

MUSICIANS' ATTITUDES TOWARDS CONCERT ACTIVITIES IN
THE FIRST YEAR OF THE PANDEMIC:
BELGRADE CONTEXT*

Biljana Milanović¹

Research Associate, Institute of Musicology,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

ОДНОС МУЗИЧАРА ПРЕМА КОНЦЕРТНИМ АКТИВНОСТИМА У
ПРВОЈ ГОДИНИ ПАНДЕМИЈЕ:
БЕОГРАДСКИ КОНТЕКСТ

Биљана Милановић

научни сарадник Музиколошког института САНУ, Београд, Србија

Received: 1 September 2021

Accepted: 1 October 2021

Original scientific paper

ABSTRACT

This paper is based on the intersection of studies of performing arts, music and digital media in the field of musicology, which I connected with empirical research of professional musicians' attitudes towards Belgrade concert life in art music in the first year of the coronavirus pandemic (COVID-19). The research was conducted on the basis of a survey in which fifteen concert musicians participated. Given the appropriate theoretical perspective, the considerations are contextualized with respect to global changes of concert life.

KEYWORDS: coronavirus pandemic (COVID-19), musicians, concert, online concert, concert life.

* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије (РС-200176).

1 milanovic2801@gmail.com

АПСТРАКТ

Овај рад се темељи на укрштању студија извођачких уметности, музике и дигиталних медија у области музикологије, а проистиче из емпиријског истраживања односа професионалних музичара према концертном животу Београда у сфери уметничке музике у првој години пандемије изазване коронавирусом (COVID-19). Истраживање је спроведено на основу анкете у којој је учествовало петнаест концертних музичара. Имајући у виду одговарајућу теоријску перспективу, разматрања су контекстуализована с обзиром на глобалне оквири промена.

Кључне речи: пандемија корона вируса (COVID-19), музичари, концерт, онлајн концерт, концертни живот.

Овај рад се темељи на укрштању студија извођачких уметности, музике и дигиталних медија у области музикологије, а проистиче из емпиријског истраживања односа професионалних музичара према концертном животу Београда у сфери уметничке музике у првој години пандемије изазване коронавирусом (COVID-19). У анализи релевантних информација из дневних и месечних листова и са званичних веб-сајтова, канала на јутјубу, блогова и друштвених мрежа музичких институција и фестивала издвојиле су се поједине специфичности локалног контекста, али је сумирање грађе и поређење с подацима с различитих крајева света упућивало и на кључне заједничке промене у односу на време пре корона вируса. У раду сам се задржала управо на заједничким, глобалним изменама, које у свакој локалној средини, па тако и у самом Београду, производе једну верзију нове концертне реалности. Она је, с једне стране, осведочена праксом онлајн концерата емитованих на интернет платформама и друштвеним мрежама, те знатно смањеним бројем музичких догађаја одржаних пред публиком у концертним салама. С друге стране, уочљива је трансформација саме институције концерта као уметничког догађаја и друштвеног ритуала, која је услед увођења епидемиолошких мера претрпела многе промене, од конвенција понашања уметника на сцени и публике, преко стратегија планирања и концептирања репертоара, до организовања проба и извођења програма. Имајући у виду те промене, фокусирала сам се на мишљења самих музичара активно присутних у јавном концертном животу Београда. Методом квалитативног истраживања путем анкете отвореног типа испитала сам и проблематизовала њихов однос према новонасталим променама, али и њихове ставове о томе да ли се може очекивати да измењени аспекти концертног живота постану трајнији фактори јавне музичке сцене.

У уводним поглављима размотрени су одговарајући теоријски аспекти који су значајни за проблематизацију грађе, а представљен је и концепт поменуте анкете, као методолошка окосница рада. Систематизација и анализа одговора

из анкете сагледана је у контексту глобалних и локалних промена концертног света. Рад показује да су испитивања непосредних искустава самих извођача корисно полазиште истраживања, те да могу да допринесу бољем разумевању музичке културе у новом времену.

1. ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ

Дигитална технологија за снимање и репродуковање слике и звука, паметни телефони и преносиви рачунари, комуникациони софтвери на интернету и друштвени медији усложнили су и убрзали процесе медијације (Jensen 2006), што је снажно утицало на промене начина стварања, извођења, архивирања, дистрибуције и слушања музике (Cook & Pettengill 2013; Jones & Bennett 2015; Holt 2016; Cook et al. 2019). Поређење концерата изведених уживо и оних посредованих медијима окупирало је пажњу још од времена радија и првих уређаја за снимање звука, али је употреба савремене технологије вишеструко проширила и редефинисала оквире таквих испитивања. Теоријска и практична истраживања напустила су некадашњу, редуктивну бинарну опозицију и гледишта о 'живом' и медијски посредованом извођењу као међусобним сурогатима, наглашавајући њихову повезаност и конвергентност.

Сам концепт извођења уживо (енг. *liveness*), који се везује за сусрет извођача и публике у реалном времену и материјално омеђеном простору, нијансирано се проблематизује. Поједини истраживачи донекле га релативизују позивајући се на различита слушалачка искуства (cf. Sanden 2019), или га проширују под утицајем могућности да публика интерактивно присуствује извођењима на интернету, те директно делује „на културна значења која генеришу музички догађаји“ (Bennett 2015: 4). Концепт извођења уживо трансформише се и кроз праксе телематских и сличних видова музицирања на даљину, која „могу имати потенцијал да промене и прошире наш осећај присуства, тела, чињења и контроле, као и наше конвенционално схваћене појмове 'музике' и 'извођења',“ па и да „тестирају наше способности да схватимо извор, место или темпорално порекло звука“ (Borgo 2013: 338).²

С друге стране, однос између концертног извођења уживо и његове снимљене репрезентације указује и на суштинске искуствене и онтолошке разлике. О њима, на пример, расправља Сузан Фаст (Susan Fast), рачунајући на материјалност комуникације, то јест на телесно саприсуство и интеракцију у реалном времену, који омогућавају да концерт као јединствен догађај уживо

2 Појмови попут телематске и мрежне музике користе се за видове музицирања на даљину, при чему ни музичари ни публика не деле исти физички простор, већ простор мреже – интернета. Заједничко извођење и слушање омогућено је специјализованим софтверима и стримовањима на аудиовизуелним платформама, а свака особа има индивидуалне услове и искуство слушања. За преглед развоја ових пракси, као и литературу о њима cf. Loveridge 2020. и Rossetti and Bomfim 2021.

чини заједничку креацију музичара и публике. Пошто медијска посредовања укидају ту повратну спрегу, С. Фаст сматра да концерте и њихове снимљене репрезентације треба посматрати као фундаментално различите видове музичких искустава (Fast 2013). Сличне позиције заступа и Тауел Харпер (Tael Harper) који тврди да онлајн извођењима недостаје „*jouissance*“, то јест осећање задовољства доживљено „кроз несамерљиву јединственост догађаја“ организованог уживо (Harper 2015: 17). Према Харперу, такво искуство иманентно је и екстатично, оно се не може одржати, задржати, нити унапред прописати, „али ће ипак увек бити тражено“ (Harper 2015: 22). Извођења онлајн имају потенцијално већу доступност, а будући да пружају неограничену могућност репродукције, она могу да понуде и другачије начине слушања и критичког вредновања понуђеног садржаја. Међутим, управо тај онтолошки аспект потенцијално бескрајног и сталног приступа насупрот висцеларности непоновљивог искуства концерта уживо могао би, како истиче Харпер, да представља преломну тачку у којој се међусобно допуњујућа онлајн и извођења уживо могу посматрати и у антагонистичком кључу (Harper 2015: 23–24).

Иако доносе различите, чак и међусобно супротне закључке, наведене научне перспективе повезане су једногласним ставом о томе „да телесно музичко искуство уживо, лицем у лице, није узурпирано или замењено“ у дигиталном окружењу, „већ да заузима важну и вишемодалну улогу у културалном, контекстуалном пејзажу“ који се, захваљујући технологији, стално мења (Jones & Bennett 2015a: [x]). На сличним виђењима заснива се и деловање музичких практичара у дигиталној сфери, и то не само музичара искључиво фокусираних на креативна истраживања савремене технологије и интернета, већ и извођача и ансамбала који су високо позиционирани у традиционално схваћеном концертном свету. Пример рада Берлинске филхармоније вероватно је најпознатији, јер тај оркестар већ дуго и успешно развија своју Дигиталну концертну дворану (2008) којом утиче на успостављање нових пословних модела других великих ансамбала из сфере уметничке музике. Функционишући у складу с различитим студијама тржишта и потребом за проналажењем нове концертне јавности урођене у простор интернета и друштвених мрежа, Дигитална концертна дворана Берлинске филхармоније континуирано се заснива на коришћењу насавременијих аудиовизуелних алата за стримовање концерата, то јест унапређењу сопствене дигиталне платформе „на којој се музика дигитализује и репродукује уживо, и истовремено и снима“, што чини значајне елементе стратегије рада ове институције (Rodríguez 2018: 85). Иако је деловала на развој нових парадигми слушања музике, Филхармонија својим пословним моделом заступа став „да је немогуће заменити искуство концерта уживо“, те да је сасвим очигледно да Дигитална концертна дворана и нема такву намеру, јер је првенствено окренута публици која није у могућности да посећује концертну салу у Берлину (Rodríguez 2018: 96).

