

(RE)EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC
AND DANCE FROM THE PERSPECTIVE OF LEARNING AND
MEMORIZING FOLK DANCE CHOREOGRAPHY

Maја Krasin Matic¹

Lecturer, Belgrade Dance Institute, Belgrade, Serbia

(ПРЕ)ИСПИТИВАЊЕ ОДНОСА МУЗИКЕ И ИГРЕ
ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ УЧЕЊА И ПАМЋЕЊА
КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

Маја Красин Матић

Предавач, Институт за уметничку игру, Београд, Србија

Received: 6 October 2021
Accepted: 15 October 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

This article contributes to the study of the relationship between music and dance through the elaboration of questions such as: how music and dance coexist in the perception of the performer; whether dance is always inseparable from music or it becomes independent from it in formal learning conditions; whether music influences learning and memorising the choreography of the folk dance. Incorporating aspects of cognitive research into the study fields of ethnomusicology and ethnochoreology creates fertile ground for (re)examining previous opinions about the relationship between music and dance, as well as the need for future interdisciplinary research of the process of learning and remembering choreography as an art form.

KEYWORDS: perception, choreography learning, players' memory, kinetics, Ensemble "Kolo".

АПСТРАКТ

Овај рад представља прилог проучавању односа музике и игре кроз елаборацију питања као што су: како музика и игра коегзистирају у перцепцији извођача, да ли је игра увек неодвојива од музике или у формалним условима учења има независан однос, да ли музика утиче на учење и памћење кореографије народне игре (КНИ). Инкорпорирање аспеката когнитивних истраживања у област студијског поља истраживања етномузикологије и етнокорееологије ствара плодносно тло за (пре) испитивање досадашњих мишљења о односу музике и игре, као и потребу за будућим интердисциплинарним истраживањима процеса учења и памћења кореографије као уметничке форме.

Кључне речи: перцепција, учење кореографије, меморија играча, кинетика, Ансамбл „Коло”.

УВОД

Истраживање на насловљену тему мотивисано је личним и професионалним разлозима. Жеља за истраживањем кореографске народне праксе настала је јер сам дуги низ година била члан бројних културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори, што је резултирало идејом да своје истраживање усмерим ка кореографској пракси у сфери народних игара, односно, моделу учења, вежбања, меморисања једног кореографског дела. С друге стране, током својих студија на Катедри за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, на предмету етнокорееологија учила сам да је музика неодвојив елемент српских народних игара.

Умрежавајући искуство стечено праксом и теоријским сазнавањем током студија, сматрала сам да је неопходно поставити нова питања у вези с дијалогом музика–покрет, односно у овом случају кореографска народна игра, а која се односе на узајамну везу музике и кореографије народне игре на нивоу меморије.

Плес/игра² и музика деле бројне заједничке карактеристике, које се најпре ишчитавају у акценту, трајању, метру, темпу и ритму; ове карактеристике препознате су још у периоду античке Грчке, када су делиле исти назив, *mousikē*, који је упућивао на певање, плесање, свирање на инструментима и на рецитовање

2 За потребе овог рада, усмереног на теренски рад, на исказе својих саговорника у којима се користи искључиво термин *игра* за извођење кореографије народних игара, моја употреба ових термина биће двојака. Термин *игра*, *играчи*, *народна игра*, *кореографија народне игре*, користећу када упућујем на теренски рад, исказе саговорника, цитате домаћих аутора који користе термин *игра* за покрет уз музику, као и за теоретско-практично подручје у којем се ослањам на термин *кореографија народне игре* (КНИ) етнокорееолога др Весне Бајић Стојиљковић (2019).

поезије. Захваљујући наведеним особинама, које посматрамо као темпоралне, плес и музика су се кроз историју развијале заједно и узајамно. Ипак, поједини примери у (традиционалним) плесним праксама дају увид у то да плес може егзистирати и без музичке компоненте, као што се то одвијало почетком 20. века у правцу модерног плеса и тадашњих кореографа и педагога модерног плеса (Рудолф фон Лабан /Rudolf von Laban/, Дорис Хамфри /Doris Humphrey/, Мери Вигман /Mary Wigman/ и др.). Њихова тенденција била је да плес као уметност ослободе технике класичног плеса (балета), али и потчињености музици. Међутим, анализирајући развој плеса од Исидоре Данкан (*Angela Isadora Duncan*) до Марка Мориса (*Mark Morris*), поједини аутори остају при општој тврђњи да се плес најчешће изводи уз музику, чак да се приликом одабира за кореографију одређеног плесног правца највише пажње посвећује структури, форми и квалитету музичке компоненте (Carroll and Moore 2008, 414).

У односу на традиционалну плесну праксу уврежено је мишљење да се музика за плес може изводити самостално, без плесања, док је сам процес плесања у директном, и то зависном односу с музиком (Giurchescu and Torp 1995, 143), чиме се наглашава схватање да је традиционални стваралачки принцип увек давао предност временској форми над просторном. У оваквим и сличним теоријама, поједини аутори истичу да се не мисли првенствено на мелодијску компоненту, већ на кореспонденцију у ритмичким шемама музике и плеса (Исто). Најзад, у појединим културама плес исказује своју директну везу с музиком тако што осликава геометријске фигуре, односно музичке обрасце (Vatsyayan 1963, 33), или је промена у музичким секвенцама вођена променом фигура у плесу (Barreto and Ordóñez Flores 2008, 20) и слично.

С обзиром на то да је музика од несумњивог значаја у извођењу традиционалног плеса, а самим тим и кореографије (која може представљати и традиционалну праксу на сцени), у овом раду ћу покушати да прикажем један другачији и савременији поглед на значај музике уз плес, фокусирајући се на питање на који начин је музика значајна за учење компонованих/кореографских образаца покрета/корака³ и за њихово памћење. У областима когнитивне науке и неуронауке које у последње две деценије исцртавају нови пут истраживања у теорији плеса, питања као што су како се учи, вежба и памти плес, све су актуелнија (Betteridge, Stevens and Bailes 2014; Palmer and Krumhansl, 1990; и др.). Будући да слична питања до сада нису била темељније обрађивана у областима српске етнокореологије, етномузикологије, па ни антропологије плеса,⁴ циљ овог рада је да укаже на поменути проблематику у контексту процеса савладавања – учења, а потом и увежбавања кореографске народне игре. Избор управо ове

3 Синтагма „компоновани образац покрета/корака“ именована је и дефинисана у монографији Весне Бајић Стојиљковић (2019, 179) као кореографско-композициона целина која се остварује кроз тзв. мотивски рад и најчешће кроз четворотактне (ређе осмотактне) фразе, које су подударне с музичким фразама, а карактерише их већа мотивска разноврсност и сложеност у односу на обрасце корака забележене у сеоској пракси.

4 Као пионирски резултат истраживања ове врсте на пољу националне етномузикологије – проучавања меморисања у гусларској пракси, в. Лајић Милајковић 2012.

теме јесте у чињеници да кореографија народне игре као феномен обједињује, с једне стране, методологију учења преузету (делом) из кореографије уметничке игре и, с друге стране, играчку мотивацију и форме из традиционалних плесова.

