

Luc Ferrari - Presque Rien n°1

Vlašić, Damir

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:872041>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-19**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII ODSJEK

DAMIR VLAŠIĆ

Luc Ferrari-Presque Rien n° 1

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK

Luc Ferrari-Presque Rien n° 1

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Vjekoslav Nježić

Student: Damir Vlašić

Ak. god. 2018/2019

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Vjekoslav Nježić

Potpis

U Zagrebu, 17.09.2019.

Diplomski rad obranjen 27.09.2019.

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sadržaj:

1. KONKRETNA GLAZBA	- 3 -
1.1. Glazbeni pravci 20. stoljeća.....	- 3 -
1.2. Nastanak elektroničke i konkretne glazbe	- 5 -
1.3. Konkretna glazba	- 6 -
1.4. Eksperimentiranje zvukom	- 12 -
2. LUC FERRARI - BIOGRAFIJA	- 14 -
3. PRESQUE RIEN no. 1 – LE LEVER DU JOUR AU BORD DE LA MER.....	- 15 -
4. ANALIZA DJELA.....	- 17 -
4.1. Partitura.....	- 19 -
4.2. Popis prikupljenih zvukova.....	- 20 -
4.3. Odabir i detalji vezani uz prikupljen materijal	- 20 -
4.4. Plan skladbe	- 23 -
5. O MEĐUNARODNOM SUSRETU LIKOVNIH UMJETNIKA U VELOJ LUCI.....	- 26 -
6. ZAKLJUČAK	- 29 -
LITERATURA	- 34 -

Sažetak

Presque Rien No.1 je skladba francuskog skladatelja Luca Ferrarija. Djelo je nastalo montažom audio snimki napravljenih tijekom umjetnikova boravka u Veloj Luci, na otoku Korčuli, 1968. godine kada je autor prvi put došao u ovo mjesto u sklopu Međunarodnog susreta likovnih umjetnika.

Presque Rien No.1 montaža je zvukova, koje Ferrari naziva *zvučnim objektima*, a koji su prikupljeni mikrofonom postavljenim na prozor sobe u kojoj je boravio tijekom posjeta. Luc Ferrari snimao je nekoliko dana, u razdoblju od tri do šest sati ujutro. Ideja za stvaranje ovog djela nastala je u ranim jutarnjim satima, kada bi se Ferrari budio i osluškivao tišinu i zvukove koji su označavali buđenje mjesta. Njegov cilj tijekom prikupljanja zvučnog materijala bio je usmjeriti se na zvukove koji se ponavljaju iz dana u dan te time zabilježiti ono što kasniji glazbeni teoretičari nazivaju *glazbenom fotografijom*.

Ovo djelo označava Ferrarijevo odvajanje od ideja konkretne glazbe (i njezinog glavnog predstavnika, Pierrea Schaeffera), glazbenog pravca koji se pojavljuje u 20. stoljeću, a koji počiva na snimanju „konkretne“, postojeće zvučne građe, kojom se onda manipulira u studiju. Ono što ovo djelo odvaja od dotadašnje konkretne glazbe je umjetnikov stav kako se prikupljeni zvučni objekti ne bi trebali ni na koji način mijenjati i obrađivati, osim što ih se može montirati kako bi se mogla napraviti kompozicija. Ovakvi stavovi postavljaju temelj za *ekologiju zvuka*, odnosno pristup zvučnom okolišu, koji naglašava prostorno gledište i autonomnost zvučnog okoliša.

Razvoj glazbe u 20. stoljeću, pa tako i unutar pravca konkretne glazbe, zahtijeva razvoj novog oblika notacije, a također je povezan i s razvojem moderne tehnologije koja proširuje dotadašnje skladateljske mogućnosti. S obzirom na činjenicu da notacija mijenja svoju funkciju te više nije ključan faktor u pohranjivanju djela, već služi za lakše praćenje snimljenog materijala, mijenja se i njezin izgled. Skladatelji izostavljaju notno crtovlje i glazbu bilježe pomoću linija s popisom i vremenima pojavljivanja zvukova na traci.

Rad obuhvaća analizu djela *Presque Rien No.1*, uz kratak povijesni pregled razvoja pravca konkretne glazbe, Ferrarijevu biografiju te informacije o samoj kompoziciji i kontekstu njezinog nastanka. Analiziran je izgled partiture te ostale karakteristike djela.

Ključni pojmovi: Luc Ferrari, *Presque Rien No.1*, konkretna glazba, analiza

Summary

Presque Rien No.1 is a composition made by the French composer Luc Ferrari. This work was created editing recordings made during the artist's stay in Vela Luka, Korčula, in 1968 when the composer first arrived there, as a participant of the first International Artists Meeting.