Пандемијске околности реактивирају, али и на другачије начине интонирају питања о концертима уживо и у дигиталном окружењу. Будући да пандемија још увек траје, испитивање искустава музичара с различитих крајева света који су директно укључени у концерттирање може да допринесе наведеном контексту.

Имајући у виду ту глобалну димензију, у овом раду фокусираћу се на мишљења београдских музичара и њихова искуства у локалном окружењу, формирана током прве године пандемије.

2. МЕТОДОЛОШКА ОКОСНИЦА ИСТРАЖИВАЊА

Квалитативно истраживање путем анкете отвореног типа изабрано је као оптимална метода која би омогућила полазиште за конзистентно сагледавање и проблематизацију ставова музичара према новонасталим променама. У анкети је учествовало укупно петнаесторо музичара. Будући да је реч о извођачима који су вишеструко присутни у музичком животу Београда, за истраживање је било важно да анкета не буде анонимна.³ У њој су учествовали следећи уметници: Слободан Герић, Исидора Драмићанин, Селена Јаковљевић, Иван Марјановић, Мина Менделсон, Љубомир Милановић, Маја Милановић, Мирјана Нешковић, Сања Ромић, Милош Симић, Срђан Сретеновић, Ката Стојановић, Неда Сретеновић Хофман, Катарина Цвјетковић и Јелисавета Чивовић.⁴

Извођење уметничке музике представља веома конкурентну праксу која захтева стално улагање времена у усавршавање и одржавање извођачког нивоа. Музичари су често емоционално посвећени својим каријерама, па их оне значајно одређују као личности, јер извођаштво за њих значи не само професионалну делатност, већ и начин живота (cf. Cohen and Ginsborg 2021). Петнаесторо музичара који су учествовали у анкети чине репрезентативну групу испитаника у том контексту. Наиме, иако само четворо музичара има стално запослење у извођачком сектору (конкретно, у Београдској филхармонији), а већина ради у музичкообразовним институцијама,⁵ реч је о уметницима који су до почетка пандемије били веома ангажовани као камерни и оркестарски извођачи, а поједини међу њима и као солисти. Поред разних повремених састава у којима су наступали, сваки од испитаника стални је члан најмање једног ансамбла. Десеторо музичара наступа у оквиру оркестра Гудачи Св. Ђорђа, четворо у саставу Ансамбла за нову музику „Градилиште“, док је један музичар члан оба камерна састава. Двоје извођача стални су чланови Ансамбла „Жебељан“, а по једно од испитаника свира у Симфонијском оркестру РТС-а, Новосадском камерном ансамблу, Ансамблу „Метаморфозис“, Војвођанској омладинској филхармонији, камерним саставима *Classica Aeterna* и *Nexus*, као и

3 Приликом попуњавања анкете музичари су се сагласили да се њихови одговори објаве у овом раду.

4 Међу њима су виолинисти (6) и виолисти (4), док по једно од извођача свира виолончело, контрабас, удараљке, клавир и обоу.

5 Десеторо музичара раде као професори и предавачи на музичким факултетима у Београду (5), Новом Саду (1), Нишу (1) и Крагујевцу (1), у Школи за музичке таленте у Пуприји (1) и музичким школама у Београду (1). Две најмлађе музичарке, које су студенткиње основних (1) и докторских (1) студија, немају запослење.

у међународним оркестрима Balkan Chamber Orchestra, No Borders Orchestra, Baltic Sea Philharmonic и омладинским оркестрима *Euphony*, *Triorka* и European Spirit of Youth Orchestra (ESYO).

Наведена разноврсност омогућава да се на основу избора малог броја учесника анкете покрије укљученост представника различитих ансамбала: камерних и симфонијских, домаћих и међународних, те мањих камерних састава, као и субвенционисаних ансамбала попут Београдске филхармоније и оних који функционишу као удружења или установе културе. Такође, будући да је реч о представницима неколико старосних категорија, испитивање омогућава разматрање ставова музичара који се налазе у различитим фазама уметничке каријере.⁶

Сprovedена анкета, која чини окосницу истраживања, осмишљена је у три дела. Први од њих садржи основне податке о музичару/музичарки (старосна група, радни статус, стално чланство у ансамблима). Други се односи на информације о извођачким активностима у протеклој години: (1) реализовани концерти (наступи уживо; наступи онлајн); (2) планирани концерти, гостовања и турнеје који су услед пандемије отказани; (3) не/остварене друге активности и пројекти (снимања, радионице и сл). Трећи, најважнији сегмент анкете обухвата коментаре из личног професионалног угла, изнете кроз одговоре на следећа три питања: (1) Како је пандемија утицала на доживљај концерта као догађаја, међу извођачима и међу публиком? (2) Какав је Ваш став о разликама између концерата уживо и на дигиталним платформама? (3) Да ли ће новонастале промене у концертном животу трајније обележити компоновање, извођење, слушање и разумевање музике у времену после коронавируса?

Анкета је спроведена путем електронске преписке по навршеној првој години пандемије, током априла 2021. године, па тај датум представља горњу временску границу истраживања.

3. УТИЦАЈ ПАНДЕМИЈЕ НА КОНЦЕРТНЕ АКТИВНОСТИ

Укидање или смањен обим концертних активности пред публиком током пандемије регулише се епидемиолошким мерама, а зависи од периода раста и спуштања епидемијске криве и приступа државних и локалних управа и одговорних епидемиолошких тела спречавању ширења коронавируса.

У првој години пандемије одложени су или отказани фестивали, концерти, оперске представе и друге музичке манифестације у читавом свету. Поједине концертне и оперске куће попут Карнеги хола и Метрополитен опере континуирано су биле затворене за посетиоце, док се огроман број музичких институција и ансамбала са свих континената суочавао с дуготрајним прекидима музицирања пред публиком у концертним дворанама. Време између

⁶ Четворо извођача је у двадесетим, двоје у тридесетим, осморо у четрдесетим и једно у педесетим годинама живота.

два пролећа 2020. и 2021. године било је обележено променљивим околностима и неизвесностима у којима су планирање музичких догађаја и дугорочније пројектовање рада музичких институција били често неоствариви.⁷

Период ванредног стања у Србији, који је трајао од половине марта до 7. маја 2020. године, као и време непосредно после њега, представљали су најдужи прекид у извођењу музике пред публиком у београдским концертним салама. Тако је последња трећина планиране концертне сезоне 2019/20. године, која је требало да се заврши у јуну, морала да буде отказана. Настојања да се током лета организују музички догађаји углавном су остајала нереализована, па су први концерти, који су одржани на отвореном, уследили крајем августа. Концертна сезона 2020/21. почела је у септембру. За разлику од великог броја земаља у свету, у којима је представљање музике уживо пред публиком током знатног дела или чак током целог периода од јесени до пролећа било онемогућено, у Србији је оно било дозвољено, уз краће прекиде изазване погоршањима епидемиолошке ситуације.⁸

Чињеница је, међутим, да је концертна сезона 2020/21. у Београду протицала уз повремена одлагања и отказивања концерата, али и да је број планираних музичких догађаја био знатно мањи у односу на време пре пандемије. О томе, на пример, сведочи редукован музички програм у Задужбини Илије М. Коларца,⁹ као и у већини других концертних простора, међу којима је било и оних с

7 За информације и прегледе ситуације везане за концертне активности у свету током прве године пандемије видети: Classic FM 2020, Bachtrack 2020a; 2020c.

8 Уредбе, одлуке, наредбе и решења којима се регулише новонастала ситуација у Србији од почетка пандемије налазе се издвојени на сајту Paragraf Lex. 2020. Од 24. августа 2020. почели су да раде биоскопи, позоришта и концертне дворане, а мере које су од тада биле на снази дефинисане су тек уредбом Владе објављеном у *Службеном гласнику* 16. децембра (Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 2020), у којој је чланом 10 прецизирано следеће: „Приликом одржавања јавних културно-уметничких догађаја у затвореном простору дозвољено је присуство највише 500 посетилаца истовремено, и то тако да свако друго место за седење буде слободно и уз обавезно ношење заштитних маски посетилаца, као и запослених који учествују у организацији догађаја“ (ст. 1); „Када се јавни културно-уметнички догађај одржава на отвореном простору, дозвољено је присуство највише 500 посетилаца истовремено тако да се између посетилаца одржава дистанца од најмање два метра, уз обавезно ношење заштитних маски посетилаца, као и запослених који учествују у организацији догађаја“ (ст. 2). Исти члан допуњен је трећим ставом у верзији Уредбе објављеној 12. марта (Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2021), којим се забрањују тзв. естрадни догађаји. Наведени прописи важили су до краја периода који је проучаван у овом раду.

9 Месечни репертоари с подацима о одржаним и отказаним концертима у најважнијем концертном простору града јасно упућују на умањену музичку продукцију. Извештај о раду Центра за музику те установе (Dimitrijević 2020: 50–66) пружа и тачне бројке које се односе на 2020. годину. Наиме, концерти у организацији Центра од почетка 2020. до увођења ванредног стања одржавали су се у оквиру пет различитих циклуса, док се наставак активности од 20. септембра па надаље реализовао само кроз циклусе „Коларац – твој свет музике“ и „Београдске променаде“. У продукцији Центра у 2020. години одржан је тридесет један концерт, при чему је пре увођења ванредног стања реализовано двадесет, а у периоду од септембра до краја децембра само једанаест музичких догађаја.