У центрима широм света који су окренути когнитивним истраживањима уметничке игре формирао се научни круг који учење уметничке игре с теоријске и практичне стране не посматра само као одраз физичке способности играча, већ и као широко подручје когнитивних вештина које се односе на контролу тела у физичким срединама. У овом научном подручју (кроз субдисциплине као што су /енгл./ *neurocognition of dance, cognition of dance*) фокус проучавања је на односу музике и уметничке игре. Водећи аутори у овој области су Кетрин Стивенс (Catherine Stevens), Томас Шак (Thomas Schack), Емили Крос (Emily Cross), Џудит Лин Хана (Judith Lynn Hanna) и други. Досадашња истраживања резултирала су бројним монографијама, научним студијама, отварањем центара широм света који се баве овом облашћу, али до сада још увек нису обједињена у оквиру званично препознате и етаблиране дисциплине, као што су когнитивна антропологија или когнитивна психологија.

Храбри искорак у том смислу чини крајем XX века мађарски етнокореолог Јанош Фугеди (János Fügedi), који се бави утицајем когнитивних фактора на покрет, што му помаже да анализу људског покрета ближе објасни уз помоћ плесног писма – лабанотације. Фугеди се у образложењу повезивања когнитивне психологије и етнокореологије позива на ставове пионира америчке филозофије и психологије Вилијама Џејмса (William James) у вези с учењем покрета, те узима као релевантно његово мишљење да „када се секвенце покрета уче у почетној фази, то је искључиво когнитивни утицај” (Fügedi 1999).

Методе и технике које су биле коришћене у овом истраживању јесу следеће: опсервација у реалном процесу рада ансамбла, односно учесничко-посматрачка метода која је посебно корисна као допуна стандардних процедура (интервјуа, тестова), и то у формализованим условима; индивидуални полуструктурисани интервју; анализа психолошких и кореографских аспеката исказа код учесника, те њихово корелативно разматрање; анализа контекста, односно праксе учења и околности у којима се учесници налазе; поређења вербализација схватања и разумевања концепта меморије, односно памћења код испитаника, с теоријским упориштима.

Налази који ће бити изнети у овом раду заснивају се на теренском истраживању које сам усмерила на процес формалног учења кореографије народне игре (у даљем тексту: КНИ) од стране професионалног играчког ансамбла – у питању је Ансамбл народних игара и песама „Коло” (у даљем тексту: Ансамбл „Коло”), у његовим просторијама за вежбање, у Београду. Реч је, дакле, о анализи начина учења КНИ од стране ансамбла, у формализованим условима, у наменским просторијама у којима се процес учења одвија као професионални задатак. Истраживање је методолошки конципирано тако да фокус буде на значају музике у процесу учења (нове) КНИ, али и на њеној улози у процесу памћења кореографског дела. У циљу истраживања обављени су интервјуи с

практичарима у Ансамблу,⁵ што је обезбедило драгоцене податке о њиховом непосредном искуству у вези са задатом темом. Значајно је то што се анализа процеса учења и вежбања КНИ показала као својеврсна „провера” теоријских упоришта из различитих научних области које се баве фазама учења и вежбања плеса (нпр. теорија и методика плеса).

Додатни аргумент који бих искористила као интересовање за ову тему јесте чињеница да је методологија рада у Ансамблу „Коло” модел за учење КНИ у културно-уметничким друштвима у Београду, Србији, а врло често и у српској дијаспори, преко професионалних играча, који заузимају позиције педагога; тај вид учења КНИ данас је у друштвима све више присутан још и услед константног пораста њиховог броја, али и видљивије сценске, институционализоване праксе презентовања КНИ у односу на традиционалну партиципативну праксу.

УЛОГА МУЗИКЕ У ПРОЦЕСУ УЧЕЊА КОРЕОГРАФСКОГ ОБРАСЦА ПОКРЕТА

Под учењем, уопштено говорећи, подразумева се когнитивни процес путем којег се стичу знања, вештине, навике, односно разна искуства важна за прилагођавање и опстанак. Кроз историју, истраживања у области дидактике, педагошке дисциплине која се бави проблемом наставе у најширем смислу, велика пажња се посвећивала проблематици обучавања, методама и принципима од којих би требало поћи и којих се треба придржавати у било ком процесу, односно фази обучавања (Апостоловић 2012). То је и разлог великог броја теорија и поставки којима се желело поставити универзално правило или „шема”, по којој би се процес обучавања одвијао од свог почетка до краја, али су сви напори остали без већих резултата (Јоцић 2009, 157).

Многи аутори који се баве методологијом учења плеса прилазе обимно и јасно у циљу објашњења како научити плес. Већина издања коју имамо у виду усмерена је на стопала и кораке и тежи се поставци шта је исправно а шта погрешно у методологији учења плеса (в. нпр. Nilsson 1991, 282). У етнокореолошким научним јединицама, посвећеним проблематици учења КНИ указује се на то да учење и перцепција таквог плеса представљају сет знања, односно играчко знање, а тај се сет доводи у паралелну везу с плесним речником или језиком (Mellich 2013), а он се стиче с годинама искуства. Такође, важну улогу у учењу КНИ има и експертиза извођача, тј. играчко знање које се акумулира током учења, а тиме и стечено искуство, али и ментална представа одређеног играчког обрасца значајног у тренутку учења истог (Fügedi 1999; Felföldi 2002), као и познавање и препознавање структуре датог обрасца.

5 Истраживање је спроведено у периоду од марта до јула 2018. године.

Учење и увежбавање играчког обрасца⁶ у кореографији народне игре у претходно описаним условима (баш као и приликом усвајања обрасца у кореографији неког другог плесног жанра) захтева концентрацију играча на прецизно позиционирање тела, координацију, осећај за кореографско фразирање и покрет, што захтева и физички и когнитивни напор. Најпрецизније објашњење учења и вежбања традиционалног плеса поставио је давно плесни теоретичар Емил Рет (Emil Rath) који је општу методологију учења традиционалног плеса извео на основу проучавања учења традиционалног плеса *йолке*. Своју наставну технику Рет објашњава врло детаљно и предлаже да се све плесне вештине уче у три етапе: 1) објашњење и демонстрација, 2) покушај и испољавање и 3) вежбање (Rath, 1943 [1939], 13–14). Ове етапе даље се могу категоризовати у три технике учења: *визуелна њредсџава*, *имџиација* и *реџиџиација* (Јоџић 2009).

Формирање визуелне њредсџаве јесте прва етапа у процесу учења плеса, у којој се посматра демонстрирање компонованог обрасца покрета, а уз то се усвајају вербалне информације о плесу/кореографији: подаци о његовом називу, о групи кинетичких елемената уколико су груписани у мотиве или фразе, као и неки просторно-временски подаци. На тај начин стиче се процедурално знање (знање о процедури, правилима која је потребно испоштовати да би се дошло до жељеног исхода) и декларативно знање (чињенично знање о појмовима и информације различите врсте), које обезбеђује даље чување информација у дугорочној меморији (Костић 2014). Колико ће брзо играч формирати своју менталну представу показаног играчког обрасца зависи од наведених вештина самог извођача. Значајну улогу у креирању менталних представа приликом учења кинетичке димензије у плесу и кореографији народне игре има способност извођача да групише информације у целину која представља хијерархијски поредак/процес и у овом контексту односи се на познавање структуре традиционалних плесова.⁷ Након што се изгради свест о целини у извођачевом уму, он ће лако моћи да меморише и разуме дело (Маријан 2011, 98),⁸ а потом и да у будућем раду путем аналогне представе олакша креирање

6 Играчки образац је према сестрама Љубици и Даници Јанковић структурална целина која садржи основне кораке народне игре и главне правце кретања у најкрупнијим потезима (Јанковић 1934, 10). Преузет од сестара Јанковић, појам *иџрачки обрасци* у етнокореологији у Србији био је шире употребљаван (према Васић 1997, 266), а та је синтагма у новијем научном дискурсу модификована у термин *обрасци њокреџиџа/корака* (према Ракочевић 2011, 37).

