем музике и емоција наишао сам на неколико различитих теорија које се баве питањем да ли и на који начин музика може да изражава емоције. Упознаћемо се са два супротстављена филозофска погледа на ову тему: *когнитивистички* и *емотивистички*. Когнитивисти сматрају да музика изражава емоцију коју слушалац **препознаје** у музици, док емотивисти заговарају став да музика **утиче** на одређене емотивне промене у слушаоцу.

Мишљења сам да одређени ставови естетичара и филозофа, попут Едуарда Ханслика (1825 – 1904) и присталица његовог учења, не успевају да ухвате суштину емоције у музици. Они наводе веома изоловане примере у којима посматрају музику као појам одвојен од самог извођаштва. Иако се зна да је Ханслик своја размишљања развијао у другој половини деветнаестог века, његов главни став на ову тему се подудара са ставовима неких савремених естетичара и филозофа.

Он сматра да се конкретна осећања и емоције, попут туге, наде и др., не могу представити искључиво музичким средствима, јер оне укључују и садрже мисли, док музика такве конкретне мисли није у могућности да представи.⁴²

Роџер Скрутон (Roger Scruton, 1944 - 2020) сматра да свака емоција мора имати објекат према којем је усмерена: „страх је страх *од* нечега, бес је бес *према* нечему. Емоције можемо разликовати и класификовати само зато што можемо разликовати и класификовати њихов објекат 'намере'. У овом случају је тешко замислити како беспредметна уметност као што је музика може имати истински експресивни садржај. Такав садржај би било немогуће описати, с обзиром на то да се објекат 'намере' музике не може дефинисати.“⁴³ Из претходно наведеног можемо закључити да присталице овог става сматрају да музика нема могућност да представи било коју конкретну емоцију, те самим тим ни да је евоцира или побуди.

Ако је то заиста случај, на који начин онда можемо оправдати безброј искустава слушалаца у којима тврде да су слушајући неку композицију *осетили*

⁴² Geoffrey Madell, *Philosophy, Music and Emotions*, Edinburgh University Press, 2002, стр. 7.

⁴³ Roger Scruton, 'Analytic Philosophy and the Meaning of Music', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, стр. 172.

одређену емоцију, као и то да их је нечије извођење навело да визуализују одређену ситуацију, односно да замисле дате околности у којима су се некада *осећали* на начин на који их је музика асоцирала.

Леонард Б. Мејер (Leonard B. Meyer, 1918 - 2007), присталица музичког когнитивизма, мишљења је да када слушалац тврди да је осетио одређену емоцију, он заправо описује емоцију за коју верује да одређени сегмент композиције представља, а не зато што ју је заиста осетио.⁴⁴

Један од главних заговорника когнитивистичког става, Питер Киви (1934 - 2017), амерички филозоф и музиколог, одбацује емотивистички поглед тврдећи да „не постоје бихевиорални симптоми код слушаоца који указују на то да је доживео емоцију слушајући музику или присуствујући музичком извођењу.“⁴⁵

Киви заступа теорију о тзв. *контурама* и *конвенцијама*. У теорији о контурама полази се од идеје да музика изражава емоције на основу структуре музичког садржаја (нпр. контуре мелодије) која указује на сличности са људским понашањем (контурама људских гестова). То практично значи да је срећна музика срећна само зато што се 'понаша' као срећан човек: креће се полетно и брзо. Како бисмо ово гледиште довели у везу са Хансликом, вратићемо се на почетак поглавља у коме смо направили разлику између емоција и осећања. Физички гестови су физиолошке реакције на одређену емоцију, те они сами по себи немају објекат 'намере', будући да заправо представљају само манифестацију. Сходно томе, ако Киви сматра да изражајност музике лежи у сличности са људским гестовима, онда ни музички гестови немају објекат 'намере', већ само преносе емоцију.

Овде ће бити искоришћен конкретан пример који Киви наводи са циљем да докаже своју теорију о контурама. У питању је Кантата бр. 78 (*Jesu, der du meine Seele*) Јохана Себастијана Баха (Пример бр. 9). Наиме, Киви користи изоловани

⁴⁴ Carol L. Krumhansl "Psychophysiology of Musical Emotions", реферати са интернационалне конференције (23. International Computer Music Conference, ICMC 1997) одржане у Солуну у Грчкој од 25. до 30. септембра 1997., стр. 1; <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.1997.005/1>, (20.05.2020.)

⁴⁵ Peter Kivy, *Music Alone – Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, стр. 151.

пример једног пасажа за који сматра да својом контуром подсећа на понашање човека пуног унтрашњег немира. Он то тврди на основу чињенице да присуство умањеног акорда (такт 10.) утиче на логично разрешење мелодијске линије које би требало да представља Ге дур акорд, тако да одсуство те каденце утиче на мелодију да настави да се креће навише попут емотивно одсутног човека пуног немира који, тек што се коначно скрасио на једном месту, добија порив да одмах устане и оде негде другде.⁴⁶

TENOR SOLO

wer wird mich er-lö-sen? A-ber, Fleisch und Blut zu zwin-gen und das Gu-te zu voll.

Пример бр. 9: Јохан Себастијан Бах – Кантата бр. 78: *Jesu, der du meine Seele*⁴⁷ (8 – 10. такт)

Питање које се овде намеће је: како је могуће да се искључиво на основу контура мелодије дефинитивно одреди са којим ће се то људским понашањем упоредити? Ако већ причамо о вези између људских гестова и контуре мелодије, онда не можемо ни људски гест без контекста дефинитивно да протумачимо. Приписивање емоција је у суштини холистичка ствар и обично зависи од познавања одређеног контекста у оквиру кога, односно услед кога, је гест направљен.⁴⁸ Ово је свакако много лакше уочљиво када је у питању глума. Гест и контекст у оквиру кога

⁴⁶ Peter Kivy, *Sound Sentiment – An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of The Corded Shell*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, стр. 80.

⁴⁷ *Ibid.*, стр. 81.

⁴⁸ Geoffrey Madell, *Philosophy, Music and Emotions*, оп. цит., стр. 13.

је тај гест направљен, заправо представља оно о чему Станиславски говори када су у питању физичке радње, дате околности, фраза „кад би“, и др.

Дакле, изражајност путем контуре се заснива на поређењу мелодијске контуре са људским понашањима. Већ у примеру са Баховом Кантатом видимо да је за објашњење путем контуре Киви морао да обрати пажњу и на хармонски план. Знамо да су мелодијски и хармонски план заправо нераскидиво повезани јер свака мелодија садржи латентну, односно скривену хармонију. Како онда објаснити изражајност музике ако се усредсредимо само на хармонски план?

Киви се слаже да хармонија представља битан аспект музичког садржаја, али да се изражајност у том случају не може објаснити путем аналогije са људским понашањем. Он наводи пример како одређена мелодија која се прво појављује у дуру, а затим иста та мелодија мутацијом бива представљена у молу, поседује одређену експресивност, али се она не може упоредити са људским изражајним гестовима „јер не постоји дурско и молско понашање.“⁴⁹ Киви овде прибегава објашњењу путем конвенција. Он сматра да се изражајност музике може потврдити путем асоцијације. Примери којима то жели доказати су врло банални и тичу се најопштијих конвенционалних асоцијација на музику. У њима се помиње веза дурске лествице са срећом, а молске са тугом. Затим даје примере у којима повезује одређене инструменте, њихову боју и звук, са одговарајућим сценама: хорне и ловачке сцене, трубе и војне сцене, оргуље и религијски контекст.⁵⁰

Оно што се овде намеће као проблем је то да не можемо генерализовати и усвајати одређена конвенционална тумачења нечега што по својој природи више нагиње ка апстрактном него егзактном. Значење музичког садржаја заправо зависи од *рецепције* слушаоца. Чак и ако композитор или пак извођач понуди слушаоцу своје

⁴⁹ *Ibid.*, стр. 10.

⁵⁰ Peter Kivy, *Sound Sentiment – An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of The Corded Shell*, оп. цит., стр. 133-134.

значење, предмет дискусије ће такође представљати рецепција слушаоца, што се може видети на примеру *Планета* (Види поглавље 2.).

То не значи да треба комплетно одбацити теорију о контурама и конвенцијама, само сматрам да она никако не може представљати главни аргумент на основу којег доказујемо изражајност музике. Проблем је тај што су примери који се наводе са циљем да се теорија оправда исувише општи, односно представљају општа места. Музика не живи на папиру да бисмо могли само на основу контура да тумачимо изражајност, нити је свачији доживљај исти да бисмо прибегавали тумачењу путем конвенција.

Ако би и сам извођач, односно музичар, тумачио музику путем контура и конвенција не би се ништа разликовао од *глумаца-занатлија*. Код таквог начина глуме, као што су то чинили глумци-занатлије, интерпретација бива ускраћена за лично искуство извођача, будући да она покушава да пренесе „опште прихваћено“ тумачење. Стога, може се рећи да прибегавањем конвенцијама приликом тумачења музичког садржаја, музика заправо губи на својој изражајности.

Као што је објашњено на почетку, емотивисти сматрају да музика утиче на одређене емотивне промене у слушаоцу. Тачније, музика је та која евоцира или побуђује емоције.

Психолог са Беркли Универзитета у Калифорнији, Роберт Левенсон је спровео експеримент⁵¹ чији резултат доказује потпуно супротно од онога што когнитивисти тврде, а посебно Киви. Сасвим је сигурно да постоји мноштво различитих емпиријских истраживања на ову тему, али оно што је за моје истраживање посебно било занимљиво је то да се у експерименту користио *Марс из Планета*.

Идеја је била да се искористи шест различитих композиција, по две композиције које би представљале три различите емоције: тугу, страх и срећу.

⁵¹ Carol L. Krumhansl “Psychophysiology of Musical Emotions“, реферати са интернационалне конференције (23. International Computer Music Conference, ICMC 1997) одржане у Солуну у Грчкој од 25. до 30. септембра 1997., стр. 2; <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.1997.005/1>, (20.05.2020.)

Испитаницима су се мериле физиолошке реакције (крвни притисак, откуцаји срца, и др.) током слушања исечака из композиција. Пар композиција које су представљале страх су биле *Ноћ на голом брду* Модеста Мусоргског и *Марс* из *Планета* Густава Холста. Реакције испитаника на ове композиције су биле анксиозност и страх. Не само да су речима описали које су емоције доживели, већ су и мерења показала да је музика утицала на физиолошке промене код испитаника. Резултати су дакле подржали емотивистички став да је музичка емоција заправо доживљена емоција.

Ако се овим експериментом увиђа да музика заиста изазива емоције, шта би онда могао да представља тај објекат 'намере' о којем когнитивисти говоре и где се налазе те мисли које морају бити присутне приликом доживљавања емоција о којима Ханслик прича?

Будући да музика изазива емоције, а емоције укључују мисао, односно усмерење према неком објекту, онда је музика та која уједно изазива такву мисао код слушаоца и представља објекат 'намере'.