Presque Rien No. 1 is a composition of edited sounds, which Ferrari calls *sound objects*, that were collected with a microphone placed on the window of the room he was staying in, at the time of his visit. Luc Ferrari recorded for several days, in the morning hours between 3 and 6. The idea for creating this work came from observing and listening to the silence and consequently the sounds of the village awakening. His objective during filming was to focus on repeating day-to-day sounds, which enabled him to create something that music theorists will later on call a *musical photograph*.

This piece marks Ferrari's separation from the ideas of concrete music (and its representative Pierre Schaeffer), a musical style created in the 20th century that consists of recording 'concrete', existing sound structure that is later manipulated in the studio. What divides this from concrete music is the artist's opinion that the collected sound objects should not be altered in any way, besides editing them in a composition. This viewpoint later set a foundation for the so-called *sound ecology*, a concept that emphasizes a spatial approach and the autonomy of the sound environment.

The development of 20th century music, including concrete music, encompasses the development of a new notation form, and is also connected with the evolution of modern technology that expands composing possibilities. By changing the notation function, as a way of 'conserving' a piece to something that aids us with its listening, the notation form also changes. Composers note music using lines and time labels marking sounds on the recording.

This work constitutes the analysis of *Presque Rien No.1*, with a short review of the historical evolution of concrete music, a biography of Luc Ferrari and information about the composition and the context of its creation. The notation and other musical characteristics are analyzed.

Key words: Luc Ferrari, *Presque Rien No.1*, concrete music, analysis

1. KONKRETNA GLAZBA

1.1. Glazbeni pravci 20. stoljeća

Razdoblje 20. stoljeća obilježeno je mnogim promjenama, kako unutar društvenih poredaka, tako i u znanstvenim otkrićima. To je vrijeme burnih promjena i napredaka kako u znanosti, politici tako i u umjetnosti. Početak 60-ih godina, na društvenom planu donio je brojne nesuglasice. To je doba hladnog rata, doba u kojem je izgrađen Berlinski zid (tzv. željezna zavjesa) koji je dijelio ljude do 1989. U tom teškom periodu, mogli bismo reći mračnom iz ove perspektive, nije sve bilo crno. Početkom 60-ih raste broj zaposlenja, jačaju radnička prava pa tako i plaće, grade se nova sveučilišta (Šćedrov i Perak Lovričević, 2017). Glas naroda i buntovništva iskazao se najviše kroz rock glazbu koja je također bila glas protiv Vijetnamskog rata. Upravo 1968. godine kada Ferrari dolazi u Velu Luku, u njegovom rodnom Parizu događaju se najveće studentske demonstracije. Nove slobode ogledale su se kroz glazbu, modu, film i općenito umjetnost. Par godina nakon, 1985. zbiva se najveći glazbeni spektakl do tada, a to je Live Aid, a trajao je šesnaest sati. Lokacija je bio stadion Wembley u Londonu i JFK u Philadelphiji. Pretpostavlja se da ga je ukupno gledalo 1,5 milijardi gledatelja. Zadnja desetljeća dvadesetog stoljeća obilježilo je stvaranje glazbenih festivala koji postaju dio turističke ponude zemalja poput Njemačke, Češke, Škotske, Francuske, Italije, itd. U Hrvatskoj se od 1950.-e godine osnivaju Dubrovačke ljetne igre, 1954. Splitsko ljeto, 1971. Varaždinske barokne večeri i posebnu važnost ima Muzički biennale Zagreb koji je osnovan 1961. godine. Biennale je okupljao umjetnike s istoka i zapada. Izvode se avangardna djela od solističkih, komornih i simfonijskih djela pa do opera, baleta te glazbenog teatra. Često su koncerti bili praćeni i izlozbama ili jazz nastupima. Jedan od sudionika Biennalea bio je i Luc Ferrari (Šćedrov i Perak Lovričević, 2017). Stoga, ne smije nas začuditi kako je umjetnost 20. stoljeća jednako tako obilježena revolucionarnim promjenama i pravcima koji odbacuju tradicionalne umjetničke smjerove i pravila. Situacija u glazbenoj umjetnosti nije ništa drukčija. Od razdoblja kasne Moderne, koji još uvijek dominira početkom 20. stoljeća, možemo u glazbi i prevladavajućim idejama vidjeti ekstremne promjene.