7 Начин на који људски мозак ствара перцептивне групе последица је бројних фактора. Неки фактори груписања одређени су особинама самих предмета – њихов облик, боја, симетричност, контраст и принципи који се тичу континуитета њихових линија и ивица. Други фактори груписања у целину су психолошки, тј. потичу из нашег ума (Levitin 2011, 93).

8 Маја Маријан износи резултате истраживања когнитивно-психомоторног модела у настави клавира: „уочавајући и упоређујући елементе дела међусобно, извођач ће изградити јасну представу о целини дела у свом менталном простору” (Маријан 2011, 98). Ипак, пут до идеје целине није праволинијски, већ је потребно имати свест о свим елементима и параметрима целине и груписати их у засебне структуре. Тако, на пример, рад само на техничком аспекту дела образоваће једну структуру која ће садржати само елементе и појмове везане за тај аспект. Или, указивањем само на експресивни аспект дела, биће оформљена структура експресивних

менталне представе кинетичке димензије плеса, што се надаље може третирати као експертиза извођача.

Имитација се као друга по реду техника у процесу учења плеса најчешће среће у формалном облику учења, који се реализује у сали (Mellish 2013). Ипак, свесни сазнања да се кроз дуги период историје чувања традиционалних плесних култура, као и традиционалне музичке баштине и преношење музичких знања и вештина, вршило искључиво усменим путем – „с колена на колена” односно – имитацијом, свесни смо да је имитација техника учења која се образује према опажању/опсервацији туђег понашања, односно тога шта други раде (Cross 2010, 185).⁹ То може подразумевати учење по моделу, тј. подражавање или понављање туђег понашања, и идентификацију, поистовећивање с особинама и(ли) с унутрашњим стањем особе која је узор (Kostić 2001; Downey 2005; Јоцић 2009; Hanna 2015; Vukadinović 2019). У сфери учења кореографије народних игара, такво се учење обично остварује кроз улогу руководиоца играча / уметничког руководиоца / кореографа који подучава ансамбл и надзире квалитет извођења кореографије.¹⁰ Поред ових личности, углавном физички позиционираних испред ансамбла, особе погодне за имитацију, према исказима мојих саговорника у Ансамблу „Коло”, јесу и оне које су у колективу сматране добрим играчима, па су тиме узор млађим члановима. Критеријум за одлучивање ко је добар играч варира од особе до особе и зависи од различитих фактора.

Следећа техника која се примењује у процесу учења плеса јесте *репетиција*. Она подразумева понављање сваког покрета и секвенце покрета онолико пута колико је потребно да (у идеалној варијанти) постану део извођачеве несвесне меморије (Mellish 2013, 135), односно када играч више не размишља о покрету. Реч је о *аутомаатизацији* компоненти моторне вештине. То значи да временом контрола покрета, уз ангажовање чула вида и других екстерорецептора, постаје готово непотребна. У овој фази од великог значаја је самоконтрола извођача, јер, према мишљењу совјетског неурофизиолога Николаја Бернштајна (Nicolai Bernstein), покрет никад није идеално репродукован (Bernstein 1996, 176). Сходно томе, репетиција је неопходна да би се стекло релевантно искуство у свим могућим изменама задатка, првенствено у свим замислима које леже у сензорном кориговању покрета; у супротном, поступак репетиције постаје

параметара дела. Дакле, генерисање структуре целине сложен је процес удруживања структура свих параметара плеса/композиције (према: Маријан 2012, 135).

9 Мерлин Доналд (Merlin Donald), канадски психолог, позивајући се на основна начела Аристотелових тврдњи да људску врсту од нижих бића издваја управо учење по моделу имитације, сматра да је имитација једно од најосновнијих показатеља људске интелигенције (Donald 1991).

10 У пракси аматерских културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори, често се шеф (играчког) ансамбла и(ли) уметнички руководиоца подводе под име „кореограф”, иако овај термин у суштини има потпуно друго значење. До овакве термилошке грешке дошло је због задатака различите природе које једна особа мора да спроведе у ансамблу, од тога да „уиграва” ансамбл, одлучује о уметничком програму и репертоару, или „подешава” већ постојећу КНИ наспрам техничких способности датог извођачког ансамбла.

замарајући за играча, контрапродуктиван за учење и почиње се понављати механички.

Музика у процесу учења КНИ: учење „на бројање” и „уз музичку пратњу” / „на музику”

Истраживање учења нове КНИ реализовано у Ансамблу „Коло”, показало је да поменута теорија Емила Рета о поступном учењу плеса налази своју примену у пракси овог ансамбла, односно, да све наведене технике учења (визуелна представа, имитација и репетиција) имају своју апликативну вредност у сали за вежбање. У наредном сегменту рада покушаћу да објасним како се оне остварују у садејству с музиком и колико је музика у наведеним техникама значајна и присутна.

Заједничко наведеним техникама јесте то што се оне у формалним условима учења креираних образаца покрета за КНИ (заснованих на традиционалним играма) спроводе у виду двеју метода, које се спроводе на два начина који би се могли одредити као „на бројање” – која подразумева извођење играчких образаца креираних за КНИ на метро-ритмичку подлогу – и „уз музичку пратњу” – што се односи на увођење интонационе компоненте, која доноси нови ниво асорирања, одн. усмеравања плесача/играча.¹¹ Која ће се од ових метода учења играчког обрасца спровести зависи пре свега од особе која показује покрете и која учи ансамбл, као и од кореографа, и од њихових опредељења: да ли учење играчких образаца савладавају на основу ритмичке структуре обрасца – тј. да ли броје покрете, или играчки образац показују уз музичку пратњу, с вербализованим бројањем покрета. Такође, којој ће се методи приклонити учитељи зависи и од структуре ансамбла и њихових изграђених правила и навика уз помоћ којих се прилази учењу новог кореографског материјала.

Према основним етнокореолошким тендецијама и дефиницијама у српској традиционалној пракси, реализовање играчких образаца односи се првенствено на кинетичко деловање доњег корпуса тела (Ракочевић 2011, Бајић Стојиљковић 2019), па се метода *на бројање* у суштини одражава као фокусирање на структурално ритмичко разлагање играчког обрасца. Ова метода широко је распрострањена и веома присутна и у другим правцима уметничке игре (класична игра, савремена игра). Према појединим теоретичарима из когнитивних наука, ритмичко разбрајање као метода учења плеса, без обзира на то да ли се она остварује само кроз ритмичку пулсацију играчког обрасца или уз ритмичку подлогу која долази од музичке пратње, представља веома успешну алатку у процесу учења плеса (Large and Jones 1999; Leman 2008; Bolger, Coull and Schön 2014).

11 Поменуте методе за сада нису имале своје теоријско упориште у домаћој научној етнокореолошкој и етномузиколошкој литератури; оне су изведене из праксе и из моје анализе ситуације и околности на које су указивали моји саговорници.