Слушалац је тај који препознаје објекат намере, односно објекат ка коме се емоција усмерава, а не музика, док објекат намере постаје музика, будући да су музички садржај и музичка дешавања у току композиције ти који у нама изазивају емоцију. Џефри Мадел (1934 - 2018) то објашњава на следећи начин: „Свакако, код активног слушања музике, емоције слушаоца су у потпуности везане за музику и одређује их њен ток; његове жеље су жеље усмерене ка дешавањима унутар музичког дела. У том смислу: ‘Ти си музика док музика траје’.”⁵²

Ако се осврнемо на овај Маделов цитат, можемо увидети да је између човека и музике присутан својеврсни моменат идентификације. Музичка дешавања, односно дешавања која постоје у оквиру музичког дела, која се на специфичан начин преносе током интерпретације, могу код слушаоца (али и код извођача) изазвати одређене емоције, које га потом могу асоцирати на сопствена искуства у којима је таква

⁵² Geoffrey Madell, *Philosophy, Music and Emotion*, оп. цит., стр. 54.

емоција раније била доживљена. Слушалац, односно извођач, у складу са претходно наведеним, тумачи музичко дело на себи својствен, специфичан начин.

Стога, као што су *Планете* то успеле или им је то била намера, свако музичко дело заправо представља унутрашње тј. психолошко путовање једног бића, односно нас самих. Лепота музике је у томе што њена изражајност заправо допушта мноштво различитих тумачења или интерпретација у истом тренутку и на исту тему. То свакако можемо довести и у везу са Станиславским, који је сматрао да се треба користити сопственим искуствима и емоцијама тј. субјективним осећањима, како бисмо схватили емоцију која је у самој сржи тих осећања.

За разлику од драмског извођаштва у којем је, поред идентификације са ликовима приказаним на сцени, присутан и осећај симпатије и емпатије према тим ликовима, говорећи из угла гледаоца, у музичкој уметности не можемо развити те осећаје према самој музици, већ пре можемо говорити само о идентификацији јер се овде пре идентификујемо са сопственим искуствима и емоцијама тј. са нама самимима.

Цела ова теорија, која заступа да изражајност музике лежи у томе да она побуђује или евоцира емоције у нама, нас све више приближава Станиславском. Наиме, Станиславски је саветовао своје студенте да један од начина на који би они покретали емоције заправо и буде слушање музике. Дакле, Станиславски је музичку уметност користио у једној од техника за развијање оног најосновнијег у његовом „систему“, а то је емоционално сећање. Ако музика има такву моћ да изазове разна емотивна стања код људи, онда музички извођачи морају да развију технике и свест о томе на које све начине могу да манипулишу музичким садржајем како би изазивали конкретну емоцију.

У вези са тим, Рамона Кајзер (Ramona Kaiser) и Питер Келер (Peter Keller) указују на то да су емпиријске студије, које постоје у оквиру традиције засноване на извођаштву, потврдиле да вешти извођачи могу да искомунцирају различите емоције путем варијација, између осталог, у артикулацији, нивоу интензитета звука и

темпу, са таквом прецизношћу као што је то случај код вербалних и фацијалних стимулуса.⁵³

Као што у глуми записана реч тек кад је изговорена одговарајућом интонацијом (не мешати са појмом интонације у музици⁵⁴) добија на својој експресивности и значењу, тако и нотни текст отпеван или одсвиран одговарајућом артикулацијом, динамиком и осталим музичко изражајним средствима добија могућност да буде перципиран на овај или онај начин. У вези са тим, значење, било да је у музици или у тексту, јесте производ акције пре него структуре, те и значење настаје тамо где интерпретација постоји.⁵⁵

То нас враћа на почетну проблематику, а то је да музику не можемо и не смео посматрати одвојено од самог извођаштва. Битан фактор у свему је човек (слушалац и извођач). Код једног се путем музике евоцирају и побуђују емоције, а други је тај који путем музике евоцира и побуђује емоције код себе и код других.

6. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА КАМЕРНЕ МУЗИКЕ ПО МЕТОДИ СТАНИСЛАВСКОГ

*Што је већи распон алата и шири опсег физичког односа према емоцији, изражавању и инструменту, то је више опција доступно када је у питању тренутак на сцени.*⁵⁶

Хилари Хан (Hilary Hahn)

⁵³ Ramona Kaiser, Peter E. Keller, "Music's impact on the visual perception of emotional dyadic interactions", *Musicae Scientiae* 15, 2 (2011); стр. 271.

⁵⁴ *Интонација* у говору представља мењање вокалне (гласовне) висине са циљем да се пренесе граматичка информација или лични став, осећање према нечему. *Интонација* у музици, са друге стране, представља тонску прецизност инструмента или извођача.

⁵⁵ Види Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011, стр. 68.

⁵⁶ TwoSetViolin, *Professional Musicians Explaining the Concept of Musicality in 5 Levels*, 2020; <https://youtu.be/c3zPDL6ZghA>

Иако се у оквиру овог докторског уметничког пројекта примарно бавимо генералном проблематиком интерпретације камерне музике и прилагођеном применом метода Станиславског ради постизања свеобухватног квалитета самог извођења, у овом поглављу ћемо се повремено осврнути и на појединачне примере, проистекле из припреме јавне уметничке презентације, у сврху наглашавања специфичних случајева.

Џејн Дејвидсон (Jane Davidson), професорка креативних и извођачких уметности при Универзитету у Мелбурну, сматра да „музичко извођење представља високо изражајну и апстрактну активност која потиче од телесне уравнотежености. За извођача је потребна равнотежа између контроле и отпуштања, између поштовања неких правила и побуне против других. Извођење претпоставља дубоко познавање музике, инструмента и сопства у музици. Постати извођач није лак задатак због свих неопходних припрема које то подразумева и сам чин извођења представља ретку прилику да извођачи са другима поделе ко су и шта су у тренутку извођења.“⁵⁷

Контекст извођења, присутност и енергија чланова ансамбла свакако утичу на интерпретацију, међутим у овом одељку ће више бити речи о техникама и методама развијања психофизичких способности и сталне менталне будности извођача, како би општи квалитет извођења у свакој ситуацији био на што вишем нивоу. Овај приступ интерпретацији је коришћен приликом процеса припреме камерног ансамбла за јавну уметничку презентацију Холстових *Планета*. Како смо се у ранијим поглављима упознали са суштинском идејом композиције, сада постаје јасније зашто је баш та композиција погодна за овакав приступ интерпретацији. У *Планетама*, као и у неком драмском тексту, главни протагониста је човек са свим својим карактерним особинама. Када је програмски садржај неког музичког дела другачији од експлицитно објашњене идеје, као што је то случај у *Планетама*, или када припада апсолутној музици, машта тј. уобразиља, о којој ће касније бити више речи,

⁵⁷ Види Jane Davidson “Communicating with the body in performance” у John Rink, *Musical Performance – a Guide to Understanding*, оп. цит., (144 – 152), стр. 150.

умногоме може да помогне у начину на који конципирамо интерпретацију таквог дела.

У овом поглављу ће интерпретација камерне музике бити посматрана кроз призму сличности и разлика између музичке и глумачке интерпретације. Користећи се компаративном методом сагледаћемо проблематику током свих фаза интерпретације, почев од тумачења дела и истраживања емоционалног садржаја, преко коришћења физичког и менталног извођачког умећа, па све до самог чина извођења. На овај начин ће веза између глумачког и музичког извођаштва бити јасније уочљива, што ће допринети да примена метода Станиславског на камерно музицирање буде лакше схваћена.

Једна од идеја којој је Станиславски тежио и на чијој је важности посебно инсистирао јесте потреба да појединац развије сопствене психофизичке способности како би их вешто употребио у оквиру ансамбла. Мишљења сам да је тај принцип важан за било коју ансамбловску извођачку уметност, а нарочито за камерну музику. У оквиру овог поглавља, указаћемо на све аспекте које би музички извођач требало да усвоји како би научио да свесним путем пробуди интуицију и подсвест, што је Станиславски називао „правим надахнућем“, неодступајући од важности узајамног разумевања и сагласности унутар камерног ансамбла. На тај начин ће интуиција и таленат сваког појединца унутар ансамбла више доћи до изражаја, а радећи на међусобним односима би се идеално достигло узајамно стваралачко „преживљавање“ извођача.

На самом почетку, сматрам да је битно направити разлику у третирању концепата заједништва и међусобних односа у оквиру камерног наспрам позоришног ансамбла, на шта је Станиславски посебно стављао акценат. Имајући у виду природу извођаштва у оквиру драмске и музичке уметности, примећујемо да се међусобни односи у музици третирају доста другачије него у глуми.

Како је раније наведено, принцип говорног дијалога који срећемо у глуми није присутан приликом грађења музичке партитуре. Иако примећујемо сличности са

глумачким говорним дијалогом у смислу смењивања функција „солирања и пратње“ као својеврсног смењивања реплика, деонице у оквиру камерног ансамбла се углавном свирају у исто време, док глумци ретко кад говоре истовремено. Уметност музичара је лишена онога што је карактеристично за комуникацију између глумаца, а то је смена изражајних средстава. Музичар не може да испуни паузу мимиком, покретом или гестом; звук је јединствени материјал за стварање уметничке форме.⁵⁸ У вези са тим, примећујемо да камерни ансамбл заправо представља један звучни апарат, а да међусобни односи чланова ансамбла морају да буду веома прецизно осмишљени и реализовани, с обзиром на то да је крајњи резултат интерпретације музичког дела у оквиру камерног ансамбла један заједнички и истовремени звучни догађај. Тек када сваки члан ансамбла увиди различите везе између деоница партитуре и своје психофизичко умеће прилагоди својој деоници, односно својој улози, тада може доћи до правих међусобних односа. У вези са тим, битно је истаћи да камерни ансамбл није када чланови мисле исто, већ када мисле о истом.⁵⁹ На овај начин не желим да умањим важност међусобних односа глумаца у оквиру једне представе, већ само желим да истакнем специфичност камерног музицирања које од чланова ансамбла захтева једну посебну врсту повезаности.

Насупрот горе наведеним разликама, узајамна комуникација између глумаца и музичара у оквиру својих ансамбала има и заједничких карактеристика. И у једном и у другом случају живи контакт између извођача, било глумаца или музичара, и њихова чврста, речима Станиславског, „унутрашња повезаност“, представља обавезни услов за достизање истине и савршенства.⁶⁰

Извођач у музичком ансамблу игра улогу сличну оној коју глумац игра у драми. Глумац сам за себе развија осећај за свој лик, али када лик дође у контакт са другима у представи, он се мења и то не само кроз темпо и изговарање реплика. Баш као што глумци обликују и прилагођавају своје ликове у складу са међусобним

⁵⁸ Адолф Давидович Готлиб, *Основы ансамблевой техники*, оп. цит., стр. 7.

⁵⁹ Елена Исаева, *Жанровая природа камерного ансамбля и „режиссерский“ метод в ансамблевой педагогике*, Музыкальный журнал „Израиль XXI“, 2011.