Početkom 20. stoljeća, unutar tzv. Nove glazbe, najutjecajniji je Schönbergov autoritet, iako su bitni i radovi umjetnika poput Antona von Weberna i Albana Berga (Danuser, 2007). Jedna od temeljnih ideja Schöbergove škole je odbacivanje logike

harmonijskoga tonaliteta što je dovelo do pojave i razvoja *atonalitetne glazbe*. Odbacivanje harmonijske logike dovelo je do toga da se umjetnici, ali i publika, mogu usmjeriti na druge dimenzije glazbe (poput ritma ili zvukovne boje) koje su prije bile sporedne karakteristike (Danuser, 2007). Ova ideja kasnije će potaknuti brojna i raznovrsna eksperimentiranja zvukom i njegovim karakteristikama, čija će priroda i vrsta ovisiti o tome kojoj školi ili pravcu pojedini umjetnici pripadaju. No, sva takva djela potiču od iste ideje, koju možemo vidjeti u počecima razvoja Nove glazbe i Schönbergovu radu – odbacivanjem tradicionalnih i ograničavajućih harmonijskih pravila, moguće je dublje istražiti različite kvalitete glazbe i zvuka, koje do tada nisu mogle doći do izražaja. Upravo takav pristup leži u temelju konkretne glazbe i kasnije Ferrarijevih eksperimenata sa snimanjem zvukova na terenu.

Početak ovog stoljeća, obilježen je sličnim idejama i u drugim umjetnostima. U Italiji, 1909. Filippo Tommaso Marinetti objavljuje „*Manifest futurizma*“ – u kojem proklamira načela novog kulturnog pokreta, futurizma. Futurizam teži odbacivanju tradicionalnih vrijednosti te veliča razvoj tehnologije, brzinu i nasilje. Futurizam je pravac koji nije bio vezan isključivo za književnost, već ulazi u brojna društvena područja. Glazbeni futurizam, bez obzira na daljnji razvoj, ostao je povezan s Marinettijevim manifestom utemeljenja (Danuser, 2007). Iako futuristički pokret jenjava već 1915. godine, iznimno je bitan jer ga povjesničari smatraju početkom povijesnih avangardnih pokreta (Danuser, 2007).

Pluralizam stilova koji prevladava u 20. stoljeću, otežava praćenje razvoja i opstanka pojedinih stilova. Za razliku od prethodnih razdoblja, poput recimo klasicizma, nemoguće je uspostaviti jedinstven stil, posebno zato što od sredine 20. stoljeća gotovo svaki kompozitor postavlja svoja pravila i načine komponiranja. Zbog toga bismo u ovom razdoblju mogli izjednačiti kompozitor = stil.

Unutar stilskih pravaca u 20. stoljeću javlja se podjela u umjetničkom stvaralaštvu na *avangardnu i retrogradnu*. Dok avangarda teži istraživanju novi mogućnosti unutar glazbe, retrogradna je okrenuta prema prošlosti. Ovaj stilski pravac želi očuvati stare vrijednosti u sklopu različitih neostilova. Ovaj pravac nema za cilj samo slijepo reproducirati postojeće materijale, već ih obnoviti i obogatiti novim idejama i elementima glazbenog jezika (Despić, 1997).

U glazbi 20. stoljeća avangarda predstavlja širok i trajan pokret kojeg obilježava revolucionaran duh. Stavovi avangardnih umjetnika često idu i do ekstremnih odbacivanja utvrđenih vrijednosti, odnosno pravila, i do odbacivanja svih dostignuća do tog vremena

tražeći isključivo nova rješenja (Despić, 1997). Ono što je zajedničko svim stilovima Nove glazbe je snažan odmak od tradicije. Iako u ovom razdoblju postoji mnoštvo stilova, Danuser (2007) govori kako se široko, i raznoliko, područje Nove glazbe može razdijeliti na dva glavna pravca: Modernu i avangardu. Iako se ova tri pojma često koriste kao sinonimi, ističe kako se ova dva smjera, Moderna i avangarda, razlikuju u svojoj kritici tradicije. Pa tako za Modernu Danuser (2007, str. 331) kaže da: *„zbog kritičke vezanosti uz tradiciju ranije klasike, (...) unatoč šokovima što su ih izazivala njezina prva ukazivanja – prije ili kasnije postaje klasikom.“* Za avangardu pak Danuser (2007, str. 332) nastavlja: *„Ako Nova glazba kao avangarda osim sredstava predstavljanja također nastoji revolucionirati i „umjetnost kao instituciju“, onda ona postavlja zahtjev za protukulturom koja se odriče tajnoga klasičnog ideala Moderne.“*

U drugoj polovini dvadesetog stoljeća razvija se serijalna glazba, aleatorika, konkretna glazba, elektronička glazba, mikropolifonija, minimalizam i nova jednostavnost. Za ovo razdoblje koriste se nazivi Nova glazba, eksperimentalna glazba, moderna glazba ili avangarda (Šćedrov i Perak Lovričević, 2017).