На основу свог дугогодишњег искуства као члана различитих културно-уметничких друштава у Београду, Србији и дијаспори, али и на основу сопствених теренских истраживања у професионалном ансамблу, могу посведочити томе да у првој и другој етапи учења (визуелна представа и имитација), чланови ансамбла без обзира на узраст, али и особа која показује нов кореографски материјал, употребљавају технику *на бројање*, чијим се називом служе и уметнички руководиоци и педагози у културно-уметничким друштвима и професионалном ансамблу. Ипак, ритмички аспект није само пуки вид синхронизације у извођењу кореографских дела, нити основна компонента за упоређивање плеса и музике (иако је то једна од његових важнијих улога). Поред научних и стручних ставова да је традиционална народна игра у Србији неодојива од музике (Ракочевић 2011; Бајић Стојиљковић 2019; Лонић 2018), па самим тим, исто тако, и КНИ, значајна заједничка компонента која ближе објашњава однос музике и (сценске) народне игре је управо ритам. Ритам, као носећи музички параметар, има веома значајну улогу приликом учења, вежбања и памћења КНИ и компонованог обрасца покрета. Он се не мора свесно опажати, већ његова регуларност покреће усклађивање компонованог обрасца покрета у свести играча с ритмом музичке пратње. Значај везивања народне игре за ритам приликом учења близак је и традицијама у блиском географском окружењу, у којима је важно да се традиционална игра која се обликује за приказивање на сцени формира према ритму и да се изводи ритмички уједначено (Mellish 2013, 127).

Још једна, могло би се рећи, предност учења компонованог обрасца покрета *на бројање* јесте у томе што потцртавање ритма током учења играчких образаца обезбеђује снажно похрањивање у меморији код ученика, чија се предност огледа у каснијем „призивању” кинетичких елемената; о томе је писала група научника која се бави процесом памћења плеса. Исти научници дошли су до овог закључка упоређујући истоветне услове тестирања: учење покрета у балету на ритам, *на бројање* и *уз музику* (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765).

Да је учење обрасца / кореографског дела *на бројање* можда и најпродуктивнија метода учења сведочи следећи исказ млађе саговорнице, чланице Ансамбла „Коло”:

Када учим, прво бројим, па тек онда памтим комбинације *на музику* [курзив аутора]. Музика тек после извесног времена улази у мозак и тело. У почетку никада не слушам музичке фразе. Док учим покрет не могу да осетим никакве вибрације да бих се и препустила музици и да се ослоним на музичке прелазе (М. А.).

Музика и препуштање њеним „вibrацијама”, према речима ове саговорнице, долазе очигледно тек у каснијој фази учења кореографског дела, када се у памћењу стабилизује кинетичка и просторна димензија компонованог обрасца покрета и читавог дела, те када наступа последња етапа учења, а то је репетиција.

На овакву везу је пре три деценије указао албански етномузиколог Рамазан Бодгани, према коме у фокус играча прво долази ритмичка компонента, а тек касније песма и инструментална пратња, који једнако помажу у симбиози музике и игре (Bodgani 1991, 327). Разлог такве појаве може се објаснити кроз пажњу

играча и учитеља која је у првој етапи учења (визуелна представа) усмерена на кинетичке покрете, односно на играчки образац као на основну компоненту и срж кореографског дела. У наредној етапи учења (имитација), пажња усмерена на кинетичке елементе и њихово брзо савладавање играчима омогућава јасну представу на који начин, и куда се крећу у датом кореографском делу, док присутности звука музике, прецизније речено – мелодијског аспекта, готово да и нису свесни. У когнитивној психологији то се објашњава способношћу когнитивног система да селектује део информација задржан у чулној меморији као део краткотрајне меморије, и који се прослеђује даље у обраду, у радну меморију (Костић 2014, 83).

Информације које се примају приликом стварања визуелне представе и у току наредне етапе у учењу, тј. имитације играчког обрасца, задржавају се свега неколико секунди у сензорној (чулној) меморији играча, што је у складу са задатком који играчи треба да репродукују, „филтрирају” и прослеђују даље у радну меморију.¹² Дакле, пажња играча приликом учења играчког обрасца у кореографији представља усмеравање менталне активности на одређени садржај и занемаривање осталих садржаја које региструју чула играча. То значи да играчи најчешће несвесно врше селекцију информација у првом моменту, чулној меморији, како не би били заглашени информацијама које су за њих на самом почетку учења без већег значаја, што се објашњава и као еколошки разлог селективне пажње. Такође, у првим фазама учења стварају се визуелне представе; као и при имитацији и репетицији, играч је у могућности да играчки образац изведе *на бројање*, без музичке потпоре или с њом. То значи, на основу опсервиране ситуације на терену, да се процес учења играчког обрасца у кореографији може одвијати у првим етапама учења (визуелна представа, имитација) и без музичке потпоре, што свакако наводи на даље преиспитивање узајамне узрочно-последичне везе игре и музике.

У зависности од кореографског дела који се учи и вежба за сценско извођење, у методологији рада музика на првим пробама може бити и потпуно изостављена. Поред типа кореографског дела које се учи, то зависи и од уметничког руководиоца / кореографа и његовог методолошког усмерења и искуства. Уколико се учи кореографско дело које се изводи без музичке пратње, као што су то, на пример, нема, *глува* кола (заступљена у играчкој традицији Босне и Херцеговине, а веома често присутна на извођачком репертоару српских културно-уметничких друштава и Ансамбла „Коло”), играчи су фокусирани на ритмичку јединицу коју им обезбеђује удар ногама о земљу. Овакве кореографије имају тзв. унутрашњи ритам који постаје део испољавања духовног играчевог света (Bodgani 1991, 327) и представљају својеврсно интернализованано отелотворење музике (Foley 2008).

Метод учења компонованих образаца покрета *уз музику* (термин којим се служе уметнички руководиоци и педагози у културно-уметничким друштвима и

12 До оваквих тврдњи дошла сам на основу континуираног опсервирања проба у сали, исказа мојих саговорника и коментара уметничких руководилаца који показују материјал КНИ који је потребно научити.

професионалном ансамблу „Коло”, а који до сада, као ни термин *на бројање*, није обрађен у научним етнокореолошким и етномузиколошким радовима код нас), има такође своје предности. Најпре се, захваљујући њој, успоставља основна заједничка темпорална компонента музике и плеса, а њу чине ритам, метар, такт и темпо. У многим плесним праксама широм света, током процеса учења плесачи визуелно, кинестетичко, тактилно, вербално и слушно прате сваки покрет учитеља/демонстратора. То је јасан пример тзв. мултимодалне пажње, када плесачи паралелно слушају музику, гледају нови покрет и почињу се кретати у ритму (Matlin 2002). Учење плеса кроз темпоралне елементе музике и плеса, у поређењу са учењем уз музику, одн. уз „пуну музику“ (енгл. *full music*, како то поједини аустралијски теоретичари детерминишу) може имати предности код нових плесача (Stevens et al. 2014). Као прво, правилни удари и ритмичко наглашавање омогућавају плесачу да изводи покрет чак и на непознату музику, јер удар изазива прикривену унутрашњу синхронизацију, након чега се код плесача успоставља временска одредница (Large and Jones 1999; Leman 2008; Bolger, Coull and Schön 2014). Као друго, радна меморија којом се служи плесач у процесу учења покрета више је ограничена у обрађивању новог и непознатог звучног елемента у односу на предвиђене временске елементе (Thompson 2009), као и на комплексност пуног музичког звука која се код нових играча често испољава као збуњеност (Poon and Rodgers 2000; Pollatou et al. 2003; Himberg and Thompson 2011).