дужим паузама у раду.¹⁰ На исти закључак наводи и сагледавање фестивала. Већина фестивала успела је да одржи континуитет, али су њихова пандемијска издања била реализована у смањеном обиму. Тако је на 52. БЕМУС-у одржано седам од планираних дванаест концерата (cf. BEMUS 2020). Међународни фестивали ране музике (17–30. септембар), оргуља (11–18. октобар), чембала (16–17. новембар), харфе (26. октобар, 12–13. и 26. децембар) и друге сличне манифестације унапред су били осмишљени у скраћеној форми, уз претежно учешће домаћих уметника.¹¹

Поред умањеног броја концерата, публика која је имала прилику да их посећује била је додатно редукована због рестриктивних мера. Тако је већина концертних простора могла да прима тек по неколико десетина посетилаца.¹²

У целом свету још од почетка концертне сезоне 2020/21. било је јасно да извођење музике уживо подразумева нове форме понашања и на сцени и у публици. Концерт као уметнички догађај и друштвени ритуал доживео је трансформацију на глобалном нивоу, упркос шароликости мера које су у различитим срединама регулисале музицирање пред публиком.¹³ Поред тога што

10 На пример, док су концерти уживо у реализацији Културног центра Београда били релативно редовни, уз краће паузе, концерти у Центру лепих уметности *Guarnerius* одржавали су се од 9. октобра до краја 2020. г., да би први концерт у 2021. години био организован тек 22. априла (cf. *Guarnerius Centar lepih umetnosti 2020–2021*). Одлагање концерата у Галерији САНУ најављено је 6. новембра 2020, те се они нису одржавали до краја посматраног периода. Непосредно пре затварања Галерије, током октобра, реализована је серија концерата под називом „Музика композитора академика: путовање по Србији“, која је остварена у девет градова у Србији (cf. *Srpska akademija nauka i umetnosti 2020*).

11 За програме и детаље видети: *Belgrade Early Music Festival 2020*, *Kulturni centar Beograda 2020–2021*, *Udruženje harfista i prijatelja harfe Srbije 2020*.

12 На пример, број посетилаца у Галерији „Арттет“ у Културном центру Београда ограничен је на 25, а у Свечаној сали Скупштине града и сали Београдске филхармоније на 50. Организатори су објављивали информације о обавезној најави доласка и резервисању места због ограниченог броја седишта и поштовања епидемиолошких мера. Према подацима Центра за музику, у првих два и по месеца рада у 2020. години, дакле уочи пандемије, било је забележено 6.850, а у периоду по обнављању активности, од септембра до децембра, само 2.320 посетилаца. Притом, у Великој сали капацитета 883 седишта број посетилаца од септембра до децембра варирао је у зависности од типа догађаја и тренутне епидемиолошке ситуације. Одржавање концерата из циклуса „Коларац – тип свет музике“, остварено је само на почетку сезоне (три узастопна концерта виолинисте Немање Радуловића, 28, 29. септембра и 1. октобра, и један концерт корејске пијанисткиње Јол Еум Сон, 17. октобра). Те музичке догађаје, претходно одложене због ванредног стања, пратило је 1.650 посетилаца (по 450 на Радуловићевим наступима, 300 на концерту Ј. Е. Сон). Циклас „Београдске променадe“, одржан углавном у недељном преподневном термину познатих „Променадних концерата“, окупљао је знатно мање публике, те је на укупно седам догађаја из ове серије било само 670 посетилаца, при чему је њихов број по концерту износио између 50 и 200 (*Dimitrijević 2020: 54–55*).

13 Посебно разнолики били су прописи о различитим обрасцима седења, с празним седиштима и/или редовима, уз прописану међусобну удаљеност од једног, два или два и по метра, понегде и додатно обезбеђену паноима од плексигласа. Такође, у појединим концертним просторима развијани су детаљни епидемиолошки протоколи с планом кретања који је обухватао једносмерне

је постао редак и доступан ограниченом броју посетилаца, концерт се изменио у погледу програмске и репертоарске концепције. Потиснута је стандардна целовечерња форма музичког догађаја услед честог изbacивања паузе, значајне за окрепљење музичара и публике и социјалну комуникацију међу присутнима. Ограничен број извођача на сцени обележио је репертоарске стратегије које су се превасходно фокусирали на избор дела за солисте и мање камерне саставе, укључујући и симфонијску литературу у редукованој инструментацији за камерни ансамбл. Док су хорска дела знатно потиснута с репертоара, драстично је смањено и извођење опера, које је у пандемијским условима представљало најсложеније извођачке изазове.¹⁴

Наведене трансформације обележиле су и контекст музичког извођаштва у самом Београду од почетка сезоне 2020/21., која је превасходно била обележена камерним звуком и солистичком музичком литературом у свим концертним просторима. Велики субвенционисани ансамбли који су се нашли пред вишеструким институционалним одлукама показали су различите нивое адаптивности у новонасталим околностима. На пример, Симфонијски оркестар РТС-а остварио је своје концертне активности пред публиком на почетку сезоне, а по наступу на БЕМУС-у уследила је шестомесечна пауза у раду оркестра.¹⁵ Ансамбл Опере Народног позоришта и Београдска филхармонија улагали су континуиране напоре у промене устаљених стратегија свог деловања, с циљем да остану у директном контакту с публиком. Одлука да се из сценске програмске концепције преместе у концертну сферу рада омогућила је Опери да кроз концертна извођења сегмената оперских дела и тематске концерте пронађе прихватљиве видове представљања солиста, чланова оркестра и хора.¹⁶ Београдска филхармонија остварила је серије концерата у својој камерној сали, изводећи исти програм у неколико концертних термина због ограниченог броја слушаца. За разлику од ансамбла Опере, који је остао у доминантној сфери оперских нумера, Филхармонија се фокусира на спровођење програмске концепције стилски разноврсних камерних остварења за различите саставе,

системе за улазак и излазак публике (Bachtrack 2020a). У београдским концертним салама изостајали су такви детаљи.

14 Оркестарска рупа, која је обично смештена уз оперску бину, нема могућност проветравања, па су оперске институције прибегавале различитим решењима како би обезбедиле представе. На пример, Холандска национална опера повећала је простор за оркестар, Опера у Руану искористила је део седишта у публици да ослободи место за музичаре, Опера у Цириху стримовала је звук оркестра с друге локације, а Опера „Запер“ из Дрездена напустила је идеју сценског извођења у корист скраћеног, концертног представљања музичкодрамских остварења (Bachtrack 2020a).

15 Оркестар се вратио пред публику тек 27. априла 2021. године, целовечерњим концертном на „Коларцу“. За детаље о концертима cf. RTS Muzička produkcija 2020–2021.

16 Извођења су била конципирана тако да чланови хора и оркестра наступају у камерним формацијама, док су оперски солисти наступали уз клавирску или пратњу редукованог оркестарског састава. Музичари су били смештени на сцени, на међусобној удаљености, а дувачка секција била је одељена параванима од плексигласа. Уз информације о музичким догађајима навођено је да се они одржавају уз поштовање свих епидемиолошких мера заштите које прописује Кризни штаб. За детаље о наступима и репертоару cf. Narodno pozorište u Beogradu 2020–2021.

укључујући и премијерена извођења недовољно познатих и неубичајене аранжмане познатих и популарних композиција.¹⁷ Тако су у посматраном сегменту концертне сезоне 2020/21. ансамбли Опере и Филхармоније представљали најактивније актере јавног музичког живота.¹⁸

Имајући у виду укратко оцртан контекст пандемијских концерата одржаних уживо пред публиком, значајно је истаћи да су нове околности вишеструко сужавале рад ансамбала и солиста. То се може уочити и на примеру анкетираних музичара. Поред отказивања и одлагања појединих концерата у земљи, отказани су сви њихови претходно планирани инострани наступи и турнеје, као и педагошке активности појединаца на иностраним специјалистичким курсевима. Зауостављен је и рад у међународним оркестрима, а број активних домаћих ансамбала у којима су раније редовно музицирали знатно се смањио. У посматраном периоду концертне сезоне 2020/21. четворо чланова Београдске филхармоније наступало је у оквиру редовног рада овог ансамбла,¹⁹ десеторо анкетираних музичара свирало је на концертима Гудача Св. Ђорђа, одржаним пред публиком у Београду (31. октобар) и Старој Пазови (1. новембар),²⁰ док је по једна музичарка наступила на концертима још три оркестра: „Метаморфозиса“ у Београду (20. септембар),²¹ Војвођанског симфонијског оркестра у Чортановцима (29. септембар) и Новом Саду (27. децембар; 9. април)²² и женског инструменталног ансамбла *Almazian Symphony* у Београду (25. октобар) и Новом Саду (НОМУС, 26. октобар).²³ Музичарке су биле активне и у својству солиста и камерних извођача. Реситале и солистичке наступе оствариле су Ката Стојановић, Сања Ромић, Мина Менделсон, Неда Хофман Сретеновић и Јелисавета Чивовић, а у оквиру различитих камерних састава концертирале су Сања Ромић, Мирјана Нешковић, Исидора Драмићанин, Јелисавета Чивовић и Мина Менделсон.²⁴

17 Трудећи се да стално представља различите секције свог оркестра, Филхармонија је одржала и свој фестивал (2–13. фебруар 2021). За детаље о програмима ансамбла у посматраном периоду cf. Beogradska filharmonija 2020–2021.