1.2. Nastanak elektroničke i konkretne glazbe

Iako su i na početku 20. stoljeća, najprije potaknuti velikim znanstvenim i industrijskim razvojem, postojali pokušaji da se elektricitet iskoristi u glazbi, tek sredinom stoljeća krenuo je pravi razvoj elektroničke i konkretne glazbe (Danuser, 2007). Jedan od prvih pokušaja elektroničke proizvodnje zvuka bio je Thaddeus Cahillov „telharmonij“ iz 1906. godine (Danuser, 2007). Telharmonij je bio ogroman uređaj, težak oko dvije stotine tona, koji je slušateljima puštao glazbu preko telefonske linije (Telharmonium, 2019). Također, u razdoblju 20-ih i 30-ih godina tog stoljeća postoje različiti pokušaji konstrukcije elektroničkih instrumenata. No, tek sredinom stoljeća, kada su magnetsko zapisivanje i reprodukcija tona postali mogući, dolazi do razvoja elektroničke i konkretne glazbe (Danuser, 2007), što je preteča Ferrarijevog rada.

Iako su oba smjera u stvaranju glazbe koristila slične postupke, ovi se pravci razlikuju u svojim idejama, koje se mogu smatrati gotovo protuslovnima. Konkretna glazba počiva na snimanju „konkretne“, postojeće zvučne građe, dok elektronička glazba barata i radi s „apstraktnim“ elektroničkim proizvođenjem zvuka (Danuser, 2007). Također, dok je konkretna glazba krenula iz Pariza, centar elektroničke glazbe nalazi se u Njemačkoj, najprije

u Kölnu, a kasnije i drugim dijelovima Europe i Amerike (Danuser, 2007). No, iako su ova dva pravca bila odvojena, predstavnici konkretne i elektroničke glazbe često su u svojim djelima koristili tehnike drugog pravca. Karlheinz Stockhausen, jedan od glavnih predstavnika elektroničke glazbe, u svoje je kompozicije više puta uvrstio „konkretne“ zvukovne elemente. Isto je tako Pierre Henry, jedan od najvažnijih umjetnika konkretne glazbe, rabio postupke sintetskog proizvođenja zvuka (Danuser, 2007).

Elektronička glazba podrazumijeva glazbu za elektroničke instrumente, a ujedno i glazbu za magnetofonsku vrpču. U oba slučaja ton se dobiva na isti način, a to je da se električno titranje pretvara u zvučno. Komponiranje s elektroničkim instrumentima ne razlikuje se mnogo od komponiranja s tradicionalnim instrumentima (Žagar, 1981). S druge strane, konkretna glazba temelji se na prikupljanju konkretnih materijala iz okoline, a ne sintetičke proizvodnje zvuka.

1.3. Konkretna glazba

Pierre Schaeffer smatra se začetnikom *musique concrète* – glazbenog pravca u kojem se različiti zvukovi iz okoline snimaju te se njima kasnije manipulira tako da se originalni zvukovi mijenjaju i kombiniraju u glazbena djela (Augustin i sur., 2006; prema Srečković, 2011). Iako nikada nije imao službeno glazbeno obrazovanje, smatra se začetnikom glazbene revolucije koja je izmijenila dotadašnje poimanje muzičkog djela (Ankeny, 2019). Također, smatra se predstavnikom „radikalne moderne“ koja po Danuseru (2007) podrazumijeva težnju za novim, ali s latentnim odnosom prema tradiciji. Schaeffer je sam svoj rad nazvao *musique concrète* (Srečković, 2011). Termin je skovao 1948. godine. Konkretna glazba polazi od konkretno realizirane građe, dok se „uobičajena“ glazba služi apstraktnim notnim pismom i postaje konkretna tek prilikom izvođenja na instrumentu. Stvaranje konkretne glazbe počiva na korištenju različitih elektroničkih pomagala kojima se objektivno snima konkretna građa. Jedan od primjera je fonogen koji omogućuje kromatsku i kontinuiranu transpoziciju zvučnog objekta (Gligo, 1996).