Учење играчког обрасца покрета *на музику* – дакле, учење народне игре у ужем смислу, сценских кретњи у кореографији генерално, па и у КНИ – наступа када играч стекне сигурност у кинетичку димензију кореографије и када почне примећивати и слушати музику; тада он почиње да изводи најпре играчки образац *на музику* (Martin 1985, 58), што се касније пресликава и на извођење целог кореографског дела. Музика ансамблу и извођачима даје осећај за покрет и представу о идеји кореографије, својеврстан подстрек за сваки следећи покрет. У тој фази учења играчког обрасца у кореографији, који већ након неколико покушаја репетиције прелази у фазу вежбања кореографског дела, играчи почињу да изводе кореографију *на музику*, да се препуштају „музичким вибрацијама” и да везују компоновани образац покрета за музику, за разлику од процеса учења *уз музику*, односно њену ритмичку компоненту, која се одвијала у првим моментима учења компонованог обрасца покрета (кроз имитацију и репетицију).

У каснијој фази учења, у процесу вежбања кореографског дела, када су играчи потпуно растерећени пажње усмерене на кинетички материјал и када су већ сигурни у просторну димензију кореографије (одн. како и куда се крећу по простору), музика доводи играче у посебно емоционално стање. Музика тако добија и своје пуно место у њиховој свести и памћењу, те тада можемо говорити о извођењу кореографског играчког обрасца, тј. КНИ *на музику*.

Према свом дугогодишњем личном практичном (играчком) искуству, према резултатима истраживања у ансамблу „Коло” и, најзад, према исказима учесника у обављеним интервјуима, показује се да је од великог значаја за учење, а потом и за вежбање кореографског дела *на музику* – присуство музичара, односно, живог звука у сали за учење и вежбање. Међутим, учење и вежбање кореографског дела

у непрофесионалним културно-уметничким друштвима одвија се најчешће без присуства пуног састава оркестра, само уз сарадњу корепетитора, најчешће свирача на хармоници који не може пружити играчима комплетну представу о музичкој димензији дела/кореографије. Извођачи немају представу о томе који инструмент из мешовитог оркестра слушају и прате, када треба наступити нека кореографска промена, који им инструмент даје мелодију, односно „пластику” покрета, а који им даје основу за структуру покрета – ритам. Такође, сам корепетитор може, а и не мора бити члан извођачког оркестра. У процесу извођења кореографског дела на сцени, то игра веома важну улогу; наиме, корепетитор током интезивног рада с ансамблом током учења и вежбања кореографије успоставља заједно с њима и темпа на која се изводи одређено кореографско дело, а он може да бути различит од финалног темпа извођења. О томе сведочи следећи исказ члана Ансамбла „Коло”:

Велики је проблем што се вежба само уз корепетитора који стоји наспрам нас и прати нас. Он не свира прави темпо, а и кад сви запевамо и заиграмо неку снажнију игру његова хармоника се просто не чује и он мора да прати играче хтео то, или не. Онда када на генералну пробу дође и оркестар, потпуно је другачија прича, почев од темпа игре. Они свирају свој темпо, ми играмо наш који смо вежбали и мало времена имамо да се ускладимо (А. К.).

Из ових разлога, смањен број заједничких проба и отуда недовољно изграђена сарадња плесача и музичара који учествују у извођењу КНИ несумњиво може утицати на крајњи квалитет сценског извођења КНИ на сцени. Још једна отежавајућа околност у постизању заједништва музике и игре одвија се приликом саме реализације на сцени, услед тога што су музичари често позиционирани у углу сцене, а некад и испод ње, тако да је комуницирање између играча и музичара потпуно онемогућено.¹³

На основу већине сведочења чланова Ансамбла „Коло” који уче компонован образац покрета по методи *на бројање*, они би након прве пробе, односно, већ првог радног дана, били у могућности да „одброје” или „разброје” ритмичку поделу датог обрасца. Узрок томе се вероватно може пронаћи у чињеници да музика која је део кореографије представља сложену, структурирану звучну композицију. С тим у вези, мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди (László Felföldi) констатује да мелодијски фактори попут амбитуса, мелодијске линије, хармоније и др. имају мање значајну улогу у пратњи плеса од ритмичких фактора, који несумњиво утичу и на квалитет и интезитет везе музике и плеса (Felföldi

13 Оваква пракса присутна је готово у свим приказима традиционалних игара у форми кореографије (Украјина, Бугарска, Румунија, Македонија, Грчка, Турска и др.) као и у српској традиционалној кореографској пракси. Штавише, кореограф Бранко Марковић понекад је прибегавао и одвајању музичара од играча постављањем беле провидне завесе испред оркестра (ако је дубина сцене то дозвољавала) и на тај начин је гледаоцу пружао првенствено визуелно-кинетичку, а потом и аудитивно-кинетичку сензацију (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017).

1994, 192). То још једном потврђује идеју да је ритам као основна заједничка компонента музике и плеса најзначајнији у моменту учења новог кореографског материјала, док се мелодија и хармонска решења кореографске музике смештају у свести у каснијој фази – фази вежбања, односно фази када играчи играчки образац у кореографији почињу да везују за музику и тако га као целину даље памте и обезбеђују његово чување у дуготрајној меморији.

УЛОГА МУЗИКЕ У ПРОЦЕСУ ПАМЋЕЊА КОРЕОГРАФСКОГ ОБРАСЦА ПОКРЕТА

Вишегодишње искуство најпре као музичара и теоретичара у области етнокорееологије и етномузикологије, а потом и као активне чланице фолклорних секција београдских културно-уметничких друштава, помогло ми је да формирам свој лични методолошки апарат који укључује, како је речено, учесничко-посматрачку методу у истраживањима. Тим путем, формиран је став да се у узрочно-последичној вези музике и (сценске) народне игре крију многа питања која би могла бити полазишта за будућа истраживања и преиспитивања одређених етнокорееолошких и етномузиколошких догми. У обимној етнокорееолошкој литератури приметно је генерално одсуство текстова о односу између музике и меморије играча.¹⁴ Постављањем улоге музике у фокус истраживања питања на који начин се памти играчки образац у кореографији, као и испитивањем узрочно-последичне везе покрета и музике, препознат је од стране теоретичара из других сродних и несродних научних области етнокорееологији и етномузикологији, чијим се инкорпорирањем у науке о плесу и музици може подстаћи даљи развој.

Када је у питању истраживање утицаја музике на памћење плеса, прва научно релевантна истраживања су била у области когнитивне науке и општег утицаја музике на памћење. Резултати су показали да музика има директног утицаја на мождане таласе и да побољшава њихову синхронизацију, чиме се поспешује процес памћења (Паладин, Митровић 2012, 183). Дејством музике на централни нервни систем самих играча побољшава се циркулација, што омогућава бољу исхрањеност можданог ткива, а то је од великог значаја за повећање прага памћења.

Проучавању утицаја музике на процес памћења у области плеса тежило се и у експерименталним истраживањима. Према неким резултатима, музика понекад може имати значајну улогу код појединих играча за подсећање на играчке

14 У домаћој етнокорееолошкој средини Селена Ракочевић је до сада била једина која је посветила пажњу овој теми у тексту „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса” (2015). Ауторка експлицитно наводи да након дужег временског периода (4 године) теренског истраживања, у којем је и сама узела учешће у плесу с испитаницима (истражујући плесну праксу Срба у селу Свиница у Румунији), њено тело није било у стању да произведе покрет без одређене звучне компоненте. Другим речима, изостанак музичке компоненте утицао је на њено заборављање телесних покрета (Ракочевић 2015, 59).