⁶⁰ Адолф Давидович Готлиб, *Основы ансамблевой техники*, оп. цит., стр. 7

односима, тако исто и музичари у ансамблу прилагођавају своје деонице једни другима. Међутим, глумац никада из вида не губи сопствени лик, тако да драму истовремено дефинише како сваки глумац понаособ, тако и сви глумци заједно. Исто је и у ансамбловској музици, јер сваки музичар даје свој лични печат ансамблу кроз сопствени идентитет, истовремено покушавајући да се уклопи у групу.⁶¹

Уметност преживљавања је, дакле, према Станиславском, оно ка чему треба стремити у глуми. Раније је било речи о томе да је истина којој је Станиславски тежио заправо креативност која протиче кроз сваког појединца у виду стваралачке енергије. С обзиром на то да су емоције у сржи оба извођаштва, а имајући у виду разлике у предмету извођења код глумаца и музичара, истина се може достићи на сличне начине у оквиру обе уметности, али се на различите начине манифестује.

Мора се имати у виду да се музичари током своје интерпретације не баве толико директним преживљавањем емотивних стања „улоге“ коју тумаче, односно свирају, на начин на који то чине глумци. Нотни текст музичког дела на апстрактнији начин указује на значење у музици, стога музичар - користећи се музичким метафорама о којима је и Холст причао, мора имати развијенију свест о сопственим искуствима, сопственим емоцијама и изражајним средствима музике, како би вештим манипулисањем музичког садржаја изазвао одређену емоцију. У вези са тим, „истинит“ унутрашњи психолошки доживљај је од велике важности за музичара, а поготово унутрашња припрема извођача тј. развијање психотехнике. Иако је физичка припрема подједнако важна, у наредним пасусима ће бити наведена два кључна разлога због којих ћемо акценат ставити на развијање психолошког аспекта припреме.

Први разлог је тај да у музици не постоје физичке радње какве су присутне у глуми. Физичке радње током концертног извођења немају сличности са уобичајеним животним ситуацијама. Такве радње код музичара можемо пре посматрати као физичке аспекте самог извођења у смислу начина добијања тона користећи се свим

⁶¹ Elaine Goodman “Ensemble Performance” у John Rink, *Musical Performance – a Guide to Understanding*, оп. цит., (153 - 167), стр. 159.

техничким могућностима инструмента, како би одсвирана музичка фраза или музичко дело уопште били што изражајније одсвирани у складу са емоционалним значењем музичког дела, на начин на који га је музичар протумачио.

Што се другог разлога тиче, приликом истраживања проблематике интерпретације камерне музике пошао сам од претпоставке да сваки музичар унутар ансамбла поседује завидно техничко умеће и да одлично познаје техничке карактеристике свог инструмента. Иако се физички аспекти извођења могу довести у везу са својеврсним „озвучавањем“ музичке улоге, који представља пандан отеловљењу у глуми, детаљима постизања завидног нивоа техничког односно физичког умећа се у овом раду нећемо бавити, будући да је техничка припрема присутна током читавог школовања сваког музичара. Може се рећи да се приликом школовања акценат више ставља на „занатске“ вештине него на психолошки развој извођача уметника. Физички аспекти самог извођења у музици јесу веома битни, али за разлику од физичких радњи код Станиславског, они нас не могу ставити у одређене дате околности које би нас навеле на преживљавање одговарајућих ситуација, стања и емоција. Такви аспекти извођења су више елемент који прати и наглашава емоције музичара извођача у контексту одсвиране фразе. Док глумац има ту могућност да емоцију изазове директним ступањем у одређену ситуацију, обављањем физичких радњи, музичар првенствено мора да у свест призове емоцију коју жели да пренесе, па тек онда тело може да испрати начином на који се, кроз музичку фразу, та емоција изражава.

Међутим, уколико музичар није способан да унутрашњом припремом евоцира одређена емоционална стања, физичке радње какве срећемо у глуми му могу помоћи да се у такво стање доведе. Сматрам да би прилагођена примена активне анализе овде могла бити од велике користи. Таква прилагођена верзија активне анализе, која је и била најприсутнија приликом припреме јавне уметничке презентације *Планета*, представља комбинацију кратких глумачких етида и музичког извођења.

У поглављу о Станиславском такође је било речи и о уметности представљања, која је према мом мишљењу присутнија у сфери музичког извођаштва. Подсећања ради, уметност представљања у глуми подразумева да глумац, након што је неколико пута током припреме преживео улогу, механички понавља спољашње аспекте тумачења емоција како би их сваки пут представио на исти начин.

Разлог због којег сматрам да је представљање присутније у музичком извођаштву је тај да се током школовања једног музичара акценат углавном ставља на развијање техничких способности и достизање сигурности у нотни текст. Као што је већ поменуто, често се дешава да, услед строгих рокова и недостатка времена за свеобухватнију припрему, главни акценат буде стављен на савладавање нотног текста са свим изражајним ознакама, остављајући притом мало времена за детаљније осмишљавање интерпретације музичког дела. У тим случајевима се често прибегава или својеврсној имитацији нечијег извођења или се деси да се током читања текста фиксирају одређени музичко-изражајни поступци који се касније, као и код глумаца, механички понављају како би се сваки пут на исти начин извела композиција.

Други разлог је тај да се природа комуникације током извођења музичког дела једноставно разликује од наше свакодневне комуникације која је својственија драмској уметности. У вези са тим, музичар - колико год владао свим аспектима музичког извођаштва, као да има опсесивну потребу да изнова увежбава програм који изводи. Тачно је да је Станиславски своје глумце саветовао да буду као музичари који вежбају, али исцрпно вежбање може умањити контролу над изражајношћу звука приликом извођења, будући да концепција интерпретације тиме постаје фиксирана и теже прилагодљива.

Појединци би требало да буду пажљиви по питању учесталости самосталног вежбања приликом припреме за наступ у оквиру ансамбла, будући да се може десити да након самосталног вежбања извођачу буде теже да потисне своје извођачке идеје како би се ускладио са целокупним звуком ансамбла.

Стратегије које се развијају током пробе ансамбла могу постати теже прилагодљиве током самог извођења, будући да музичарима није увек лако да одступе од увежбаног начина извођења. Поједини извођачи, попут вештих корепетитора, показују изузетну флексибилност у раду ансамбла и могу одступити од горе наведеног: они су способни, уз мање или више вежбе, да прилагоде сопствене изражајне намере како би се ускладили са деоницама осталих чланова ансамбла.⁶²

Није спорно да музичар треба да вежба, али се мора имати у виду да прекомерна вежба може делимично угрозити креативну интелигенцију музичара извођача и довести до тога да се он на својеврстан начин зароби у навици што, како се временом привикава на сопствене недостатке, може узроковати немогућност да чује себе онако како објективно звучи. Главни циљ унутрашњих припрема јесте ослобађање музикалности извођача, како би музички циљеви били ти који су на првом месту, а не техничка ограничења. Идеално, музика не би требало да буде вођена оним што извођач може или не може да изведе, већ оним што жели и што је потребно да се учини.⁶³

Поједина истраживања⁶⁴ емоционалних реакција које извођачи у оквиру једног камерног ансамбла доживљавају у одређеним тренуцима показују да сваки извођач има различите емоционалне реакције на музику, те се може закључити да се извођачи не слажу увек око емоционално набијених догађаја у оквиру заједничког наступа. Ово сугерише да појединачни чланови ансамбла не морају нужно да доживе сличне ствари на сличан начин када наступају заједно нити да нужно морају да деле заједничке идеје, што свакако није нешто ка чему треба тежити приликом заједничког камерног музицирања.

У циљу превазилажења приметних недостатака који су присутни у извођаштву у оквиру музичке уметности, а који имају и заједничких карактеристика са уметношћу представљања, у наредним пасусима ћемо указати на процес припреме

⁶² Види Elaine Goodman "Ensemble Performance" у *Ibid.*, (153 - 167), стр. 157 – 158.

⁶³ Види Peter Hill "From score to sound" у *Ibid.*, (129 - 143), стр. 143.

⁶⁴ Elaine Goodman "Ensemble Performance" у *Ibid.*, (153 - 167), стр. 159.

једног музичког дела са намером да се што више приближимо узајамном стваралачком преживљавању чланова камерног ансамбла, колико год то природа музичког извођаштва дозвољава.

Пре него што представимо процес припреме музичког дела у оквиру камерне музике, инспирисан Станиславским, направимо рекапитулацију за наше истраживање битних елемената психотехнике попут уобразиље, емоционалног памћења, фразе „кад би“ и датих околности, као и методе активне анализе.

Уобразиља представља имагинарну раван у оквиру које, покретањем емоционалног памћења, можемо евоцирати одређена емотивна стања из сопствених искустава, која нам потом могу користити приликом тумачења емоционалног садржаја једног музичког дела. Емоционално памћење се покреће коришћењем фразе „кад би“ у замишљеним датим околностима. Уобразиља има далеко већу улогу у оквиру музичке интерпретације, будући да музичко дело углавном не даје конкретне описе ситуација, самим тим ни специфичне дате околности. У складу са тим, чланови ансамбла су ти који сами морају да замисле такве дате околности, црпећи ситуације из сопствених искустава, кроз међусобну дискусију или тако што ће неко ко има улогу својеврсног вође ансамбла, попут редитеља у позоришту, поставити такве дате околности пред њих, које ће свим члановима ансамбла користити за покретање уобразиље, а самим тим и њиховог емоционалног памћења.

Није реткост да се приликом припреме једног музичког дела, за различите сегменте унутар тог дела, користе различите замишљене ситуације које нису ни у каквој директној међусобној вези, али нас одређени делови композиције ипак подсећају на баш такве замишљене ситуације. Такав приступ уме да даје добре резултате, али носи и ризик да се на општем плану може изгубити нит која прожима читаво дело, у смислу његовог значења и тумачења. Како бисмо осмислили јединствено значење целокупног дела, од користи би могло бити коришћење поменутих елемената психотехнике.

Дате околности које су осмишљене приликом процеса припреме извођења *Планета* проистекле су из астролошких тумачења самих планета, односно тумачења карактерних особина људи који су под владавином тих планета. Имајући у виду да *Планете* представљају јединствено психолошко путовање једне особе која на свом путу открива различите аспекте сопствене личности, то подразумева да су сви чланови ансамбла, колико год између себе карактерно били различити, током свог живота прошли ситуације у којима су се неки од ових аспеката личности манифестовали. У вези са тим, чланови ансамбла су знатно лакше долазили до одговора на питање „кад би“ у овом конкретном случају припреме *Планета*. С обзиром на то да је у музици заступљена идентификација, приликом процеса припреме таквих дела која су апсолутна или немају разрађену тематику, музичари тј. чланови ансамбла су ти који се кроз тумачење емоционалног садржаја заправо идентификују са музичким садржајем који их асоцира на сопствена искуства и емоције која су посредством уобразиље евоцирали.