18 Објављујући репертоаре на месечном нивоу, обе институције остваривале су просечно по неколико концерата месечно, али је њихов број варирао у зависности од тренутних околности. На пример, Филхармонија је у септембру одржала 3, у октобру 8, у новембру 5 концерата. После продужене новогодишње паузе и погоршаних епидемиолошких услова уследило је 13 концерата у фебруару, 7 у марту и 10 у априлу. Поред наведеног, треба истаћи да су обе институције настојале да до публике допру и својим наступима на отвореном, у урбаним просторима града. Такође, Филхармонија је осмислила и пројекат „Музика свуда“, који завређује засебна истраживања.

19 Реч је о Марији Нешковић, Сањи Ромић, Селени Јаковљевић и Ивану Марјановићу.

20 Слободан Герић, Исидора Драмићанин, Селена Јаковљевић, Мина Менделсон, Љубомир Милановић, Маја Милановић, Милош Симић, Срђан Сретеновић, Ката Стојановић, Катарина Цвјетковић и Јелисавета Чивовић.

21 Ката Стојановић.

22 Сања Ромић.

23 Катарина Цвјетковић.

24 Ката Стојановић одржала је три солистичка концерта: у Београду (Галерија САНУ, 12. октобар; *Гварнеријус*, 6. новембар) и Крагујевцу (Сала Прве гимназије, 8. март). Два реситала

Иако неједнако активни у концертирању пред публиком, анкетирани музичари делили су сродна професионална искуства из прве године пандемије, о чему сведоче и њихови коментари из трећег сегмента анкете. Размишљајући о одговору на прво питање, које се везује за утицај пандемије на доживљај концерта као догађаја, међу извођачима и међу публиком, већина њих фокусира се на феномен одсуства и смањеног обима концертних догађаја, док се неколицина музичара детаљније осврнула на аспекте трансформисане физиономије концерта и однос према последицама те појаве.

3. 1. О ОДСУСТВУ И/ИЛИ РЕДУКОВАНОМ БРОЈУ КОНЦЕРАТА ОДРЖАНИХ УЖИВО

Чињеница да се чак деветоро музичара првенствено усредсређује на питања присуства/одсуства концертних активности у новонасталим околностима јасно упућује на значај ове делатности у њиховој професионалној, али и личној идентификацији.

Наиме, шесторо уметника говори о носталгији и експлицитно исказује осећање недостатка музичких активности од пре пандемије, што их води ка закључку о појачаном интересовању музичара и публике за одржавање концерата који постају важнији него у ранијим околностима.

Пандемија је пореметила свакодневни живот, радну рутину и устаљене навике, па се носталгија за изгубљеним појављује као једно од честих осећања. На њега реферира Неда Хофман Сретеновић која примећује „да све активности које су некада биле нормалне и подразумевајуће, сада посматрамо са дистанце и са извесном дозом носталгије“. То осећање недостатка и потребе за ускраћеним везује се за наступе, али и за пробе. Сања Ромић запажа да је концерт „драгоцен догађај ког се ужелела наша публика, а и ми сами“, Мина Менделсон примећује „да су извођачи, а посебно публика, постали у правом смислу речи ‘гладни’ и жељни културно-уметничких догађаја“, а Катарина Цвјетковић износи елементе некадашње професионалне рутине музичара, који у промењеним условима изостају: „извођачима много недостаје атмосфера са заједничких проба и

Сања Ромић с харфисткињом Миланом Зарић остварена су у Новом Саду (11. септембар) и у Београду, у оквиру фестивала Филхармоније (9. фебруар), а два концерта Мине Менделсон с италијанским пијанистом Назареном Феруђом [Nazareno Ferruccio] у Врњачкој Бањи (14. новембар) и Београду (15. новембар). Неда Хофман Сретеновић концертно је представила свој компакт диск *Аријџија* (Галерија „Арттет“, 2. новембар). У оквиру активности Катедре за гудачке инструменте наступала је и као клавирски сарадник студенткиње Јелисавете Чивовић и других младих уметника (*Guarnerius*, 7. децембар; СКЦ, 4. фебруар; Велика дворана Коларчеве задужбине, 25. фебруар). Међу камерним концертима нека буду поменута два догађаја из сезоне Филхармоније: музицирање Мирјане Нешковић у склопу клавирског трија (9. фебруар) и Селене Јаковљевић у оквиру гудачког квартета и клавирског квинтета (22. и 23. април), затим, концерт на претпоследњој вечери НОМУС-а, на којем је Сања Ромић свирала као чланица квинтета и септета, те концерт клавирског трија *Classica Aeterna* у којем, као стални члан, наступа Мина Менделсон („Коларац“, 14. април).

позитивна трема пред наступ, поготово повратна информација публике за цео уложен труд и рад“.

Концерт се у многим коментарима помиње као редак и ексклузиван догађај, па ова група музичара сматра „да је сада велико интересовање за наступе уживо“ (С. Сретеновић), те да „концерт [...] извођачима и публици пружа веће задовољство него у ‘мирним’ временима“ (Н. Хофман Сретеновић). „Реализовање и планирање било каквих културних догађаја постало је веома неизвесно, а кад се нешто оствари – веома смо срећни“, наводи Мина Менделсон и истиче да након концерта постоји „озареност“ музичара и публике, коју раније није примећивала. Уз снажнију заинтересованост и појачана позитивна осећања везана за наступе уживо, концерт за саме музичаре постаје изразитија професионална, али и животна вредност. О томе недвосмислено сведочи следећи став младе виолинисткиње Кате Стојановић:

„У мом случају, концерти су добили на важности у току пандемије, јер сам их раније чешће имала, најмање једном месечно, те сам их узимала ‘здро за готово’, били су саставни део мог живота. Сад је сваки концерт драгоцен и значајан, и трудим се да му тако и приступим, да се добро припремим, као да је последњи.“

За разлику од наведених ставова, учинак пандемије на изостанак редовног музицирања пред публиком посматра се и кроз призму негативних осећања попут страха, ускраћености, забринутости и неизвесности, о којима дискутује троје музичара. Њихови коментари доносе хетероген скуп размишљања о планирању и реализовању наступа, интересовању публике за концерте, ентузијазму извођача, угрожености музичке професије и реаговању институција у сналажењу с новонасталом ситуацијом.

Гледиште Мирјане Нешковић о томе да је новонастала ситуација „стопирала интересовање публике за културне догађаје“ и да је тиме умањен и ентузијазам извођача, супротно је претходним коментарима. Поред тога, Нешковићева једина помиње институције, истичући да су оне „доста неажурне када је у питању сналажење у новонасталој ситуацији“, те да „постоји страх од организовања било које врсте уметничког перформанса“.

На постојање страха осврће се и Иван Марјановић, али га везује за угроженост саме професије на почетку пандемије: „Бити затворен и плашити се за егзистенцију ове професије ужасан је доживљај.“ Међутим, негативна осећања он описује као привремено стање, које је нестало с делимичним повратком концертног живота:

„Када сам после вишемесечне паузе добио прилику да засвирам пред публиком, макар и осетно смањеном, осећање несигурности је нестало и живот је полако почео да личи на онај пре пандемије. Стекао сам утисак да је исти случај и код публике.“

Осећање страха само је једна од димензија сложених проблема ускраћености извођача и публике за музичке догађаје, о чему размишља Слободан Герић

који оцртава низ социјално-економских и културалних последица изостанка редовног концертирања:

„[...] Немогућност наступања је одузимање основне делатности сваком концертном извођачу, а најгоре од свега је неодређено време трајања рестрикција. [...] Свако планирање концертних активности је веома отежано. Посебан проблем је за музичаре који нису стално запослени већ им је једини приход концертно деловање.

Публика је такође ускраћена за редовна концертна дешавања. У временима када је иначе све теже пласирати и финансирати уметничку музику, пандемија задаје јак ударац свима који се баве овим послом. Реч култура значи неговање, а то је готово немогуће у овим условима [...]. Под тиме подразумевам и неговање публике, редовним концертним дешавањима. Публика је због пандемије додатно уплашена идејом доласка на концерте, иако се на концертима поштују епидемијске мере. Све то је додатна фрустрација, како за уметнике, тако и за публику.“

3. 2. О ТРАНСФОРМИСАНОЈ ФИЗИОНОМИЈИ КОНЦЕРТА

Из одговора на прво питање анкете издвојила се засебна тема о искуствима и доживљајима музичара и публике насталим услед трансформисаног концерта као догађаја. Иако већи број музичара помиње измењен изглед концерата, само пет коментара обухвата и непосредне утиске које ова промена изазива. Најчешће се примећује готово празно гледалиште. Јелисавета Чивовић износи да је „помало тужно видети веома мали број људи у публици“, док остали изостанак публике виде као проблем који отежава наступ музичара. Према сведочењу Исидоре Драмићанин, извођачу је најтеже да музицира у празној сали: „Публика је интегрални део сваког наступа.“ Због тога, истиче она, „недостатак преноса енергије итекако се може осетити на концертима који се одржавају за време ванредног стања.“ Негативне ефекте примене прописаног ограничења броја посетилаца, али и других рестриктивних мера, Маја Милановић доживљава као нове и тешко прихватљиве елементе концерта: „тај визуелни (а и акустички) моменат је нов за музичаре и на то се не можемо тек тако навићи, као ни на публику која носи маске.“ Доживљај концерта као нешто сасвим ново за уметнике детаљно коментарише и Љубомир Милановић. Наводећи редуковану публику, изостанак паузе, ношење маски и успостављање дистанце у гледалишту и на сцени, он примећује низ негативних последица ових рестрикција, те у закључку реферира на умањену комуникативност музичког догађаја, осећање усамљености и отуђења у концертној сали:

„Ако бих морао једном речју да опишем новонасталу концертну ‘нормалност’ [...], то би свакако била ДИСТАНЦА. И то у сваком погледу. Самим тим је и доживљај уметника и публике, без интеракције и у неком чудном ‘самовању’ у концертној дворани, површан.“

За разлику од осталих музичара, Селена Јаковљевић настоји да сагледа и позитивне елементе промена у домену концертирања, износећи своја виђења из перспективе члана Београдске филхармоније. „Ова ситуација има и својих добрих страна“, истиче она, објашњавајући да изостанак симфонијске музике и фокусираност „на камерно музицирање због прописаних мера“ пружа „неке нове могућности и искуства за чланове симфонијског оркестра.“ Према њеним речима, музичари интензивно раде у мањим групама и професионално се унапређују кроз новоодабрану литературу. Јаковљевићева се осврће и на понављање музичких догађаја: „Публике је мало на концертима тако да свирамо три вечери за редом исти програм (на тај начин трудимо се да нас што више људи чује).“

Увидом у наведене коментаре може се закључити да су различити аспекти феномена одсуства и/или смањеног присуства концерата и њихове измењене физиономије у првој години пандемије представљени из непосредног професионалног искуства, те осветљени из личне доживљајне перспективе концертних музичара. Мали број коментара налази се у међусобној супротности, а доминира висок ниво комплементарности исказаних мишљења, јер се различити углови размишљања у великој мери међусобно допуњују. Ова слику додатно ће прецизирати разматрање одговора на друга два питања из анкете.

4. КОНЦЕРТИ УЖИВО И НА ДИГИТАЛНИМ ПЛАТФОРМАМА

Познато је да је престанак концертних активности на почетку пандемије био обележен премештањем музичких активности у простор интернетa. Док су бројни музичари на друштвеним мрежама објављивали своје музичке видео записе из изолације, музичке и оперске институције са свих континената трудиле су се да задрже контакт с публиком кроз отварање својих аудиовизуелних архива, бесплатно емитовање концертних представа из празних сала, као и снимака остварених путем различитих видова музицирања на даљину. У Београду су најбрже реаговали Народно позориште и Београдска филхармонија. Позориште је увело праксу емитовања снимака својих драмских, оперских и балетских представа (cf. M.B./R.P.N. 2020), а Филхармонија је осмислила онлајн сезону коју је чинио динамичан спој звучних и видео записа из филхармонијске архиве, текстова, као и блогова чланова оркестра (cf. Beogradska filharmonija 2020). Међутим, док су у иностраним срединама различити начини извођења на даљину представљали веома заступљену праксу повезивања чланова ансамбла, као и удруживања музичара с међусобно удаљених локација у реализовању заједничких извођачких подухвата, такав вид музицирања био је редак у београдској средини.²⁵

25 На пример, у оквиру онлајн сезоне Београдске филхармоније објављен је снимак извођења другог става Концерта за виолину, виолончело и клавир Бетовена [Ludwig van Beethoven], у

Многи инострани ансамбли, а нарочито они који су се суочавали с дуготрајним паузама у раду, наступали су у онлајн формату током сезоне 2020/21. Уколико је постојала и могућност за извођења уживо, концертирање пред публиком удвајано је у онлајн сфери.²⁶ У Београду су концерти онлајн били ређи, а најчешће су га практиковали поједини камерни концертни простори и фестивали. Тако је, на пример, Културни центар Београда континуирано објављивао снимке концерата који су претходно били одржани у галерији „Артгет“, укључујући и догађаје у оквиру поменутих фестивала харфе и оргуља. Неколико концерата остварено је само у онлајн варијанти услед немогућности да се реализују и уживо (cf. Kulturni centar Beograda – Youtube 2020–2021). Такође, поједини фестивали били су осмишљени у мешовитом формату, па су уз концерте пред публиком организовани и музички догађаји онлајн.²⁷

Искуство анкетираних музичара у сфери онлајн концерата превасходно се заснива на снимању и накнадном емитовању музичких догађаја. Најобимнији пројекат ове врсте представљало је снимање извођења нових дела за 29.

извођењу солиста без оркестра. Док су Тијана Милошевић и Немања Станковић наступали из Београда, шеф диригент Филхармоније Габријел Фелц [Gabriel Feltz], овог пута у улози пијанисте, свирао је из Дортмунда (Beogradska filharmonija – Youtube 2020). Неколико снимака остварили су и ансамбли РТС-а (RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal 2020a; 2020b; 2020c) и Опере (cf. M.b. 2020). Реч је о прилозима у којима је сваки извођач појединачно сниман уз матрицу, да би снимци потом били подвргнути техничкој обради и монтажи, при чему је читав процес усмерен на стварање илузије заједничког музицирања у реалном времену. Овај вид израде прилога за емитовање онлајн био је веома заступљен у свету, док су други начини који подразумевају заједничко музицирање с физички удаљених локација у реалном времену били ређи. Међу различитим технологијама које се користе у ове сврхе, технологија LOLA (LOw LATency audio visual streaming system) представља један од најнапредних система за музицирање на даљину (cf. Dylan Smith et al. 2020). Према мом сазнању, музицирање на овакав начин изостајало је у Београду све до краја посматраног периода, а примењено је средином априла 2021. године у оквиру пројекта DEMUSIS, када су студенти и наставници цеза с Факултета музичке уметности и Краљевске академије из Хага организовали заједничко музицирање, користећи управо наведену технологију LOLA (DEMUSIS Erasmus – Youtube 2021).

26 У случају доступности савремене студијске опреме која омогућава стримовање, извођења су истовремено дигитализована, репродукована и снимана, остајући похрањена на одговарајућим дигиталним платформама. Уколико су такве техничке могућности изостајале, до извођења онлајн стизало се на традиционалнији начин, тако што су концерти унапред снимани, те су снимци обрађивани према телевизијским стандардима и потом објављивани на интернету. За преглед примера појединих онлајн извођења остварених у различитим деловима света cf. Bachtrack 2020d.

27 На пример, на Седмом међународном фестивалу саксофона – Belgrade SAXperience (30. септембар – 3. октобар) прва два концерта могла су да се прате само онлајн, док су друга два концерта одржана пред публиком у сали, уз пренос за публику на интернету. Тиме је омогућено и праћење наступа иностраних музичара, који нису могли да наступе у Београду (cf. Belgrade SAXperience – Youtube 2020). Важно је поменути и скраћено издање фестивала БУНТ, који је уз четири концерта пред публиком (11–23. децембар) обухватио и један онлајн концерт у сарадњи с Колективом за промоцију савремене музике – Ансамбл Студио 6. Концерт је представљен на јутјуб каналу ансамбла и сајту БУНТ-а (14. децембар), а претходно је био снимљен у Италијанском институту за културу у Београду (cf. BUNT 8.0 2020).

Међународну трибину композитора, остварено у марту 2021. године, у које је било укључено седморо анкетираних музичара.²⁸ Као стални чланови Гудача Св. Ђорђа десеторо анкетираних музичара свирало је у оквиру оркестра на манифестацији „Ноћ музике“, одржаној на Ташмајдану без присуства публике. Део те тродневне манифестације, који је представио извођења ансамбала РТС-а и младих солиста, стримован је уживо на интернет платформама, док су снимци друге и треће вечери, у којима су учествовали камерни оркестри, емитовани на каналу РТС 2 (cf. RTS Muzička produkcija 2020). Оркестар Гудачи Св. Ђорђа остварио је и два музичка спота, који су снимани на различитим градским локацијама, а потом филмовани и емитовани на друштвеним мрежама (St George Strings, Belgrade – Facebook 2020a; 2020b). Поред наведеног, појединачна искуства међу анкетираним музичарима у оквиру оркестарског онлајн музицирања стекла је Ката Стојановић, учешћем у пројекту пет концерата ансамбла „Метаморфозис“, снимљених у простору биоскопа „Балкан“ и емитованих на интернету,²⁹ као и Сања Ромић, наступом на новогодишњем концерту Војвођанског симфонијског оркестра (27. децембар), који је с Велике сцене Српског народног позоришта стримован уживо на јутјуб каналима Оркестра и Музичке омладине Новог Сада. Ромићева је имала и солистички наступ с гитаристом Зораном Анићем на међународном онлајн фестивалу „NexTus“ (Беч, 18. април). Такође, онлајн концерт Неде Хофман Сретеновић и Срђана Сретеновића претходно је снимљен, па емитован на јутјубу у оквиру регионалне иницијативе *United We Stream Balkan* (United We Stream Balkan – Youtube 2021).

У поређењу с коментарима везаним за прво питање из анкете, одговори на друго питање, које се односи на разлике између концерата уживо и на дигиталним платформама, указују на знатно већу међусобну усаглашеност ставова анкетираних музичара. Иако питање није било постављено с циљем да се извођачи опредељују за једну или другу варијанту концертног извођења, музичари су осећали потребу да управо то чине, једногласно дајући предност концертима уживо, тачније онима који се одржавају у концертним салама пред публиком.