обрасце и просторне композиције, но, не мора да значи да она то својство има и код мање искусних играча (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). На пример, код играча који се дужи временски период баве извођењем кореографија и који већ имају изграђено играчко знање, односно експертизу, појављује се много већа, ефикаснија употреба музичких аспеката него код нових чланова ансамбла. Искусни извођачи употребљавају динамику, време и фразирање, који се попут знакова налазе у музици у виду меморијских „подсетника”. Повезивање и умрежавање играчких образаца на нпр. високе или ниске звукове, боју инструмената и ритам (Poou and Rodgers 2000), имају велики значај у изградњи меморије код искуснијих играча, или код играча који су некада давно изводили исти или сличан компоновани образац покрета. То се дешава услед њиховог брзог менталног обрађивања плесних кореографија. С друге стране, код нових играча, истраживања су показала да су приликом учења играчких образаца у кореографији, поред тога што уче нове моторне вештине, оптерећени и новим, углавном непознатим музичким садржајем (Ibid).

Управо једном таквом примеру учења, односно подсећања на раније научено кореографско дело, била сам сведок у Ансамблу „Коло”. Након више од десет година, на репертоар се враћало/постављало кореографско дело које су изводиле само старије чланице Ансамбла, којих је у изабраној екипи за извођење било свега три или четири, док су осталих дванаест биле млађе чланице, које кореографију никад нису изводиле. Док је старијим чланицама музичка подршка много помогла да се присете свих комбинација и варијација, како кинетичких, тако и просторних, млађим чланицама она није била од знатне помоћи јер су биле оптерећене учењем најпре кинетичке димензије, односно учењем играчких образаца.

Одговоре на питања на који се начин процес подсећања одвијао код старијих чланица ансамбла, како се играчки образац везује за музички материјал и како као такав остаје у дуготрајној меморији, тражимо у радовима теоретичара из области когнитивне науке. Један од кључних момената удруживања музике и плеса у процес памћења јесте концепт *груписања и фразирања* (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). *Груписање* је врста хијерархијског „сажетка” који се јавља када је потребно дешифровање секвенце плесних образаца, односно познавање структуре плесних образаца, од плесних елемената до плесних фраза. Познавање структуре плесних образаца и њихово груписање омогућава и складиштење већих квантитативних знања и веће и ефикасније подсећање, чиме плесач креира своје процедурално знање и памћење, као и на који начин се и по којим правилима одређени плесни елементи групишу у целину. С друге стране, музички звукови и мотиви су груписани у фразе, фразе у секвенце, а секвенце у целокупно дело (Palmer and Krumhansl, 1990). То значи да ако се плес посматра као кореографско сложено структурисано дело које одговара и подударно је фразирању музичког дела, музика би требало да се активира као неодвојив, континуирани знак који призива у сећање кореографске плесне фразе (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). Другим речима, мелодија побољшава меморисање садржаја више од самог ритма, јер омогућава груписање материјала

у фразе (Wallace 1994),¹⁵ али, да би до овог стадијума у претходном примеру нови плесачи дошли, потребно је да се ослободе фазе учења кореографског играчког обрасца и да пређу на фазу вежбања кореографског дела *на музику*.

Аналогија с музиком и плесом се може успоставити и на основу истраживања у области психологије музике, где су теоретичари истраживали памћење двеју наизглед одвојених компоненти песме – мелодије и текста (Purnell-Webb and Sreelman 2008). Према ауторима, свака од ових компоненти може се научити и упамтити независно једна од друге; међутим, када се науче заједно, као песма, чини се да се у свести рефлектују другачије него када се уче одвојено. То даље може значити да се мелодија и текст песме, односно у овом случају компонован образац покрета као текст кореографског дела, обрађују као интегрисана целина, формирајући тако интегрисан приказ најпре у радној, а потом и у дуготрајној меморији. Сведочења мојих саговорника на сликовит начин говоре о томе да се они брже сете како се изводе кореографске фразе и играчки обрасци када чују музику, јер су на тај мелодијски образац учили и вежбали одређени играчки образац, а потом га као интегрисану целину и дуготрајно памтили. Једно од бројних сведочења с терена која потврђују ову теорију јесте исказ мог старијег саговорника:

Музика је иницијална каписла при враћању наученог у реално време. Можда музика значи и више него што мислимо. Када чујем редослед мелодија, па чак и у једној игри, то је довољан подстицај да се човек сети редоследа корака, и не треба да му се прича шта иде даље. Када знам да отпевам кореографију у глави пред спавање, тада знам и да је одиграо (М. В.).

Слично је сматрао и угледни балетски кореограф и педагог Рудолф Лабан; по његовим речима, док нисмо у стању да у себи отпевамо кореографије, нисмо разјаснили себи њихов ритам (Laban 1960).

Утицај музике на процес памћења компонованог обрасца покрета и његово дуже опстајање у меморији извођача рефлектује се и у томе што извођачи који су савладали кореографију, у присуству музике више не размишљају о играчким обрасцима и евентуалним кинетичким и (ли) просторним грешкама које могу настати услед пада концептрације или несигурности, већ, како каже Баланшин, следе мисао: „не размишљај, само играј” (цитирано у: Hanna 2015, 9). То је стадијум када ум и тело више не размишљају о покрету, већ носе креацију и доживљај уметности на сцени, остварене кроз јединство музике и плеса. Музика тада има улогу „трамвајских шина”, како је то сликовито објаснила Дебора Виринг (Deborah Wearing), музиколог (Saks 2007, 196). Према овом виђењу, музика обезбеђује ток само у једном правцу и извођач тачно зна где је, зато што

15 Утицај груписања на мелодијско фразирање представља доказе да су мелодије груписане у меморији на исти начин као и нпр. остали вербални материјали, односно да се појединачни подаци сакупљају перцептивно и когнитивно у веће интегрисане целине. То повећава капацитет кодирања краткотрајне меморије и побољшава процесе складиштења и преузимања из дугорочне меморије (Miller 1956).

је у свакој фрази контекст имплициран ритмом, тоналитетом, мелодијом (Saks 2007, 196), који су груписањем научени и увежбани као целина. Сликвито објашњење претходно изложеног дају следећи искази мојих саговорника на терену:

Музика ми много помаже да и корак остане у мојој меморији. Она ме подсећа шта треба да играм и како. Ако би ми неко показао корак без музике, можда би ми изгледало познато, али када би музика кренула, све би ми било јасно. Кореографије које играмо знала бих да одиграм без музике, али бих је сигурно певушила у себи (Б. О).

Кораци и музика некако остају у сећању. Када ме млађи питају за неки корак који дуго нисам играо, замолим их да ми отпевају мелодију. Меморија везана за музику је по мени најтачнија што може да постоји, јер ако вежеш све што треба да одиграш на музику, ти ћеш се снаћи у свакој ситуацији (Д. Ч.).

Слично овој последњој цитираној изјави говорио је и најпризнатији степ плесач Вили Фрејзер (Willie Fraser), који је сматрао да плесач, ако не може да отпева мелодију, не може ни да одигра покрет везан за њу (Melin 2008, 123).¹⁶

На крају, музика у последњој фази вежбања кореографског дела у сали, у фази која се одвија непосредно пред јавно извођење, постаје замена за гласовна упутства руководиоца ансамбла и подсећа шта је све потребно одиграти и како, у одређеном такту (Martin 1985, 58). Музику играчи не перципирају свесно, као што то раде у процесу учења компонованог обрасца покрета. Усвајање музичке компоненте одвија се највећим делом на имплицитном, односно несвесном процесу памћења (Костић 2014), не може се вербализовати, постаје аутоматизовано и иманентно је само емском, односно личном доживљају, аутобиографском сећању играча, као делу дуготрајне меморије, које се заснива на личном искуству.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Проучавање опсежног процеса у (пре)испитивању односа музике и игре открива нам да компонован образац покрета у првој фази учења – кроз визуелну представу, имитацију и репетицију, не препознаје велики значај музичке компоненте у смислу опажања мелодије и хармоније. Отуда се у раду желело расветлити и рашчланити то који су аспекти музике битни за играче у процесу учења, а који у процесу памћења сценске народне игре.