У даљем тексту ће бити пружени конкретни примери из којих се може видети на који начин је овај приступ примењиван приликом припреме извођења овог дела.

Као што је раније наведено, уобразиља представља веома битан фактор у креативном процесу сваког уметника, а нарочито музичара, будући да се емоције и емотивна стања која они преносе својим извођењем огледају у апстрактним, пре него конкретним ситуацијама које су својственије драмском извођењу. Имајући у виду да у музици често немамо разрађенију програмску тему или колико толико јаснију идеју иза композиције, као што је то можда случај са *Планетама*, уобразиља и емоционално памћење представљају значајан део припремног процеса и самог извођења.

Пре започињања процеса истраживања емоционалног садржаја користећи се примењивим елементима психотехнике, неопходно је теоријски истражити све релевантне информације које се о делу и аутору тог дела могу пронаћи, како би се стекао дубљи увид у све факторе који су утицали на стварање дела, а самим тим и на

емоционални садржај којим то дело одише. То можемо довести у директну везу са оним што је Станиславски називао истраживањем „главног задатка и основне радње“ дела. Он је сматрао да ако се на сцени игра без основне радње и тежње ка главном задатку дела, што је у случају камерног музицирања тежња ка заједничком тумачењу музичког дела, онда се на тај начин не дејствује у датим околностима са фразом „кад би“ већ се обављају поједине, међу собом неповезане, радње.⁶⁵ Управо је то оно о чему је било речи када је наведен пример који се неретко среће у музичкој интерпретацији, а где се за различите сегменте једног музичког дела користе различите замишљене ситуације које нису у директној међусобној вези.

За разлику од припреме драмског извођења, у оквиру које глумац читајући драмски текст може кроз њега директно да се упозна, не само са радњом, већ и са ширим контекстом у оквиру кога се та радња одвија, па чак и да претпостави психолошки профил писца, као и околности у којима је стварао, у музици није могуће такве појединости директно извући из самог нотног текста. Код припреме извођења музичког дела, преваходно је потребно да се из апстрактног нотног текста истражи емоционални садржај путем својеврсног теоријског истраживања композиције, као што смо то учинили са *Планетама*, изучавајући доступне информације о композитору, његовом животу, друштвено-историјском контексту у коме је стварао, као и информације о самом делу. Све те околности треба имати у виду како би се емоционални садржај дела могао тумачити на што адекватнији и свеобухватнији начин.

Поред теоријског истраживања ширег контекста и емоционалног садржаја, што представља почетну фазу осмишљавања интерпретације, евоцирање емоција потребних за интерпретацију музичког дела се у извесној мери одвија и слушањем различитих извођења композиције која се припрема. Чак је и сам Станиславски саветовао своје студенте да се, између осталог, користе и слушањем музике као једним од средстава евоцирања емоција и активирања уобразиље. То чинимо зато што се из самог читања нотног текста, без коришћења инструмената и без обзира на

⁶⁵ Види Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Sistem – teorija glume*, оп. цит., стр. 282.

то колико нам је унутрашњи слух развијен, не може ни приближно ухватити срж изражајности које нам музичко дело нуди. О томе је већ било речи у сегменту у коме се помиње теорија Питера Кивија.

Када смо се већ упознали са ширим контекстом и емоционалним садржајем и након што смо пробудили одређене емоције слушањем разних извођења дате композиције, прелази се на читање нотног текста са инструментом. Потребно је упознати се са читавом партитуром, својом деоницом и деоницама осталих чланова ансамбла, како би сваки члан могао да развије осећај за своју „улогу“ унутар ансамбла, односно да унапред активира свест о прилагођавању своје деонице деоницама осталих чланова.

Као што је раније напоменуто, често се дешава да се читање нотног текста приликом припреме музичког дела одвија одвојено од процеса тумачења композиторове замисли и осмишљавања интерпретације. Такође сам навео да би, према мом мишљењу, ти процеси требало да се увек одвијају упоредо, па чак и да осмишљавање интерпретације иде за нијансу испред читања нотног текста.

Пошто је сваки члан ансамбла самостално обавио претходну припрему, односно истражио емоционални садржај композиције и то шта он за њега представља, прелази се на следећу фазу која за циљ има превазилажење потенцијалних индивидуалних разлика у тумачењу дела. Како би се те разлике премостиле, у процес припреме камерног ансамбла уводи се комбинација анализе „за столом“⁶⁶ и прилагођене активне анализе Станиславског. Анализа за столом у домену камерне музике подразумева дискусију између чланова камерног ансамбла на целокупни контекст и саму идеју иза композиције.

Узимајући у обзир заједничке закључке и увиде, приступа се својеврсној активној анализи унутар камерног ансамбла, која се реализује на следећи начин.

⁶⁶ Такозвана „анализа за столом“ је била својствена првој фази педагошког рада Станиславског у којој је акценат био на унутрашњој припреми глумца. Таква анализа је подразумевала разговоре између глумаца и размену информација и увида стечених активностима попут анализе улога, истраживања епохе, попут писања биографије улоге и др.

Првенствено се спроводе кратке глумачке етиде у оквиру којих, на примеру *Планета*, чланови ансамбла покушавају да између себе одглуме карактерне особине извучене из астролошких тумачења. Глумачке етиде се састоје од увођења заједнички осмишљених датих околности у којима се астролошки аспекти сваког става манифестују. Потом сваки члан ансамбла себи поставља питање „кад би“ у оквиру тих датих околности, користећи се притом одговарајућим физичким радњама које би им помогле да у што реалистичнијем контексту одглуме те ситуације.

Иако музичари нису прошли детаљну глумачку обуку, читајући Станиславског се може стећи довољан осећај или у извесној мери разјаснити на који се начин, макар и у сведеној форми, поменуте технике које је Станиславски развио могу применити током тих глумачких етида, а које ће музичарима довољно помоћи да свесним путем изазову потребне емоције и стања. С обзиром на то да у оквиру активне анализе код Станиславског драмски текст служи да се пронађе суштина комада, независно од реплика које глумци морају да изговарају, у оквиру припреме *Планета* служили смо се астролошким освртима који управо и пружају такву суштину значења дела. То је било довољно да се кроз глумачке импровизације чланови ансамбла упознају са стањима тих универзалних карактеристика личности на које утичу одговарајуће планете и да на тај начин дођу до емоција служећи се сопственим осећањима. Једино на тај начин, путем глумачких етида, физичке радње, својствене драмској уметности, могу бити примење у оквиру процеса припреме музичког дела.⁶⁷

⁶⁷ Желим да нагласим да ми се у свом досадашњем педагошком раду, у оквиру основног музичког образовања, показало веома успешним спровођење, наравно, још сведенијег истраживања емоционалног садржаја кратких композиција, као и још сведенијих глумачких етида доведених у везу са музичком интерпретацијом. Скоро сва деца, у зависности од степена стидљивости, су веома позитивно реаговала на такве вежбе. Чак сам и приметио да стидљива деца постану знатно опуштенија приликом таквог приступа у раду. На тај начин, деца су добила другачији поглед на музицирање. Сваки ученик, у складу са својим психофизичким способностима, на другачији начин приступа извођењу композиције која у том тренутку за њега или њу има потпуно другачије значење. Свакако, иако можда у датом тренутку школовања ученик нема довољно развијене техничке способности, на овај начин долази се до значајнијег психолошког развоја о коме је раније било речи. У вези са тим, како се ниво техничке способности ученика подиже на виши ступањ, тако ће она лакше бити употребљена током музицирања уколико се буде радило на развијању свести ученика о емоционалном садржају композиције коју изводи или ће изводити.

Пошто су кратке глумачке етиде завршене, чланови ансамбла узимају своје инструменте и тренутна стања и емоције које су изазвали, а која се подударају са усаглашеним тумачењем емоционалног садржаја до кога се раније током анализе „за столом“ дошло, покушавају да пренесу на музичко дело користећи се музичко изражајним средствима (артикулација, динамика, темпо, боје инструмента и др.). Иако физичке радње нису у класичном смислу присутне у музици, требало би осмислити начин на који се замишљени физички покрети могу пренети на извођење музичког дела, односно како одређену мелодијску линију замишљеног динамичког склопа пренети на покрет у техничком музичко-извођачком смислу.

По аналогiji са активном анализом у глуми, иако чланови камерног ансамбла нису још увек у потпуности сигурни у нотни текст, они се труде да ухвате изражајну суштину музичког дела. На тај начин се увежбавање и сигурност у нотни текст доводи у директну везу за изражајним контекстом у оквиру кога је нотни текст одсвиран, склањајући тиме фокус са фиксације на правилно одсвиран нотни текст без суштинског значења. Ноте треба схватити као реквизит музичког извођења, оне су у служби целокупног изражајног значења музичког дела и не треба их схватати као предмет нашег главног фокуса. Уколико ноте, одвојене од контекста значења музичког дела, постану главни фокус може се доћи у стање страха од погрешно одсвираног нотног текста. У тим тренуцима, губи се веза са значењем музичког дела, односно удаљавамо се од главног задатка и основне радње, а такође крећемо и да заборављамо на остале партнере у ансамблу. У складу са тим, уколико и дође до погрешно одсвиране ноте или неког пасажа, фокус се задржава на емоционалном садржају музичког дела, па се те грешке у извесној мери могу толерисати. Свакако, проблематика исправно одсвираног нотног текста и даље стоји, будући да погрешно одсвирана нота у потпуности мења мелодијско-хармонско значење, међутим овим приступом тумачењу нотног текста и припреме самог дела долази се до менталног растерећења извођача, те самим тим и опуштенијег приступа каснијем увежбавању нотног текста, као и превазилажењу евентуалних грешака током јавног извођења. Стављање фокуса на значење композиције, користећи се суштином активне анализе,

доводи до лакшег меморисања текста, јер га тако не одвајамо од самог значења музичког дела. У вези са тим, свака нота, динамичка или артикулациона ознака, ознака за темпо и сва друга музичко-изражајна средства почињу да се везују за значење, а не обрнуто, као што је то случај када се на навежбани текст накнадно накалеми значење.

Током припреме за извођење музичког дела треба радити и на техникама успостављања сценске пажње која, према Станиславском, не би требало да буде ограничена само на глумачки рад. Пажња подразумева будност свих пет чула потребних за обављање одређене радње, усмереност ка и усредсређеност на предмет те радње. Један од кључних појмова у оквиру сценске пажње је појам „јавне усамљености“, који подразумева стање потпуне концентрације на сцени, а које глумцу односно извођачу допушта да решава и најтеже задатке, да контролише и најтананија осећања.⁶⁸ Станиславски је јавну усамљеност вежбао са студентима радећи на такозваним „круговима пажње“, који се могу искористити и у оквиру камерног извођења.