Два одговора упућују на став да концерти уживо и у онлајн формату не могу да се пореде, јер ови други „подсећају на пробе и снимање музике“ (И. Марјановић), те заправо и „нису концерти,“ већ „студијска снимања, организована у концертној дворани“ (Љ. Милановић).

Своје недвосмислено опредељење за концерте уживо сви музичари

28 Реч је о сталним члановима оркестра „Градилиште“ (Н. Хофман Сретеновић, С. Сретеновић, И. Марјановић) и музичарима који су у Ансамблу били ангажовани том приликом (С. Герић, М. Милановић, Љ. Милановић), као и о М. Нешковић, која је као чланица „Градилишта“ и оркестра „Жебељан“ учествовала у наступима оба ансамбла. Трибина је емитована на каналу државне телевизије РТС Класика (14–19. јун), а снимци свих шест концерата касније су постављени на званичан јутјуб канал Удружења композитора Србије (Udruženje kompozitora Srbije / Composers' Association of Serbia 2021). У 2020. години Трибина није била одржана због пандемије.

29 За детаље о овим концертима cf. Isaković 2021.

објашњавају аспектима који су за њих суштински чиниоци извођаштва. „Контакт с публиком“, „тзв. ‘feed-back’“, „интеракција“ и „размена енергије“ с публиком, „атмосфера“, „посебан адреналин код извођача, и надахнуће“ – то су термини и синтагме којима најчешће означавају доживљај концертирања уживо. Такав доживљај описују као „незаменљив“ (И. Марјановић), „другачији“ (М. Милановић), па су и концерти уживо за музичаре „незаменљиви“ (М. Симић, С. Јаковљевић), „најбитнији“ (С. Јаковљевић), „аутентични“, „непоновљиви, уникатни догађаји“ (М. Менделсон). Сходно томе, извођачи сматрају да су онлајн наступи обележени недостацима и знатно слабијим учинком у односу на комуникацију ‘лицем у лице’ с публиком. Музичари износе следеће ставове о онлајн концертима:

„Чини се да нема довољно узбуђења које носи наступ пред публиком“ (С. Сретеновић);

„Ни музичарима ни публици то не може бити прави доживљај – недостаје аплауза, узбуђења, неизвесности“ (К. Цвјетковић);

„[...] ми као извођачи не видимо и не осећамо реакцију публике, а публика не чује уживо звук и енергију извођача“ (Ј. Чивовић);

„[...] тешко је навићи се на одсуство интеракције између публике и извођача и пронаћи одговарајућу инспирацију“ (Н. Хофман Сретеновић);

„[...] концерти уживо [...] у великој мери губе од своје дражи и чаролије кроз снимке, због неопходног непосредног контакта са публиком, размене енергије и осећања“ (М. Нешковић);

„Дигиталне платформе само преносе информацију, без могућности преноса праве звучне слике и енергије коју стварају уметници, али и сам концертни простор“ (С. Герић).

Указивање на предности које омогућавају дигиталне платформе присутно је у само три коментара, у којима се истиче „лакша распрострањеност“ музике (И. Драмићанин) и њена популаризација „код шире публике“ (М. Менделсон), као и давање прилике „великом броју људи да прате рад уметника и да уживају у музици и онда када нису у могућности да присуствују уживо“ (С. Јаковљевић).

Карактеристично је да се нико од музичара не осврће на различите варијанте догађаја онлајн, нити на интерактивне могућности комуникације с публиком на друштвеним мрежама. Сасвим је очигледно да су недостатак наступа у салама пред пуним аудиторијумом и прибегавање наступима онлајн због наметнутих околности допринели и ставовима извођача о овом другом виду музицирања. Он се доживљава као „начин одржавања концерата“ који „је бољи него ништа у овим условима“ (С. Герић), као „неко тренутно помоћно средство које нам омогућава да се музички (културни) живот ипак одвија у неком облику“ (М. Менделсон), али и као опција која не може да замени или надомести концерт одржан уживо (С. Ромић, И. Драмићанин).

4. ПИТАЊЕ ТРАЈНИЈИХ УТИЦАЈА ПАНДЕМИЈЕ НА АСПЕКТЕ КОНЦЕРТНОГ ЖИВОТА

Да ли ће новонастале промене у концертном животу трајније обележити компоновање, извођење, слушање и разумевање музике у времену после коронавируса? У коментарима везаним за ово сложено, завршно питање анкете, већина музичара остаје фокусирана на контекст концерата, публику и музичког извођача, док је неколицина подстакнута на размишљање и о другим темама, попут компоновања и деловања институција. Такође, поједини музичари кратко изражавају своје наде да до трајних промена неће доћи (М. Симић, С. Сретеновић), а исказују и контрастна осећања попут бојазни да ће промене оставити негативан траг у музичкој култури (К. Цвјетковић), односно уверења да промене не могу да угрозе смисао музике (С. Ромић).

Петоро музичара апсолвира питање концертних формата. Иван Марјановић наводи да су „разни видови наступа преко инернета („podcast“, виртуелни часови итд.)“ постојали и ширили се и раније, те мисли (и нада се) „да ће се ствари вратити као што су биле пре пандемије.“ И Неда Хофман Сретеновић предвиђа повратак концерата из времена пре коронавируса, али истиче „да ће се паралелно са тим концерти чешће снимати и/или преносити, јер се показало да преноси преко друштвених мрежа имају велику гледаност.“ Знатнију распрострањеност ове праксе као својеврсно позитивно наслеђе пандемијског контекста уочава и Селена Јаковљевић, која је сигурна „да ће и концерти на дигиталним платформама остати интересантан начин рада“. У исто верује и Исидора Драмићанин, истичући де је ово „почетак једне нове ере коју сви морамо прихватити.“

Ката Стојановић и Љубомир Милановић потврђују контекст својих претходних тврдњи, размишљајући о концертима уживо. Док се Стојановићева осврће на појачану свест о значају извођења пред публиком, сматрајући да ће она трајније остати у музичкој култури, Милановић има у виду свеопште присутну дистанцу као глобалну појаву, те немогућност повратка старог. Ипак, он изражава наду „да ће тренд организовања концерата уживо наставити узлазно да се развија.“

Неколико коментара осветљава трансформисане аспекте деловања самог извођача. Док је Слободан Герић сигуран да ће се промене „негативно одразити на све који се баве концерттирањем“, Мина Менделсон запажа комплекснији ангажман музичара услед измењеног концепта припреме музичког догађаја: будући да су „свирање пред микрофонима или у великој концертној дворани“ међусобно веома различити, „уметници од сада морају бити спремни на обе варијанте.“ С друге стране, коментар Маје Милановић једини дотиче друге важне активности којих је музички извођач лишен у условима пандемије: „Посебно нам недостају фестивали и гостовања у иностранству, где смо у прилици да сарађујемо са уметницима из других земаља, размењујемо искуства и да се професионално развијамо.“ Из позиције своје професије, она има утисак „да ова ситуација траје много дуже“ у односу на реално време, и мишљења је да ће у том погледу „проћи много времена да се изгубљено надокнади.“

Док Селена Јаковљевић верује „да ћемо у наредним годинама“ и у домену компоновања и разумевања музике „уочити велике промене које нам је донела ова пандемија“, Мирјана Нешковић и Јелисавета Чивовић осврћу се на композиторски рад у релацији с извођачем. Прва од њих верује да ће се у компоновању осетити празнина после пандемије, „јер су ствараоци, као и извођачи, били спутани за снажнији уметнички израз.“ Друга истиче да се сада примећује колико је занимање музичара нестабилно у ванредним ситуацијама, те да ће се због тога „неки млади људи окренути другом послу.“ Следствено томе, она не искључује ни могућност смањења броја композитора. Обе музичарке, као и Мина Менделсон, осврћу се и на публику, али свака од њих то чини из различитих углава. Док Нешковићева размишља о повратку публике у дворане и примећује да ће бити „потребно време да се људи поново осмеле да долазе на уметничке перформансе и да поново уживају“, Менделсон се фокусира на дигиталне видове извођења и сматра да ће време тек показати да ли ће примена ове праксе „у већој мери популаризовати класичну музику код шире публике.“ Чивовићеву занима питање навика слушања музике у контексту посећивања концертних догађаја. „Кад се све врати у нормалу, сигурно ћу чешће ићи на концертне него пре“, истиче Чивовићева, али се пита „да ли то важи за све, да ли можда постоје неки људи који се просто одвикавају од слушања музике уживо“, да ни касније „више неће толико често одлазити на концерте.“

Поједини извођачи размишљају и о деловању релевантних институција и/или других чинилаца у контексту музичке културе. Тако Сандра Ромић сматра да ће сигурно доћи до неких промена после пандемије, али да оне искључиво зависе од музичара и њихове борбе за музику. Према Мирјани Нешковић, „од ангажовања свих културних институција, умногоме ће зависити поновно буђење културне сцене и напредак исте“, док Љубомир Милановић наводи уметнике и организаторе: на њима остаје да се „прилагоде на најбољи могући начин новонасталим трендовима“ и да се заједнички потруде „да буде што више правих концерата, са публиком у концертним дворанама.“ Слободан Герић једини помиње државу и размишља у правцу културне и социјалне политике у домену уметности: „Доста тога ће зависити и од става државе у вези са свешћу о томе колико је култура потребна и колико људи који би требало да брину о њој имају жеље и начина да помогну уметницима, посебно онима који само од тога живе.“

5. КА ЗАКЉУЧКУ

Однос музичара према концертним активностима у првој години пандемије у Београду, ишчитан из спроведене анкете, упућује на бројне теме које се у датом контексту могу идентификовати: питања присуства/одсуства концерата, затим односа наступа уживо и онлајн музицирања, као и трансформације самог концертног догађаја; проблеми музичке професије који укључују несигуран социјални положај извођача, захтевнији рад у припреми наступа, лишеност сарадње с иностраним колегама и немогућност путовања; аспекти комуникације

и размене енергије с публиком, пораст или пад интересовања публике за музичке догађаје, одвицавање од посеђивања концерата, немогућност неговања слушалаца у новим околностима; потребе за реаговањем државе која треба да помогне уметницима. Иако су поједине теме само дискретно назначене, као споредне у оквирима дате анкете, размишљања музичара указују на вишеслојност аспеката концертног света у контексту пандемије.