Током учења новог кореографског материјала, фокус пажње играча је најпре на кинетичком елементу и ритмичкој структури играчког обрасца (коју ритмичка основа у музичкој пратњи може, али и не мора да употпуњује).

16 Овај налаз је управо аналоган искуствима у етномузикологији: казивачи, наиме, лакше репродукују текстове песама током певања, него ако настоје да их се сете мимо музичке димензије.

Разлог томе је тај што се у сензорној, чулној меморији извођача врши селекција информација које стижу до његовог когнитивног система. На одређени начин, то представља успостављање „приоритета” приликом учења сценске народне игре. Другим речима, у првим етапама учења компонованог обрасца покрета (визуелна представа и имитација) усмерење играча је на кинетички апарат (далеко јачи од аудитивног), као и на савладавање и овладавање просторном и временском (ритмичком) димензијом играчког обрасца. То значи да се учење сценске народне игре у етапама учења, реализоване кроз технику *на бројање*, може одвијати без музике, што је потврђено у пракси.

С друге стране, иако је играчева пажња селектована, учење компонованог обрасца покрета *уз музичку йрайињу* олакшава играчима етапе учења у процесу који се односи на репетицију и вежбање кореографије народне игре. Након извесног времена и континуираног процеса вежбања, играчи почињу да памте сценску народну игру *на музику*, прецизније речено, на мелодијске обрасце. Тада долази до синтезе кинетичког и музичког материјала и та два елемента постају једно у смислу слушне и кинестетичке меморије, тако што се групишу у фразе и као нераздвојни елементи „путују” у дуготрајну меморију. Када стекну сигурност у свој кинетички апарат, и достигну у фази груписања менталну представу о целини играчког обрасца, почињу компоновани образац покрета да везују и слушају на музички ток, који се даље памти као неодвојива целина музике и кореографије народне игре. Свако касније присећање на одређену народну игру из неке КНИ захтева истовремено и идентично појављивање с музичком пратњом, како би се одвијала у „реалном времену”, односно како би била враћена у радну меморију играча.

На крају овог рада констатује се да постоји потреба за детаљнијим истраживањем и елаборирањем става да је народна игра неодвојива од музике, као и потреба за истраживањем појединих музичких параметара у успостављању међусобног односа између музике и (сценске) народне игре.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Bajić Stojiljković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika*. Beograd: Muzikološki Institut SANU. / Бајић Стојиљковић, Весна. 2019. *Сценска народна игра и музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Barreto, Sofia and Eva Ordóñez Flores. 2008. „Music, Language and Dance: The Articulation of Structures and Systems” *The World of Music* 50 (1): 17 – 31.
- Bernstein, Nicholai A. 1996. „On Dexterity and Development”. Translated by Mark L.Latesh. In *Dexterity and Its Development*. Edited by Mark L.Latash and Michael T.Turvey. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1 – 244.
- Betteridge, L. Gabirelle, Stevens, J. Catherine and Freya A. Bailes. 2014. „Beat It! Music Overloads Novice Dancers”, *Applied Cognitive Psychology, Appl. Cognit. Psychol.* 28: 765–771.
- Bodgani, Ramazan. 1991. „Albanian Folk Dances Accompanied with Music”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33: 327–333.
- Bolger, Deidre, Coull, Jennifer T. and Daniele Schön. 2014. „Metrical rhythm implicitly orients attention in time as indexed by improved target detection and left interior parietal activation”. *Journal of Cognitive Neuroscience* 26: 593–605.
- Vasić, Olivera. 1997. „(Ne)promenljivost igračkog obrasca u zavisnosti od njegovih nosilaca, prilika u kojima se izvodi i muzičke pratnje”. *Izuzetnost i sapostojanje, V. međunarodni simpozijum Folklor – muzika – delo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 266 – 274. / Васић, Оливера. 1997. „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње”. *Изузетност и сапостојање, V. међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 266 – 274.
- Vatsuyan, Kapila. 1963. „Notes on the Relationship of Music and Dance in India”. *Ethnomusicology* 7 (1), 33 – 38.
- Vukadinović, Maja. 2019. *Psihologija plesa i umetničke igre*. Sombor: Pedagoški fakultet.
- Giurchescu, Anca and Torp, Lisbet. 1995. „Dance-music relationships: an introduction”. In *Dance, Ritual and Music*, edited by Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski, 143–148. Warszawa: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art and Polish Academy of Sciences.
- Damsholt, Inger. 1999. „Choreomusical Discourse: The Relationship between Dance and Music”. PhD diss., University of Copenhagen.
- Donald, Merlin. 1991. *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard university Press.
- Downey, Greg. 2005. *Learning Capoeira*. Oxford University Press.
- Jocić, Dragan. 2009. *Teorija i metodika plesa*. Beograd: Fakultet sporta i fizičkog vaspitanja. / Јоцић, Драган, 2009. *Теорија и методика плеса*. Београд: Факултет спорта и физичког васпитања.
- Karin, Vesna. 2014. „Plesna praksa Dinaraca u Vojvodini”. *Doktorska disertacija*, Beograd: Univerzitet umetnosti. / Карин, Весна. 2014. „Плесна пракса Динараца у Војводини”. *Докторска дисертација*, Београд: Универзитет уметности.
- Kostić, Aleksandar. 2014. *Kognitivna psihologija*. Beograd: Zavod za udžbenike. / Костић, Александар. 2014. *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике.
- Kostić, Radmila. 2001. *Ples – teorija i praksa*. Niš: Grafika Galeb.
- Krasin Matić, Maja i Bajić Stojiljković, Vesna. 2017. *Maestro Branko Marković*. Beograd: Agencija Koreos. / Красин Матић, Маја и Бајић Стојиљковић, Весна. 2017. *Маестро Бранко Марковић*. Београд: Агенција Кореос.
- Laban, Rudolf. 1960. *Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans.
- Lajić-Mihajlović, Danka. 2012. „Ethnomusicological research of the guslars’ memory: a pilot study”. In *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, 67–85. Beograd: Muzikološki institut SANU.