Потребно је да извођач развије концентрацију како би се током припреме, као и самог извођења, чим осети да је губи, аутоматски враћао у први круг пажње, односно стање јавне усамљености. Пажња не сме да лута на небитне ствари које извођача одвраћају од значења музичког дела које треба да пренесе, партнера у ансамблу и међусобних односа са њима. Поента је да сваки члан пронађе себи својствен механизам који га враћа на први круг пажње и стање активне концентрације, јер је само у том стању могуће применити све остале технике о којима је до сада било речи.

Према схватању Станиславског, ова техника би могла да се прошири на целокупан живот извођача, који на тај начин постиже стање будности у односу на све спољашње и унутрашње елементе. Такво стање будности није само нешто што је

⁶⁸ Види Ognjenka Milićević „Mali usporedni riječnik pojmova u Sistemu Stanislavskog“ у Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozi*, оп. цит., стр. 331.

пожељно и корисно за извођача, већ оно директно проистиче из интензивног вежбања концентрације и попут навике постаје његова друга природа.

Припремајући јавну уметничку презентацију, сви чланови су били упознати са мултимедијалним концептом концерта. У вези са тим, концентрацији и сценској пажњи је од самог почетка дат велики значај. Позоришно осветљење, иако је било сведено како би члановима ансамбла био омогућен визуелни контакт како са нотама, тако и између себе, затим присуство великог платна на концерту на којем су биле пуштане видео пројекције, специфичност велике позоришне сале и бине која је утицала на отежаније слушање између чланова, а које је превазиђено озвучавањем чланова, као и присуство својеврсних „мониторских“ звучника који за циљ имају да се чланови између себе боље чују; све су то елементи који умногоме могу одвлачити пажњу и нарушавати концентрацију током пробе, а нарочито током јавног извођења. У вези са тим, одређене пробе током процеса припреме концерта су наменски биле осмишљене са одређеним елементима који би сценску пажњу и концентрацију целокупног ансамбла подигле на висок ниво. На пример, неке пробе су биле одржане у недовољно акустичним мањим просторијама при чему је било потребно интензитет звука знатно смањити како би чланови ансамбла могли између себе да се чују. На тај начин је концентрација била од пресудног значаја, јер је у исто време потребно смањити генерални интензитет звука, а опет пропорционално задржати звучне односе који су претходно осмишљени. Сврха оваквих проба је била да се развије концентрација и пажња која је усмерена на слушање између чланова и на звучну повезаност. Други пример су пробе у сали Београдске филхармоније која је довољно акустична и у којој се извођачи довољно чују између себе иако између њих постоји извесна удаљеност. На тај начин се вежбала концентрација и пажња усмерена више на визуелни контакт између извођача у ситуацији која је слична удаљености на позоришној бини на којој је и била реализована јавна уметничка презентација.

Ако се осврнемо на неке од раније наведених музичких принципа, као што је темпо-ритам, сетићемо се да је он био веома битан елемент за развој метода Станиславског. Као што је и Станиславски приметио, темпо-ритам је код музичара

природно развијен, те се стога не морамо превише задржавати на истицању важности темпо-ритма у сфери музичке интерпретације. Оно што је битно је још једном подсетити на то да је Станиславски сматрао да темпо-ритам радње има могућност да, осим непосредног указивања на одговарајућа осећања, помогне при стварању ликова. С обзиром на то да смо видели да је и Холст своје ставове посматрао као својеврсне ликове – конкретно, за интерпретацију *Планета* камерни ансамбл је користио табелу у којој се пореде темпа одређених снимака ове композиције, (Пример бр. 10) са намером да се пронађе темпо–ритам истинског осећања односно исправни темпо–ритам, како га је назвао Руфини.

The chart

	Holst	Boult	Haitink	Bernstein	Marriner	Solti	Ozawa	Previn
<i>Mars</i>								
1	J = 172	166	134	172	142	170	160	170
96	J = 86	60	60	80	62	72	76	62
110	J = 172	160	136	170	140	164	156	164
<i>Venus</i>								
1	J = 62	54	54	50	54	52	54	54
32	J = 82	68	72	60	84	86	70	70
53	J = 100	78	72	64	86	80	72	68
94	J = 50	52	56	48	60	56	58	50
116	J = 52	54	58	52	72	60	60	54
<i>Mercury</i>								
1	J = 86	76	80	78	76	86	72	78
83	J = 82	78	74	78	74	78	70	78
157	J = 86	76	78	78	76	80	72	78
<i>Jupiter</i>								
1	J = 144	118	118	130	118	128	124	128
65	J = 144	122	128	136	124	128	128	132
108	J = 55	45	52	48	48	52	48	50
156	J = 152	148	138	146	134	152	134	144
194	J = 90	62	64	55	64	72	58	70
226	J = 72	56	58	52	60	68	62	68
234	J = 136	128	144	146	134	152	126	144
305	J = 146	130	140	120	124	136	130	136
348	J = 76	56	64	66	64	72	64	60
388	J = 76	56	58	54	60	68	68	62
<i>Saturn</i>								
1	J = 80	70	52	66	66	62	50	64
28	J = 76	74	64	78	84	70	72	72
50	J = 72	64	56	62	70	54	62	62
83	J = 120	108	96	138	124	114	116	88
105	J = 76	62	58	48	64	54	54	60
<i>Uranus</i>								
9	J = 116	92	106	118	118	120	112	108
222	J = 55	72	60	58	55	52	64	68
239	J = 55	66	64	70	70	55	64	66
<i>Neptune</i>								
1	J = 76	64	58	54	68	68	54	62
50	J = 120	102	106	66	98	90	72	82

Пример бр. 10: Поређење темпа у одабраним снимцима *Планета*⁶⁹

⁶⁹ Richard Greene, *Holst: The Planets*, оп. цит., стр. 91.

Чак и ова табела указује на различите доживљаје темпа ових диригената, што иде у прилог раније наведеној мисли да је лепота музике у томе да њена изражајност допушта различита тумачења или интерпретације на исту тему, а што је доведено у директну везу са тим да је Станиславски сматрао да се треба користити сопственим искуствима и емоцијама.

Имајући у виду да је темпо-ритам битан фактор за музичко извођаштво, пажљиво смо током припреме *Планета* поредили осећај за темпо-ритам на основу заједничких закључака и стечених увида, како истраживањем емоционалног садржаја тако и путем кратких глумачких етида, са табелом темпа у циљу достизања, за наше тумачење, „исправног“ темпа.

Занимљива је и чињеница да се током извођења става *Марс* у оквиру јавне уметничке презентације, у трећем сегменту става (Пример бр. 11), у такту бр. 110, који је од стране чланова камерног ансамбла протумачен као бурна експлозија беса, објашњена у пратећој видео пројекцији, темпо приметно убрзао. Занимљиво је то да та промена темпа на пробама није била фиксирана, већ је то био својеврсни моменат заједничког преживљеног стања *Марса* који се у том тренутку испољио на такав начин. У табели примећујемо да је Холст замислио да је темпо трећег сегмента *Марса* исти као и на почетку става, што је такође била и наша замисао током осмишљавања интерпретације, док је код других диригената темпо био нешто спорији. Тај тренутак својеврсног међусобног преживљавања на сцени нас је више приближио тумачењу темпа холандског диригента Бернарда Хаитинка (1929) који примећујемо у истој тој табели.

14

The musical score consists of six staves. The top staff is for the Accordion (Accord.), followed by Piano (Pno.), Timpani (Timp.), Side Drum, Cymbals, and Gong. The score is in 5/4 time and includes measures 108, 109, and 110. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'ff' and 'tr'.

Пример бр. 11: Густав Холст – *Планете, Марс* (108 – 110. такт), аранжман
Лука Лопичић

У вези са тим, потребно је осврнути се на два аспекта међусобног одржавања темпо-ритма која су присутна у камерном музицирању. Наиме, за разлику од оркестарског музицирања у којем је диригент тај који јасно даје индикације темпа и његових евентуалних промена, током извођења камерне музике одржавање исправног темпо-ритма зависи искључиво од међусобних односа чланова ансамбла. Остварена челисткиња и пијанисткиња, Илејн Гудман (Elaine Goodman), је та два аспекта окарактерисала као 'лов', односно праћење; и прилагођавање или сарадња.⁷⁰

Такозвани 'лов' представља једносмеран процес у којем један члан ансамбла ослушкује, ишчекује и потом реагује на темпо другог члана или чланова, односно га/их прати. Што се сарадње тиче, она представља динамичан процес, за разлику од једносмерног, у којем извођачи тј. чланови ансамбла размењују улоге како би

⁷⁰ Види Elaine Goodman "Ensemble Performance" у John Rink, *Musical Performance – a Guide to Understanding*, оп. цит., (153 – 167), стр. 154 – 155.

'дозволили' један другом да се смењују у вођењу. Иако су у овом процесу присутни елементи 'лова', он се ипак одвија у потпуно другачијем контексту, који подразумева међусобне односе о каквим је било речи на почетку овог поглавља. Како бисмо то довели у везу са уметношћу представљања и преживљавања, схватамо да оваква интеракција унутар камерног ансамбла може бити планирана и фиксирана током проба (који ће извођач у ком тренутку да води), али када је у питању тренутак на сцени, тада развијени међусобни односи долазе до изражаја у својеврсном узајамном стваралачком „преживљавању“ извођача.

Сви до сада поменути елементи који чине цео процес интерпретације камерне музике нас доводе до онога што је Станиславски називао „самоосећање“. Самоосећање представља креативно стање извођача и његову физичку и психичку спремност за стварање.⁷¹ Да би било присутно правилно самоосећање, Станиславски је сматрао да се приликом сваког понављања стваралачког рада, како на пробама тако и на јавном наступу, треба увек пажљиво припремити и покренути све елементе о којима је било речи. Стога, како бисмо музичку уметност одвојили од уметности представљања и приближили је уметности преживљавања, колико год је то могуће, пожељно је и потребно пред сваку пробу и концерт покренути све елементе психотехнике, укратко проћи кроз анализу емоционалног садржаја, уколико је потребно и одиграти неколико кратких глумачких вежби, како би се сви чланови ансамбла довели у потребно емотивно стање за тај битни тренутак на сцени.

7. ЗАКЉУЧАК

Овај докторски уметнички пројекат је имао за циљ да укаже на низ примера који би требало да помогну сваком музичару приликом развоја својих

⁷¹ Види Ognjenka Milićević „Mali usporedni riječnik pojmova u Sistemu Stanislavskog“ у Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja: Dnevnik učenika; Rad glumca na ulozi*, оп. цит., стр. 329.