Приступи музичара питањима из анкете дати су из непосредног професионалног искуства. Оно подразумева и димензију личне доживљајне перспективе која укључује емотивне и психолошке изазове у вези с идентитетским позиционирањима концертног музичара. У том погледу издвајају се групе музичара које истичу позитивна или негативна осећања, то јест радост, ускићење и одушевљеност насупрот страху, неизвесностима и ускраћеностима у концертном свету у времену пандемије. У истом контексту стоје и њихова размишљања о даљим исходима промена изазваних пандемијом, те се једни надају да новонастале трансформације концертног света неће бити трајнијег карактера, док други не деле ово мишљење. Међутим, различитост ставова мања је у односу на међусобну сличност, компатибилност и комплементарност мишљења које музичари испољавају по најважнијим питањима на која се фокусирају.

Доминантан заједнички став музичара односи се на концерте. С једне стране, ови уметници имају суштински једнак однос према концерту као догађају уживо, који чини најважнију и неизоставну институцију њихове извођачке праксе и комуникације с публиком. С друге стране, они онлајн наступе прихватају, али су такве врсте музицирања за њих секундарне и мањкаве у односу на концерт пред публиком.

Ставови београдских музичара нису супротни искуствима у другим срединама. Већина концертних музичара и представника извођачких институција из западноевропских земаља, где су вишеетапни периоди 'закључавања' подразумевали дуготрајне изостанке наступа пред публиком, мишљења су да извођења онлајн доносе бројна ограничења и да отелотворена интеракција својствена догађајима уживо не може да се замени нити копира музицирањем на даљину. Ово поткрепљују искустава појединих хорских певача (Daffern et al. 2021) и чланова оркестара (Cohen and Ginsborg 2021), као и бројни коментари уметника суочених с техничким и емоционалним изазовима током наступа у празним салама.³⁰

Посматрано из угла теоријских разматрања представљених на почетку рада, може се закључити да су наметнуте пандемијске околности реактивирале стереотипне ставове о музицирању онлајн као сурогату концерата уживо. Томе је допринео и сам начин пласирања онлајн догађаја, као и њихови садржаји међу којима већина заиста и функционише као замена наступања уживо или као њихово удвајање. Стога је корисно подстицати оне онлајн сусрете који не копирају концерт већ теже стварању сопствених модела презентације садржаја,

30 Видети, на пример, интервју диригента Ханса Графа / Hans Graf (Bachtrack 2020) и поједине

иманентних дигиталној технологији и могућностима интернета. Остајући у контексту закључка овог рада чини се да теоријске перспективе треба јаче повезати с емпиријским истраживањима, нарочито у времену интензивних трансформација и прелома који су тешко сагледиви када чине део садашњости. Музичари који говоре директно из праксе посебно су релевантни саговорници у том контексту.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Bachtrack (2020a) "Music vs Covid-19: the state of play in Western Europe" by David Karlin (01. 10. 2020). <https://bachtrack.com/editorial-music-vs-covid-19-state-of-play-in-western-europe-october-2020>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Bachtrack (2020b) "'Heroes in the time of Corona!': Hans Graf on his Singapore Symphony Orchestra" by Mark Pullinger (02. 11. 2020). <https://bachtrack.com/interview-hans-graf-singapore-symphony-november-2020>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Bachtrack (2020c) "Keeping music live, whatever it takes: Kings Place's Helen Wallace" by David Karlin (25. 11. 2020). <https://bachtrack.com/interview-helen-wallace-kings-place-keeping-music-alive-november-2020>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Bachtrack (2020d) "Streams ahead: a guide to best online practice" by Mark Pullinger (7. 12. 2020). <https://bachtrack.com/opinion-online-streaming-opera-concerts-best-practice-december-2020>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Belgrade Early Music Festival (2020) "Concerts – Past". <https://earlymusicfestival.instantencore.com/web/events.aspx?PastConcerts=y>, [pristupljeno 20. 12. 2020].
- Belgrade SAXperience – Youtube (2020) <http://belgradesaxperience.com/?p=2219>, [pristupljeno 30. 5. 2020].
- BEMUS (2020) „Završni događaj 52. BEMUS-a“. <https://www.bemus.rs/sr/vesti/završni-dogadjaj-52-bemusa.html#> [pristupljeno 20. 05. 2021.] / BEMUS (2020) "Final Event of the 52nd BEMUS". <https://www.bemus.rs/en/news/final-event-of-the-52nd-bemus.html>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Bennett, Rebecca Jane (2015) "Live concerts and fan identity in the age of the Internet". In Angela Cresswell Jones & Rebecca Jane Bennett (eds.) *In The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing, 3–15.

снимке из серије разговора који прате текућу сезону Берлинске филхармоније, претежно испуњену стримовањем концерата из празне сале тог оркестра (Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall 2021a, 2021b).

- Beogradska filharmonija (2020) „Koncerti od sada onlajn – ovo je naš nedeljni program“ (23. 3. 2020). <https://www.bgf.rs/koncerti-od-sada-onlajn-ovo-je-nas-nedeljni-program/> / Belgrade Philharmonic Orchestra (2020) “Philharmonic Concerts Online Now – This is Ours Weekly Program” (23. 3. 2020). <https://www.bgf.rs/en/philharmonic-concerts-online-now-this-is-ours-weekly-program/>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Beogradska filharmonija (2020–2021) Arhiva vesti. <https://www.bgf.rs/arhiva/arhiva-vesti/> / Belgrade Philharmonic Orchestra (2020–2021) News Archive. <https://www.bgf.rs/en/archive/news-archive/>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Beogradska filharmonija – Youtube (2020) „Betoven Trostruki (mini) koncert i Pandemonijum“ (24. 04. 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=xInyletMh2I&t=277s>. [pristupljeno 30. 5. 2021].
- Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall (2021a) „Emmanuel Pahud in conversation with Daniel Stabrawa“ (4 April). <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/53721-3>. [accessed on 20. 5. 2021]
- Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall (2021b) „Yefim Bronfman in conversation with Hande Küden“ (22 April). <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/53163-3>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Borgo, David (2013) “Beyond Performance: Transmusicking in Cyberspace”. In Nicholas Cook and Richard Pettengill (eds.) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 319–348.
- BUNT 8.0 (2020) Koncerti. <http://bunt.rs/bt8/>. [pristupljeno 30. 5. 2020].
- Classic FM (2020) „Around the world, we’re getting a glimpse of what live music looks like post-lockdown“ by Kyle Macdonald (22. 7 2020). <https://www.classicfm.com/discover-music/music-concerts-after-lockdown-photos/>. [accessed on 20. 5. 2021]
- Cohen, Susanna & Ginsborg, Jane (2021) “The Experiences of Mid-career and Seasoned Orchestral Musicians in the UK During the First COVID-19 Lockdown.” *Frontiers in Psychology* 12 (9 April). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8062715/>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Cook, Nicholas and Pettengill, Richard (eds.) (2013) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cook, Nicholas, Ingalls, Monique and Trippett, David (eds.) (2019) *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge & New York, NY: Cambridge University Press.
- Daffern, Helena, Balmer, Kelly and Brereton, Jude (2021) “Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic”, *Frontiers in Psychology* 12 (22 February). <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.624474/full>, [accessed on 20. 5. 2021].
- DEMUSIS Erasmus – Youtube (2021) “LoLa Jazz in DEMUSIS project – Faculty of Music in Belgrade and the Royal Conservatoire The Hague” (22. 04. 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=pvAEIvBXujQ> [pristupljeno 30. 9. 2021]