- Large, Edward W. and Mari Riess Jones. 1999. „The dynamics of attending: How people track time-varying events”. *Psychological Review* 106: 119–159.
- Levitin, Danijel Dž. 2011. *Muzika i mozak – zašto volimo muziku*, Beograd: Psihopolis.
- Leman, Marc. 2008. *Embodied music cognition and music mediation technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lonić, Milorad. 2018. *Koreografija – tradicionalna igra na sceni*. Novi Sad: Matica srpska. / Лонић, Милорад. 2018. *Кореографија – традиционална игра на сцени*. Нови Сад: Матича српска.
- Marijan, Maja. 2011. „Igra prstiju i intelekta – evaluacija kognitivno-psihomotornog modela primenjenog u nastavi klavira”. *Zbornik trinaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 90 – 105.
- Marijan, Maja. 2012. „Igra prstiju i intelekta: kognitivno-strukturalni aspekt kognitivno-psihomotornog modela nastave klavira”. *Zbornik četrnaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 134–140. / Маријан, Маја. 2011. „Игра прстију и интелекта – евалуација когнитивно-психомоторног модела примењеног у настави клавира”. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Београд: Факултет музичке уметности, 134–140.
- Martin, Randy. 1985. „Dance as a Social Movement”. *Social Text* 12, Duke University Press, 54 –70.
- Matlin, Margaret. 2002. *Cognition*. Harcourt College Publishers, 5th Edition, Florida.
- Melin, Mats. 2008. „Observations of Communication between Dancer and Musician in the Cape Breton Community”. *Proceedings od 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, 119–125.
- Mellish, Liz. 2013. *Dancing through the city beyond: Lives, movements and performances in a Romanian urban folk ensemble*. PhD Diss. University College London (UCL), School of Slavonic and East European Studies.
- Miller, George Armitage. 1956. „The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information”. *Psychological Review* 63: 81–97.
- Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.
- Nilsson, Mats. 1991. „Dance Transmission, a Question of Learning or Teaching?”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 33, Fasc. 1/4): 279–284.
- Paladin, Aleksandra i Predrag Mitrović. 2012. „Muzika i pokret – umetnost ili lek?”. *Zbornik četrnaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti, Igraj, igray, igray*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 183–187. / Паладин, Александра и Предраг Митровић. 2012. „Музика и покрет – уметност или лек?”. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности, Играј, иџрај, иџрај*. Београд: Факултет музичке уметности, 183–187.
- Palmer, Caroline, Krumhansl, L. Carol. 1990. „Mental Representations for Musical Meter”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 16, (4): 728–741.
- Pollatou, Elisana, Vassilia Hatzitaki and Kostandina Karadimou. 2003. „Rhythm or music? Contrasting two types of auditory stimuli in the performance of a dancing routine”. *Perceptual and Motor Skills*, 97: 99–106.
- Poon, P. P. L. and Rodgers, W. M. 2000. „Learning and remembering strategies of novice and advanced jazz dancers for skill level appropriate dance routines”. *Research Quarterly for Exercise and Sport* 71: 135–144.
- Purnell-Webb, Patricia and Craig P. Speelman. 2008. „Effects of Music on Memory for text”. *Perceptual and Motor Skzll* 106: 927–957.
- Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Rakočević, Selena. 2015. „Muzika, ples i pamćenje: ka preispitivanju metoda terenskog istraživanja plesa.” *Muzikologija* 19: 51–64. <https://doi.org/10.2298/MUZ1519051R>. / Ракочевић, Селена. 2015. „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса”. *Музикологија* 19, 51–64. <https://doi.org/10.2298/MUZ1519051R>.

- Rath, Emil. 1939. *The Folk Dance in Education*. Minneapolis: Burgess.
- Saks, Oliver. 2007. *Muzikofilija – priče o muzici i mozgu*. Beograd: Clio.
- Thompson, W.F. 2009. *Music, Thought and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
- Felföldi, László. 1994. „The Connection of Dance and Dance Music: Over or Under-Estimation of Their Significance”. In *Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group Ethnochoreology, The International Council for Traditional Music: Dance, Ritual and Music*, 189–187.
- Felföldi, László. 2002. „Dance Knowledge: To Cognitive Approach in Folk Dance Research”. In *Dance Knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference*, edited by Egil Bakka. Trondheim: Univeristy of Science and Technology.
- Foley, Catherine. 2008. „An Exploration of Percussive Dance at Trath na Gcos, 2002”. In *Close to the Floor: Irish Dance from the Boreen to Broadway*, edited by Maloney, Mick Morisson – J'aime – Quigley, Collin, 47–56. Madison: University of Wisconsin, Macater Press.
- Fügedi, János. 1999. „The Effect of Cognitive Factors to Human Movement”. In *Proceedings of the 21th Biennal Conference of the International Council of Kinetography Laban*, 149–153.
- Hanna, Judith Lynn. 2015. *Dancing to Learn: The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Hahn, Tomie. 2001. „Singing a Dance: Navigate the Musical Soundscape in „Nihon Buyo”. *Asian Music* 33 (1): 61–74.
- Himberg, Tommi and Marc R. Thompson. 2011. „Learning and Synchronising Dance Movements in South African Songs Cross-cultural Motion-capture Study”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 29: 305–328.
- Caroll, Noël and Margaret Moore. 2008. „Feeling movement: Music and Dance”. *Revue Internationale de Philosophie* 62: 413 – 435.
- Cross, Emily. 2010. „Building a dance in the human brain: Insights from expert and novice dancers”. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor & Francis e-Library, 177–203.
- Quigley, Colin. 2016. „Locating the Choreomusical: The Case of European and American Dance Fiddling”. *Český lid*. 103 (4): 515–536.
- Wallace, Wanda T. 1994. „Memory for music: Effects of melody on recall of text”. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 20, 1471–1485.

ИНТЕРВЈУИ

Ансамбл народних игара и песама „Коло“

- Алацић, Драган – мај 2018.
- Бачкуља, Милан – јун 2018.
- Видаковић, Тамара – мај 2018.
- Вулетић, Милорад – јун 2018.
- Вуловић, Милош – јун 2018.
- Грчић, Тијана – мај 2018.
- Димитријевић, Бојан – април 2018.
- Јевтић, Марко – мај 2018.
- Јерковић, Крсто – мај 2018.
- Караклајић, Андрија – април 2018.
- Караклајић, Вишња – мај 2018.
- Л. Маја – мај 2018.
- Мирковић, Ана – април 2018.

- Митровић, Горан – април 2018.
- Митровић, Зорана – мај 2018.
- Обрадовић, Биљана – мај 2018.
- Петровић, Анђелка – април 2018.
- Радовановић, Бојана – јун 2018.
- Радовановић, Милан – мај 2018.
- Ранчић, Вељко – јун 2018.
- Станковић, Ива – мај 2018.
- Стоковић, Владимир – мај 2018.
- Чубрило, Дејан – мај 2018.

Кореографи и уметнички руководиоци

- Караклајић, Андрија – мај 2018.
- Логунов, Владимир – мај 2017.
- Митровић, Горан – мај 2018.
- Обрадовић-Љубинковић, Вера – мај 2018.
- Шћекић, Марија – децембар 2021.

MAJA KRASIN MATIĆ

(RE)EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND DANCE
FROM THE PERSPECTIVE OF LEARNING AND MEMORISING
FOLK DANCE CHOREOGRAPHY

(SUMMARY)

This article aims to (re)examine previous opinions and theses about the relationship between music and dance in Serbian ethnomusicology and ethnochoreology. This research contributes to the study of the relationship between music and dance through the elaboration of questions such as: how music and dance coexist in the perception of the performer; whether dance is always inseparable from music or it becomes independent from it in formal learning conditions; whether music influences learning and memorising the choreography of the folk dance.

Since similar issues have not been thoroughly addressed in Serbian ethnochoreology, ethnomusicology, and dance anthropology, the aim of this article is to point out the aforementioned problem in the context of the processes of mastering–learning and then practicing choreographed folk dance. The choice of this topic is due to the fact that folk dance choreography as a phenomenon combines, on the one hand, learning methodology taken (partly) from artistic dance choreography and, on the other hand, dance motivation and forms from traditional dances.

The study of the extensive process in the (re)examination of the relationship between music and dance reveals to us that the composed movement pattern in the first stage of learning – through visual representation, imitation and repetition

– does not recognise the great importance of the musical component in terms of perceiving melody and harmony. Therefore, the aim of this study is to clarify which aspects of music are important for the dancers in the learning process, and which in the process of memorising the stage folk dance.

The findings presented in this paper are based on field research that focused on the process of formal learning of folk dance choreography by members of the Folk Dance and Song Ensemble “Kolo”, in its practice rooms in Belgrade.