психофизичких способности, као и да подстакне даља истраживања и размишљања на тему интерпретације камерне музике. Доводећи у везу сличности и разлике између музичког и драмског извођаштва, као и у тумачењу текста и дела у оквиру ове две уметности, дат је другачији угао сагледавања музичког извођаштва из перспективе глуме. Полазну хипотезу, у којој је речено да се музичари баве својеврсном невербалном глумом, на крају овог истраживања свакако можемо прихватити. Разлог томе је тај да се неке од најбитнијих карактеристика глумачког извођаштва подударaju са музичким, а посебно са извођаштвом у оквиру камерне музике. Помињали смо сценски карактер извођења, својеврстан дијалог музичких деоница између чланова ансамбла и улоге које свако од њих има унутар ансамбла, као и међусобне заједничке односе. Такође, поглавља у оквиру којих су истражене све релевантне информације о делу и аутору, у сврху стицања дубљег увида у кључне факторе који су утицали на стварање дела, као и на емоционални садржај којим то дело одише, представљају директну везу са начином на који глумци истражују емоционални садржај и све битне информације приликом припремања улоге, а затим и целе представе.

Мултимедијални карактер саме јавне уметничке презентације у оквиру овог докторског уметничког пројекта је пружио пример како да се један концерт камерне музике што више приближи форми позоришног спектакла. Детаљно истраживање композиције, осмишљавање заједничке нити тумачења композиције, коришћење мултимедијалних аспеката са циљем да се драматуршка линија музичког дела нагласи, само су неки од елемената којима се публици даје осећај својеврсне позоришне представе. Реакције публике после концерта указују на то да у данашње време, које је време аудио-визуелних сензација, такав концепт концерта много више привлачи публику и задржава њихову пажњу, него што је то случај са стандардним концептом концерта. Иако стандардни концепт концерта има своје предности, сматрам да увођење додатног садржаја на самом концерту, вешто доведеног у везу са идејом музичког дела које се изводи (на пример сценографија, електроника, видео пројекције, дизајн светла и др.), може довести до већег интересовања публике за

уметничку музику, а поготово за жанр камерне музике. Чак и уколико је програм концерта сачињен од више различитих композиција, потребно је наћи неку заједничку нит која повезује те композиције и која може послужити као непрекидна драматуршка линија једне представе. Како сам раније у току овог рада назначио да сматрам да је за сваког музичара битно да истражује и изучава проблематику транскрибовања и аранжирања, како би сам преузео одговорност за ширење свог репертоара и интерпретативног знања и умећа, тако сматрам и да је размишљање у овом смеру конципирања јавног наступа такође од великог значаја. На тај начин музичар преузима одговорност за приближавање своје уметности публици.

Што се тиче самог приступа интерпретацији камерне музике, током истраживања у оквиру овог докторског уметничког пројекта дошли смо до закључка да „систем“ Станиславског у свом изворном облику не може наћи директну примену у музичкој интерпретацији. Један од главних разлога за то је тај што се предмети извођења у ове две уметности битно разликују. У глуми се, како смо раније навели и уколико се усредсредимо на Станиславског, изводе јасне емоције и животне ситуације које наликују стварним, док је музика у том смислу знатно апстрактнија. У музици, тек када вербализујемо значења и тумачења можемо јасније схватити емоцију коју преносимо као извођач или осећамо као слушалац. То нас доводи до друге битне разлике, а то је разлика у индивидуалним стваралачким поступцима при обликовању уметничког дела, који се још називају и проседеи. Проучавајући истраживања и анализе Тине Перић, увидео сам да постоје три различита извођачка проседеа: *психолошки, формални и феноменолошки*.⁷² Како бисмо то довели у везу са закључком овог докторског уметничког пројекта, потребно је укратко дефинисати сва три појма, водећи се њеним увидима.

Психолошки проседе је извођачки поступак усмерен искључиво ка психолошком садржају улоге, са фокусом на осећања. Овакав поступак је најчешће присутан код реалистичног стила глуме. Како у музици, где смо приметили да

⁷² Види Тина Перић, „Извођачки проседеи у отеловљењу улоге/задатка“ у *ПУТ ИЗВОЂАЧА: од Ја ка Сопству*, Нови Сад, Стеријино позорје, 2018, стр. 119 – 134.

постоји идентификација са емоционалним садржајем, тако се и у глуми путем психолошког проседеа глумац идентификује са емотивним стањима улоге коју тумачи. Сматра се да је најзаслужнији за развијање оваквог проседеа управо Станиславски.

Формални проседе, са друге стране, представља стваралачки поступак који је усмерен ка спољашњим аспектима улоге коју глумац тумачи. Он се труди да представи спољашње карактеристике лика, као што су физички изглед, гестови, начин кретања, говора и др. Углавном се дешава да се при оваквом проседеу успостави извесна удаљеност од унутрашњег, емоционалног садржаја.

Феноменолошки проседе је, како наводи Тина Перић, када „иницијални импулс за отеловљење потекне од перцепције или имагинације неког феномена, доживљеног у свеукупности његових карактеристика“⁷³ Такви феномени могу бити животиње, биљке, природне појаве, као и апстрактни садржаји, па чак и људски субјекти, уколико се одликују великим степеном општости.⁷⁴ Овај проседе не подразумева ситуацију у којој се трудимо да опонашамо ове феномене, већ је циљ да се схвати суштина одређеног феномена како би се она пренела користећи се одређеним изражајним средствима. Она такође наводи да „отеловљење настаје као директан телесни израз овако изазваног унутрашњег доживљаја. Тиме се активира истовремено телесни и емоционални апарат извођача, па можемо рећи да овај проседе представља психофизички приступ“ извођењу.⁷⁵

Имајући у виду све ове карактеристике извођачких проседеа, можемо уочити који су проседеи присутнији у сфери музичке интерпретације. Формални проседе одмах можемо одбацити јер, како је више пута наведено, физички аспекти какве срећемо у глуми и у отеловљењу позоришне улоге не постоје у музици. Оно што можемо да приметимо је то да је у музици заправо присутна својеврсна комбинација

⁷³ *Ibid.*, стр. 132.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

психолошког и феноменолошког проседеа, са назнаком да је феноменолошки очигледно присутнији.

Извођење апсолутне музике је један од можда и најочигледнијих примера, јер се у том случају музичари баве перцепцијом феномена звука са свим његовим карактеристикама. Композиција за соло хармонику Јуџија Такахашија (Јуџи Takahashi) *Попут воденог бивола*⁷⁶, коју сам изводио током свог школовања, такође представља пример феноменолошког проседеа. У случају те композиције, како би се при извођењу постигао квалитет самог воденог бивола, потребно је, не само истражити спољашње карактеристике ове животиње попут начина на који се креће, већ и интуитивно продрети у саму суштину и допустити да на својеврстан начин „дух бивола“ привремено „запоседне“ извођача у тренутку интерпретације. На крају примећујемо да и *Планете* представљају пример феноменолошког проседеа, будући да астролошки аспекти личности заправо представљају људске субјекте који се одликују великим степеном општости.

Узимајући све ове закључке у обзир, намеће се питање на који начин онда можемо тврдити да суштина извођаштва према Станиславском има примену у музичкој интерпретацији.

Суштинска идеја Станиславског је заправо фокусирана на психофизички развој глумца, а такав развој је изузетно битан за сваког уметника извођача, а самим тим и музичара. Иако се Станиславски, између осталог, везује за реалистични стил извођења, као и психолошки проседе, то не умањује чињеницу да његове технике и методе могу помоћи приликом психолошког развоја музичара извођача, као и то да оне могу бити примењене у музичком извођаштву на начин који је раније у току овог рада објашњен. Томе у прилог иде и чињеница да је и сам сматрао да његово учење може имати универзалну примену.

Раније наведени пример композиције *Попут воденог бивола* нам показује да је, без обзира на феноменолошки проседе, приликом схватања суштине феномена

⁷⁶ Yuji Takahashi – *Like a Water Buffalo*: <https://youtu.be/IDjfhztGksQ>

потребно користити се уобразиљом, фразом „кад би“, датим околностима и осталим елементима који нас доводе до правилног сценског самоосећања.

Једна од метода за покретање уобразиље, коју је Станиславски развио, а у оквиру које је свом студенту дао вежбу у којој треба да замисли да је храст, служи као доказ да је и он давао примере који се могу повезати са феноменолошким проседеом. Станиславски је овде намерно изабрао тему без радње, услед тога што, како сам каже, „тема са радњом сама од себе може побудити активност без претходне помоћи процеса маштања. Теми са мало радње потребан је у већој мери претходни рад уобразиље“.⁷⁷ Њега у том контексту није занимала сама активност него припрема за њу. То такође иде у прилог тврдњи да је за музичаре развијање уобразиље од великог значаја, имајући у виду да су све радње у музици - унутрашње радње, као и то да дате околности постоје искључиво у имагинарној равни уобразиље.

У складу са тим, тачка до које нам Станиславски може помоћи је развијање психотехнике, односно психолошког аспекта извођења које подразумева раније наведене елементе попут моћи уобразиље односно маште, фразе „кад би“, датих околности, унутрашње радње, вежби концентрације, осећај за партнера у ансамблу, темпо-ритам и др.

Тек када овладамо начинима на које покрећемо интуицију и будимо подсвесно или чак упоредо са развијањем тих начина, треба истраживати и остале ауторе који су користили феноменолошки проседе у својим техникама, као што су Михаил Чехов (Михаил Александрович Чехов), Џозеф Чајкин (Joseph Chaikin) и др.

С тим у вези, сматрам да будућност уметности у академским, али и другим оквирима, лежи у интердисциплинарној сарадњи између свих извођачких уметности, а посебно између музичке и драмске. Као што соло певачи имају свој оперски студио и изучавају глуму у оквиру својих академских студија, тако би се и за инструменталисте могао успоставити и увести један такав вид интердисциплинарности од које би обе уметности, музичка и драмска, имале велике

⁷⁷ Види Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Sistem – teorja glume*, оп. цит., стр. 81 – 83.

користи, имајући у виду све међусобне компатибилности које су у оквиру овог писаног рада наведене и објашњене. Музичари од глумаца могу доста тога да науче по питању психолошког аспекта припреме интерпретације у методолошком смислу, док музичари глумцима, као што је и сам Станиславски говорио, могу да помогну при евоцирању емоција, односно активирању емоционалног памћења током њихових припрема, јер музика као таква ипак представља саставни део драмског извођаштва са циљем емотивног наглашавања његових различитих аспеката.

У складу са тим, мишљења сам да оваква интердисциплинарна сарадња у оквиру академских студија може позитивно утицати на психолошки развој уметника извођача, музичара и глумаца, имајући у виду да је управо психолошки аспект извођења веома битан фактор у оквиру ових уметности, било да приступамо извођењу кроз психолошке припреме или да физичким радњама изазивамо одговарајуће емоције и стања потребних за само извођење.