- Dimitrijević, Jasna (prir.) (2020) *Izveštaj o radu Zadužbine Ilije Milosavljevića Kolarca u 2020. godini*, Beograd: Zadužbina Ilije M. Kolarca. <http://www.kolarac.rs/wp-content/uploads/2021/03/Izvestaj-o-rad-u-2020-Kolarceva-zaduzbina.pdf>. [pristupljeno 15. 9. 2021].
- Dylan Smith, Gareth, Ferguson, Paul, Davies, Gill and Moir Zack (2020) "Low-latency Networked Music Collaborations: Does 'Good Enough' Do Enough Good?", *Journal of Network Music and Arts* 2 (1). <https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=jonma>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Fast, Susan (2013) "U2 3D: Concert Films and/as Live Performance". In Nicholas Cook and Richard Pettengill (eds.) *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 20–36.
- Guarnerius Centar lepih umetnosti (2020–2021) Programi u Guarneriusu. Arhiva – Muzika. <https://guarnerius.rs/arhiva-programa-muzika/>, [pristupljeno 06. 05. 2021]. / Guarnerius Art Centre (2020–2021) Events in Guarnerius. Archive – Music. <https://guarnerius.rs/en/arhiva-programa-muzika/>, [accessed on 6. 5. 2021].
- Harper, Tael (2015) "Aura, iteration, and action: digital technology and the jouissance of live music". In Angela Cresswell Jones & Rebecca Jane Bennett (eds.) *In The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing, 17–27.
- Holt, Fabian (2016) "New Media, New Festival Worlds: Rethinking Cultural Events and Televisuality Through YouTube and the Tomorrowland Music Festival". In Christina L. Baade & James Deaville (eds.) *Music and the Broadcast Experience: Performance, Production, and Audiences*, Oxford & New York: Oxford University Press, 275–292.
- Isaković, Smiljka (2021) „Koncert u akvarijumu“, *Pečat* (23. 04. 2021). <http://www.pecat.co.rs/2021/04/koncert-u-akvarijumu/>, [pristupljeno 30. 9. 2021].
- Jensen, Klaus Bruhn (2006) "Sounding the Media: An Interdisciplinary Review and Research Agenda for Digital Sound Studies", *Nordicom Review* 27 (2): 7–33.
- Jones, Angela Cresswell and Bennett, Rebecca Jane (eds.) (2015) *The Digital Evolution of Live Music*, Waltham & Oxford: Elsevier– Chandos Publishing.
- Kulturni centar Beograda (2020–2021) Muzički program. <https://www.kcb.org.rs/category/muzicki-program/?script=cir&script=lat> [pristupljeno 20.5. 2021.] / Kulturni centar Beograda (2020–2021) „Music Programme“, <https://www.kcb.org.rs/en-us/category/music-programme/>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Kulturni centar Beograda – Youtube (2021) Koncertna promocija CD izdanja „Aritmija“ pijanistkinje Nede Hofman – Sretenović (04. 11. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=iDM_m5I8ahk. [pristupljeno 30. 5. 2021].
- Loveridge, Ben (2020) "Networked Music Performance in Virtual Reality: Current Perspectives", *Journal of Network Music and Arts* 2/1: 1–20. <https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=jonma>, [accessed on 20. 5. 2021].

- M.b. (2020) „Pjacula i Stanković za najveći hrišćanski praznik“, *Pozorišne novine* XVI/133 (april): 2.
- M.B./ R.P.N. (2020) „Umetnost je jedan od čvrstih stubova društva, načinjen od istine, ljubavi i mašte“, *Pozorišne novine* XVI/133 (april): 1.
- Narodno pozorište u Beogradu (2020–2021) Vesti. Opera. <https://www.narodnopoziroiste.rs/lat/vesti/opera> / National Theatre in Belgrade (2020–2021). News. Opera. <https://www.narodnopoziroiste.rs/en/news/opera>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Paragraf Lex (2020–2021) „Propisi Republike Srbije vezani za sprečavanje širenja bolesti – COVID-19 (Korona virus)“. <https://www.paragraf.rs/svi-propisi-uputstva-za-sprecavanje-sirenja-korona-virusa-covid-19.html>, [pristupljeno 15. 9. 2021].
- Rodríguez, Álvaro G. Díaz (2018) “The Berlin Philharmonic Digital Concert Hall: new strategies of music knowledge and conception”. In Enrique Encabo (ed.) *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 80–100.
- Rossetti, Danilo and Bomfim, Cássia C. (2021) “Live Electronics, Audiovisual Compositions, and Telematic Performance: Collaborations During the Pandemic”, *Journal of Network Music and Arts* 3/1: <https://commons.library.stonybrook.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=jonma>, [accessed on 20. 5. 2021].
- RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020a) „Tebe Pojem / HOR RTS / Sudjic“ (19. 04. 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=pcXPhMLR6wM>. [pristupljeno 30. 5. 2021].
- RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020b) „Hristos voskrese / HOR RTS / Sudjic“ (20. 04. 2020). https://www.youtube.com/watch?v=6BamvY_98bE. [pristupljeno 30. 5. 2021].
- RTS Muzička produkcija – Zvanični kanal (2020c) „Bože pravde / Ansambli MP RTS“ (08. 05. 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=QzRjFsm1ycs>. [pristupljeno 30. 5. 2021].
- RTS Muzička produkcija (2020) „Noć muzike“. <http://mp.rts.rs/dogadjaji/noc-muzike-2/>. [pristupljeno 30. 05. 2021]
- RTS Muzička produkcija (2020–2021) Događaji. <http://mp.rts.rs/dogadjaji-svi/> Radio Television of Serbia Music Production (2020–2021) Events. <http://mp.rts.rs/en/events-all/pages/3/>, [accessed on 20. 5. 2021].
- Sanden, Paul (2019) “Rethinking Liveness in the Digital Age”. In Nicholas Cook, Monique Ingalls and David Trippett (eds.) *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge and New York, NY: Cambridge University Press, 178–192.
- Srpska akademija nauka i umetnosti (2020) „Dela kompozitora akademika u devet srpskih gradova“ / Српска академија наука и уметности (2020) „Дела композитора академика у девет српских градова“. https://www.sanu.ac.rs/dela-kompozitora-akademika-u-devet-srpskih-gradova/?fbclid=IwAR3dPKYInayQRS8cz37Cl_Epdjb1JyQlmKFZv5sqwU8bP0-Aw8ifZ7r2cVU. [pristupljeno 20. 05. 2021].
- St George Strings, Belgrade – Facebook (2020a) “Pure Schostakovich! Daniel Geiss and SGCO Belgrade” (16. 10. 2020). <https://www.facebook.com/StGeorgeStrings/posts/3586535408034036>

St George Strings, Belgrade – Facebook (2020b) „P. I. Čajkovski: Valcer“ (31. 12. 2020). <https://www.facebook.com/StGeorgeStrings/posts/3787480981272810>. [pristupljeno 30. 5. 2021].

Udruženje kompozitora Srbije – Youtube / Composers' Association of Serbia – Youtube (2021) <https://www.youtube.com/channel/UCXTx8t9KQEsrLeZj0yPxfgg>. [pristupljeno 30. 9. 2021].

Udruženje harfista i prijatelja harfe Srbije (2020) 19. Međunarodni festival harfe / Удружење харфиста и пријатеља харфе Србије (2020) 19. Међународни фестивал харфе. <http://harfa.rs>. [pristupljeno 20. 5. 2021].

United We Stream Balkan – Youtube (2021) “UWS BALKAN E4 – Srdjan Sretenovic & Neda Hofman Sretenovic – Serbia” (05. 02. 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=QtQNKb7UZiw>, [accessed on 20. 5. 2021].

Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2020) *Službeni glasnik RS* 151 (16. 12. 2020). <http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/?actid=139961>. [pristupljeno 15. 9. 2021].

Uredba o merama za sprečavanje i suzbijanje zarazne bolesti COVID-19 (2021) *Službeni glasnik RS* 22 (12. 03. 2020). <http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/?actid=139961>. [pristupljeno 15. 9. 2021].

BILJANA MILANOVIĆ

MUSICIANS' ATTITUDES TOWARDS CONCERT ACTIVITIES IN THE FIRST YEAR OF
THE COVID-19 PANDEMIC:
BELGRADE CONTEXT

(SUMMARY)

This article is situated at the intersection of the studies of performing arts, music and digital media in the field of musicology, which I connected with empirical research of professional musicians' attitudes towards Belgrade concert life in art music in the first year of the coronavirus pandemic (COVID-19). In my research, I had in mind a number of global changes in the sphere of concert practices, which produced specific versions of the new concert reality in each local environment. In that context, I focused on the opinions of musicians, actively present in the public concert life of Belgrade. Using a method of qualitative research through an open-ended survey, I examined and problematized musicians' attitudes towards the recent changes, based on their answers to the following three questions: (1) How did the pandemic affect experiences of performers and audience related to the concert as a live event?

- (2) What is your position on the differences between online and offline concerts?
(3) Will the new changes in concert life more permanently mark the composing, performing, listening and understanding of music in the time after the coronavirus pandemic?

Significant topics have been identified through the analysis, systematization and contextualization of answers and comments, showing that the diversity of attitudes of musicians is smaller in relation to the mutual similarity, compatibility and complementarity of their thinking. The dominant common attitude of the musicians refers to the concerts. On the one hand, musicians have essentially the same attitude towards the concert as a live event, which makes it the most important and indispensable institution of their performing practice as well as materialization of their communication with the audience. On the other hand, they accept online performances, but such types of music making are secondary and deficient for them in relation to the concert in front of the audience.

These opinions are also considered in a theoretical context of music and digital media studies, with a conclusion that coercive pandemic circumstances have reactivated some stereotypical views about online concerts as a surrogate of face-to-face corporeal live musical experience. Such a situation is also affected by new ways of creating, promoting and programming online events during pandemic, the majority of which indeed serve as replacements of traditional live performances or as their duplication. It is therefore useful to direct those online musical meetings to not copy the concert, but instead strive to create their own models of presentations that are immanent to digital technology and internet opportunities. It seems that theoretical perspectives have to be stronger connected with empirical research, and this is especially true during intensive transformations and fractures such as the pandemic time in which we live. The musicians who speak directly from practice are especially relevant interlocutors in that context.

KEYWORDS: coronavirus pandemic (COVID-19), musicians, concert, online concert, concert life.