Стога сматрам да, иако се „такозвани систем“ Станиславског не може директно применити на музичку интерпретацију, Станиславски би за сваког музичара требало да представља услов за психолошки развој и за даља истраживања процеса интерпретације, а не опцију.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alshitz, Jurij. *The Vertical of the Role - a method for the actor's self-preparation*, Berlin, ars incognita, 2003.
2. Carol L. Krumhansl "Psychophysiology of Musical Emotions", реферати са интернационалне конференције (23. International Computer Music Conference, ICMC 1997) одржане у Солуну у Грчкој од 25. до 30. септембра 1997.; <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.1997.005/1> , (20.05.2020.)
3. Checkhov, Michael. *The Path of the Actor*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2006.
4. Godlovitch, Stan. *Musical Performance – a philosophical study*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2002.
5. Goldman, Violeta. *Principi vizualnog mišljenja u kreativnom procesu izvođačkih umetnika* (doktorska disertacija), Beograd, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2016.
6. Готлиб, Адолф. *Основы ансамблевой техники*, Москва, Издательство „Музыка“, 1971.
7. Greene, Richard. *Holst: The Planets*, Cambridge University Press, 1995.
8. Hodge, Alison. *Actor Training*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2010.
9. Исаева, Елена. *Жанровая природа камерного ансамбля и „режиссерский“ метод в ансамблевой педагогике*, Музыкальный журнал „Израиль XXI“, 2011.
10. Kaiser, Ramona. и Peter E. Keller, „Music's impact on the visual perception of emotional dyadic interactions“, *Musicae Scientiae* 15, 2 (2011).
11. Kivy, Peter. *Music Alone – Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
12. Kivy, Peter. *Sound Sentiment – An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of The Corded Shell*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.
13. Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*, University of California Press, 2011.

14. Leo, Alan. *How to Judge a Nativity*, "Modern Astrology" Office, Imperial Buildings, Ludgate Circus, E.C., 1912.
15. Leo, Alan. *Te Art of Synthesis*, "Modern Astrology" Office, Imperial Buildings, Ludgate Circus, E.C., 1912.
16. Madell, Geoffrey. *Philosophy, Music and Emotion*, Edinburgh University Press, 2002.
17. O'Dea, Jane. *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*, London, Greenwood Press, 2000.
18. Perić, Tina. *Fenomen Sopstva u estetskom iskustvu izvođača – performerera* (doktorska disertacija), Beograd, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2015.
19. Перић, Тина. *ПУТ ИЗВОЂАЧА: од Ја ка Сонству*, Нови Сад, Стеријино позорје, 2018.
20. Petit, Lenard. *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2009.
21. Rink, John. *Musical Performance – a guide to understanding*, Cambridge University Press, 2002.
22. Ruffini, Franco. *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma – Bari, Laterza, 2005, последње поглавље „Stanislavskij e il teatro laboratorio“, <https://www.teatrodinessuno.it/doc/ruffini/stanislavskij-teatro-laboratorio>, (20.05.2020.)
23. Scruton, Roger. 'Analytic Philosophy and the Meaning of Music', Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1987.
24. Solomon, Richard. *Michael Chekhov and His Approach to Acting in Contemporary Performance Training*, B.A. University of Southern Maine, 1983.
25. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Besede*, Beograd, Kultura, 1957.
26. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Rad glumca na sebi II; Rad glumca na ulozi*, Zagreb, Cekade, 1991.
27. Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem – teorija glume*, Beograd, Ethos, 2004.

28. Thom, Paul. *The Musician as Interpreter*, The Pennsylvania State University Press, 2007.

Прилог 1

Астролошки осврт на особине човека у *Планетама*

МАРС:

Марс у начелу представља активни принцип и врхунац материјалне креације. Човек који је под владавином Марса често је изузетно успешан и заузима високе позиције на друштвеној лествици. Он није уско материјалистички настројен, неупоредиво више му значи сам концепт успеха и вредности. То је човек оствареног потенцијала, који често мисли да све може сам и стога има тенденцију да постане затворен систем. То је човек истине, директан, непоколебљив и неустрашив. Он је јак како на менталном, тако и на емотивном плану. Његове јаке емоције често доводе до бурних реакција. Такав човек зна да буде аутодеструктиван и да самом себи наноси штету афективним поступцима, посебно уколико није у контроли сопствених интензивних емоција. Човек под утицајем Марса изгара и прати своју путању и сам себи крчи пут.

ВЕНЕРА:

Венера је планета љубави и лепоте која се превасходно везује за чулна уживања. Она је заводљивост, лепота, плодност, сексуалност. Представља уметност и естетику. Утицај Венере игра значајну улогу код музичара, глумаца и уметника у ширем смислу. Што се самог уметничког стваралаштва тиче, особе под дејством Венере су способне да перфектно интерпретирају неко дело – одлични су техничари и извођачи, али нису иноватори. Креативност не извире из њих, већ кроз њих протиче. Они кроз уметност изражавају свој емотивни свет. Такви људи су у сталној потрази за равнотежом. Неодлучни су и у тој неодлучности имају склоност ка томе

да иду из екстрема у екстрем, јер између екстрема траже равнотежу, а када је пронађу и заволе себе, постају чиста љубав.

МЕРКУР:

Меркур влада апстрактном мишљу, рационалним умом, менталним телом. Он представља духовно-људски део Ега и спушта информације на Земљу. Главне одлике човека који је под утицајем Меркура су интелигенција, меморија, радозналост, комуникативност, аналитичност, марљивост, посвећеност, али и перфекционизам, педантерија, цепидлачење, емотивна незрелост и површност. Такав човек често мисли да све зна најбоље, да нико други не ради ништа тако добро као он, уме да буде ментални манипулатор, да изражава интелектуалну надмоћ, саркастичан је и велики критичар, али може бити и одличан говорник, писац и професор.

ЈУПИТЕР:

Јупитер је планета среће. Такође, он је и планета ширења, односно истраживања физичких, менталних, емотивних и духовних пространа. Везан је за раст и развој живих бића, те својим носиоцима пружа благостање, срећу, задовољство и уопште све услове за један лагодан живот. Уколико нема могућности да се креће, да упознаје спољашња и унутрашња пространства, човек под утицајем Јупитера почиње да се осећа заробљеним и из компензације уме да посегне за пороцима. То незадовољство често затрпава храном или улази у велико стање стреса, које му доноси проблеме који му рођењем нису приписани. За људе под дејством Јупитера је веома важно у ком смеру се шире, јер се они и шире и привлаче истовремено. Такви људи доста времена проводе у свету маште, најсрећнији су када се крећу, а када се не осећају спутано, знају да буду велики оптимисти и авантуристи, постају полетни и то преносе на друге, јер могу да шире само оно што су у свој свет призвали.

САТУРН:

Сатурн се у појединим астролошким круговима жаргонски тумачи као учитељ-мучитељ, будући да има тенденцију да своје носиоце изнова враћа корак уназад све док не савладају лекцију. Имајући у виду да је везан и за високо образовање, људи под дејством Сатурна, иако често суочени са бројним изазовима и препрекама, могу да остваре велики успех као награду за уложен труд. Сатурн своје носиоце тера да константно напредују и усавршавају се. Сатурн је везан за прошлост, старост, мрак, хладноћу, даљине и дубине. Он својим носиоцима поручује да се не може постићи тражени резултат уколико је поставка погрешна, те да треба променити поставку. Уколико човек који је под владавином Сатурна константно доноси одлуке које нису за његово добро, Сатурн ће га враћати уназад докле год не одабере оне које јесу. Сатурн представља једину планету која награђује.

УРАН:

Уран је енергија, вибрација, информација, умрежавање, интернет, ново доба. Човек под утицајем Урана увек је пар корака испред других. Уран је авангарда. Информације које људи под дејством Урана доносе треба да користе човечанству. Уколико такви људи немају развијену моралну вертикалу, све ново што доносе може да се употреби у лоше сврхе, те би код њих етика требало да буде изузетно важна. Човек под утицајем ове планете прати себе и не мари за правила, изузетно је интелигентан и окренут превасходно свом унутрашњем свету. Такви људи су индивидуалци, често несхваћени, услед тога што не прихватају устаљено и одскачу од норме. Уран влада интернетом, те његови носиоци често имају тенденцију да више живе у виртуелном него у реалном свету.

НЕПТУН:

Нептун је везан за воду и водене дубине, а вода је везана за емоције. Он је чиста подсвест. Човек под утицајем Нептуна треба да савлада како да плива у дубинама својих емоција. Људи који су под дејством ове планете су често незадовољни, они су идеалисти који од других и од живота очекују много. У свој тој илузији, јер они јесу илузионисти и умеју да обликују истину, често се учауре. Када се човек који је под утицајем Нептуна зароби унутар свог света и не види излаз, то су једини људи којима се не може помоћи, јер одбијају сваки вид подршке и у стању су да себе убеде како је њихов проблем нерешив. То су људи који најпре подигну руку на себе – психички су лабилни услед нестабилног емотивног света. Нептун је везан за духовност у ширем смислу, његови носиоци су визионари и мистици. Он је вера. Може се повезати са различитим религијским учењима и духовним праксама.

Прилог 2

Густав Холст – *Планете, Марс*

(фрагмент из оркестарске верзије, 171 – 185. такт)

3

XI

Picc. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Fl. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Ob. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

E.H. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Bas Ob. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Cl. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Bcl. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Bs. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Dbn. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Hrn. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Trp. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

ten. Trb. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

bas Trb. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

ten. Tub. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

bas Tub. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Timp. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Gong *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Vns. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Vas. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Vc. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

Db. *p cresc.* *mf cresc.* *f cresc.* *simile*

XI

XII Rall. al Fine.

Picc.
Fl.
Ob.
E.H.
Bass Ob.
Cl.
Bcl.
Ba.
Dbn.
Hrn.
Trp.
Ten. Trb.
Bass Trb.
Ten. Tub.
Bass Tub.
Timp.
Gong
Vns.
Vas.
Vc.
Db.

XII Rall. al Fine.

Густав Холст – Планете, Марс

(фрагмент из верзије за два клавира, 171 – 185. такт)

18

XI

p cresc. staccato

XI

p cresc. staccato

R.H.

XII *rall. al fine*

fff

XII *rall. al fine*

fff

Прилог 3

Густав Холст – *Планете, Јупитер*
(фрагмент из оркестарске верзије, 91 – 98. такт)

82

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the woodwind and brass parts: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Bcl.), and Bassoon (Bn.). The second system contains the string parts: Violins (Vns.), Violas (Vas.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The woodwinds and brasses play a rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The strings play a similar rhythmic pattern, with the double bass part marked *pizz.* (pizzicato) in the later measures. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Густав Холст – *Планете, Јупитер*

(фрагмент из верзије за два клавира, 89 – 100. такт)

The image displays a musical score for two pianos, consisting of two systems of staves. The first system includes two grand staves, each with a treble and bass clef. The second system also includes two grand staves, with the right-hand part featuring a change in clef from bass to treble. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) and includes a section marked with a Roman numeral **IV** in a box. The music features complex textures with overlapping melodic lines and chords, characteristic of Holst's style. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Прилог 4

Густав Холст – *Планете, Меркур*

(фрагмент из оркестарске верзије, 1 – 14. такт)

Vivace.

2 Piccolos
2 Flutes
2 Oboes
English Horn
Bass Oboe
2 Clarinets in A
3rd Clarinet in B \flat
Bass Clarinet in B \flat
3 Bassoons
Double Bassoon
4 Horns in F
I II
III IV
2 Trumpets in C
Timpani
Glockenspiel
Celesta
Harp I
Harp II
1st Violins
2nd Violins
Violas
Violoncellos
Doublebasses

Vivace.

This page of a musical score contains the following parts and staves:

- icc.** (Cymbals)
- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- E.H.** (English Horn), with **Bass Ob.** (Bass Oboe) indicated above the staff.
- Bass Ob.** (Bass Oboe)
- Cl.A.** (Clarinet in A)
- Cl.Bb.** (Clarinet in B-flat)
- Bcl.** (Bass Clarinet)
- Bn.** (Bassoon)
- Dbn.** (Double Bassoon)
- Hrn.** (Horn)
- Trp.** (Trumpet)
- Timp.** (Timpani)
- Hp. I.** (Harp I)
- Hp. II.** (Harp II), with a **D#** (D sharp) marking above the staff.
- Vns.** (Violins)
- Vas.** (Violas)
- Vc.** (Violoncello)
- Db.** (Double Bass)

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests across multiple staves.

Прилог 5

Густав Холст – *Планете, Меркур*

(фрагмент из верзије за два клавира, 189 – 200. такт)

The image shows a musical score for two pianos (I and II) in G major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 189-200) features a piano dynamic (*pp*) and includes the instruction *sempre stacc* (always staccato) and *una corda* (one string). The second system (measures 201-204) continues the piece with similar rhythmic patterns. The score is written in treble and bass clefs for both hands of each piano.

Прилог 6

Густав Холст – *Планете, Јупитер*

(фрагмент из оркестарске верзије, 21 – 41. такт)

76

76

1. 2

Picc.

Fl.

Ob.

E. H.

Cl.

Bcl.

Ba.

Dba.

Hrn.

Trp.

Ten. Trb.

Bass Trb.

Ten. Tub.

Bass Tub.

Timp.

Tri.

Cymb.

Vns.

Vas.

Vc.

Db.

C to E

I

77

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Bn.
Hrn. I II
Hrn. III IV
Trp.
Vns.
Vas.
Vc.
Db.

The musical score for page 77 consists of 12 staves. The top five staves are for woodwinds: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The next three staves are for brass: Horns (I, II, III, IV) and Trumpet. The bottom four staves are for strings: Violins, Violas, Violas, and Double Basses. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark 'a 2' is present above the Piccolo staff, and 'a 3' is present above the Bassoon staff. The page number '77' is located in the top right corner.

Прилог 7

Густав Холст – *Планете, Нептун*

(фрагмент из оркестарске верзије, 21 – 26. такт)

166

The image shows a page of a musical score for an orchestra, specifically a fragment from the Neptune section of Gustav Holst's 'The Planets'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Bass Flute (Bass Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), Bass Oboe (Bass Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bcl.), Bassoon (Bn.), Double Bassoon (Dbn.), Horn (Hrn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Timpani (Timp.), Harp I (Hp. I.), Harp II (Hp. II.), Violin (Vns.), Viola (Vas.), Violoncello (V.), and Double Bass (Db.). The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including melodic lines, chords, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The woodwinds and strings play complex, flowing passages, while the brass instruments provide harmonic support. The harp parts are particularly intricate, with rapid arpeggiated figures. The overall texture is dense and atmospheric, characteristic of Holst's style.

II

Picc.
Fl.
Bass Fl.
Ob.
E. H.
Bass Ob.
Cl.
Bcl.
Bn.
Dbn.
Hrn.
Trp.
Trb.
Timp.
Cymb.
Cel.
Hp. I.
Hp. II.
Vns.
Vas.
Vc.
Db.

Bass Oboe

Felt sticks

quasi trillo

trem.

quasi trillo

trem.

trem.

trem.

trem.

II

Прилог 8

Описи видео пројекција са јавне уметничке презентације

МАРС:

Будући да Марс, како је раније наведено, представља врхунац материјалне креације, те да људи над којима ова планета влада страствено прате свој пут и често на том путу остварују велики успех, у овом видео раду приказан је човек који се, по свему судећи, спрема за посао или неки важан састанак, одишући одлучношћу, самоувереношћу и контролом. Оно што је друга страна медаље јесте да човек који је под утицајем ове планете, иако наизглед увек прибран, заправо има потешкоћа да контролише, односно адекватно каланише своје интензивне емоције. То често доводи до тога да се оне у њему таложу и, када достигну свој врхунац, имају тенденцију да се експлозивно манифестују и то углавном у ситуацијама које нису директно везане за узрок таквих интензивних емоција. Такав механизам уме да води у аутодеструкцију. У складу са тим, у овој видео пројекцији примећујемо да се протагониста, који у току спремања добија неколико позива, од којих на један одговара и води приметно непријатан разговор, максимално труди да остане колико толико суздржан иако је очигледно да тензија у њему расте. Услед потискивања постаје несмотрен, посече се током бријања и тек тада вентил попушта и он доживљава бурну експлозију беса.

ВЕНЕРА:

Имајући у виду неухватљиву, етеричну природу Венере, као и њено довођење у везу са апстрактним и узвишеним осећањима лепоте, љубави, сензуалности, као и са уметношћу и естетиком, у овој видео пројекцији акценат је стављен на очи глумца. Радња је сведена на изражајност погледа, која за циљ има да кроз фацијалне

експресије, махом изражене кроз покрет очију, прикаже, а можда и изазове осећања везана за неке од принципа које Венера у астролошком смислу симболизује.

МЕРКУР:

За Меркур се каже да је попут огледала и да онима над којима влада даје моћ директног знања, самисли и саосећања са свима и свиме.⁷⁸ Међутим, имајући у виду да Меркур влада апстрактном мишљу и рационалним умом, то саосећање је такође више на једном апстрактном нивоу, него што су они над којима ова планета влада способни да се заиста ставе у кожу оног другог или да осете исту емоцију као они са којима „саосећају“. Човек који је под утицајем Меркура је, жаргонски речено, свезналица. Он је изузетно интелигентан, комуникативан и аналитичан, али има тенденцију да демонстрира интелектуалну надмоћ, често је саркастичан и велики је критичар. Нико не зна тако добро као он. Те одлике су приметне и у овом видео раду, у коме протагониста нашироко свом саговорнику покушава нешто да објасни, да му покаже како нешто треба, јер овај очигледно то нешто не ради како ваља. Међутим, иако мисле да су способни да се ставе у туђу кожу, они нису у могућности да то у потпуности учине, будући да свему приступају рационално и са нивоа ума. Без емотивне и духовне компоненте, не може се у потпуности сагледати туђи угао, што схватамо на самом крају овог видео рада, када откривамо да је саговорник нашег протагонисте заправо пас.

ЈУПИТЕР:

Јупитер је уједно и планета привлачења и планета ширења, односно истраживања физичких, менталних, емотивних и духовних пространстава. У складу са тим, као што је раније наведено, они над којима ова планета влада могу да шире тј. емитују само оно што су у свој свет привукли. Сходно томе, у овом видео раду имамо

⁷⁸ Alan Leo, *The Art of Synthesis*, оп. цит., стр. 23.

паралелни приказ реалног стања и слике из сна, будући да човек који је под утицајем ове планете и јесте велики сањач, посебно уколико се у реалном животу осећа спутано. У сну, наш протагониста делује полетно, раздрагано и срећно, јер Јупитер и јесте планета среће, а они над којима влада су велики авантуристи и трагаоци за слободом. То какав он у сну јесте заправо приказује праву слику човека који под владавином ове планете користи њене најповољније утицаје и живи своју најбољу верзију. При повратку у реалност, видимо да се наш протагониста заправо налази у празној просторији, између своја четири зида, што наговештава осећај заробљености и животне спутаности, а како они који су под утицајем ове планете имају тенденцију да своје незадовољство компензују пороцима, он посеже за храном у нади да ће дубинска празнина коју осећа тиме макар делимично бити попуњена.

САТУРН:

Сатурн се у астрологији углавном приказује као учитељ старог кова. Он је строг, али правичан и оне над којима влада увек награђује за добро одрађен задатак. Сатурн не гледа кроз прсте и не допушта онима који су под његовим утицајем да иду даље докле год не савладају претходне лекције, због чега је спреман да их безброј пута враћа на почетну тачку. Символично, у овом видео раду имамо приказ човека који жели да једе супу, али услед дрхтања руку никако не успева да кашику принесе устима без да се сав садржај не проспе назад у тањир. Имајући у виду да Сатурн онима над којима влада поручује да се не може доћи до жељеног исхода уколико је поставка задатка погрешна, а будући да наш протагониста упорно не мења приступ, ова сцена се понавља више пута, све док он, наизглед очајан, не зарони главу у тањир. Иако неконвенционално, могуће чак и несвесно, он успева у својој намери, подиже главу и развлачи лице у широк осмех, погођен спознајом да је само било потребно да промени перспективу и усклади приступ са датим околностима и својим могућностима, а Сатурн, као једина планета која то чини, ће га наградити за његов труд.

УРАН:

Као што је већ речено, Уран представља енергију, информацију, умрежавање и ново доба. Они над којима ова планета влада су превасходно окренути себи и свом унутрашњем свету, не маре много за друге и велики су индивидуалци. Имајући у виду да Уран влада и нервним системом, они који су под негативним утицајем ове планете имају склоности ка опсесивно-компулсивном понашању. Такође, будући да Уран влада интернетом, те да они који су под његовим утицајем имају тенденцију да више времена проводе у виртуелном него у реалном свету, у овом видео раду имамо приказ човека који целу ноћ проводи за рачунаром, опсесивно играјући видео игре и упорно одбијајући контакт са спољним светом, чему сведочи његово игнорисање телефонских позива које у међувремену добија.

НЕПТУН:

Нептун, како је већ наведено, влада водама и воденим дубинама. Он представља чисту подсвест. Иако они над којима ова планета влада умеју савршено да пливају у спољашњем свету, често нису способни да пливају у дубинама својих емоција, што их оставља дубоко незадовољнима. Када је такав човек незадовољан, он постаје психички лабилан. У складу са тим, у овом видео раду имамо приказ човека који седи у напуњеној кади, видно замишљен, окружен упаљеним свећама, као и бројним предметима и фигурама које асоцирају на различита веровања и духовне праксе. Нептун и јесте везан за веру и духовност у ширем смислу. Када човек над којим влада ова планета клоне духом, он упада у вртлог драме из кога тешко излази. То су једини људи којима се не може помоћи, јер они трврдоглаво одбијају сваки вид подршке, убеђујући себе у то да их нико не разуме. Човек под утицајем ове планете незадовољства углавном утапа у течности, што је у овом видео раду симболично приказано тиме што се протагониста целим телом утапа у воду. Међутим, таман када

помислимо да ће себи одузети живот, он израња и на својеврстан начин се поново рађа из воде, наговештавајући да они над којима ова планета влада заправо у себи имају кључ за сопствено спасење и сва знања и искуства која су им потребна како би помогли сами себи, а потом и били учитељи другима.