Schaeffer je radio kao radijski inženjer kada je 1944. godine počeo eksperimentirati s fragmentima zvukova kojima je manipulirao mijenjajući im frekvenciju, brzinu i amplitudu te kombinirajući ih u zvukovne kolaže - što je bio početak ovoga pravca. Te iste godine osnovao je RTF elektronički studio (ili *Studio d'Essai*) koji je privukao mnoge mlade glazbenike, uključujući i Luca Ferrarija (Ankeny, 2019). Prva institucija za istraživanje konkretne glazbe

zvala se *Grupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), a osnovana je 1951. godine (Srećković, 2011). Kasnije, Schaeffer je bio osnivač *Groupe de Recherches Musicales* (1958.) čiji su članovi uz Schaeffera bili Ivo Malec, Luc Ferrari, Michel Philippet, Yannis Xenakis i dr. Njihova ideja nije bila samo komponiranje nego i istraživanje i pronalaženje metoda koje povezuju muziku i akustiku (Gligo, 1996).

Musique concrète bio je jedan od najranijih pravaca koji je koristio elektronička pomagala kako bi povećao resurse i raspon zvukova dostupnih autoru. Eksperimentalna upotreba elektroničkih sprava u ovom pravcu te izostanak tradicionalnih uloga kompozitora i izvođača karakteriziraju ovu tehniku kao pionirski pokušaj koji je kasnije doveo do razvoja elektroničkog i kompjuterskog istraživanja u glazbi (Srećković, 2011). Pierre Schaeffere i Pierre Henry bili su najznačajniji autori koji su sudjelovali u razvoju konkretne glazbe. Oni bi kretali od fenomena zvuka i šuma koje bi mikrofonom snimali na vrpcu te ih kasnijim manipulacijama transformirali (Danuser, 2007).

Vjerojatno je već očito kako je razvoj ova dva glazbena pravca uvelike ovisio o znanstvenim dostignućima toga doba, odnosno o raspoloživim elektroničkim spravama i načinima snimanja zvuka.

Evolucija konkretne glazbe je bila pod velikim utjecajem funkcionalnih karakteristika tehnologije snimanja (Manning, 2003). Bez obzira na činjenicu da je ovo razdoblje bilo određeno brzim tempom tehničkih napredaka, oprema s kojom su radili umjetnici tog doba ipak se za današnje standarde može smatrati iznimno ograničavajućom. Prvi eksperimenti snimanja zvuka ovisili su u mnogočemu o specifikacijama opreme za snimanje i njihovim mogućnostima (Manning, 2003). Ove funkcionalne karakteristike jako su utjecale na konkretnu glazbu, prvenstveno kroz sami proces snimanja, ali i utječući na kvalitetu rezultata (Manning, 2003). Neke od poteškoća na koje su umjetnici nailazili bila su ograničenja opreme poput ograničenja trake na 7 kHz (što znači da trake nisu mogle snimati zvukove čija je frekvencija bila viša od 7 kHz), visoke razine pozadinske buke koju bi naprave snimale te nejednake razine frekvencije. Sve ovo utjecalo je na boju snimljenog zvuka (Manning, 2003).

Umjetnici konkretne glazbe bavili su se različitim manipulacijama snimljenog zvučnog materijala. Zvuk koji je snimljen na tonsku vrpcu bilo je moguće transformirati na nekoliko načina. Brzina vrpce direktno je utjecala na visinu tona: što je bila veća brzina od one na kojoj je ton snimljen, to je ton bio viši. Također, bilo je moguće obrnuti smjer okretaja

vrpce te zvukove puštati „unatrag“, a vrpcau je bilo moguće i rezati što je omogućavalo montažu snimljenih zvukova (Žagar, 1981).

Najpoznatije kompozicije *musique concrète* su Schaefferova *Symphonie pour un homme seul* (1950), *Deserts* (1954) koju su zajedno skladali Schaeffer i Pierre Henry te *Poème électronique* francusko-američkog kompozitora Edgarda Varese (Augustin i sur., 1998; prema Srećković 2011). Schaeffer je krenuo s glazbenim istraživanjima s pozicije inženjera, ne kompozitora, a u svojim djelima izjednačava glazbu i buku. Zbog te činjenice mnogi glazbenici ga ne shvaćaju ozbiljno. (Šuvaković, 2005; prema Srećković, 2011). Da nije potpuni amater govori nam podatak da je odrastao u glazbenoj obitelji te je svirao klavir i violončelo, ali svoje glazbeno obrazovanje nije želio nastaviti na akademiji. Iako je imao osnovno glazbeno obrazovanje nije do te mjere poznao partituru da bi mogao bilježiti svoj izričaj u nju. Razmišljao je o partituri koja će biti deskriptivna skica, zvuk opisan prema parametrima trajanja, visine, intenziteta, tempa i nivoa frekvencija. Kroz svoje ideje preispituje glazbene tradicije te osmišljava inovacije i eksperimente koji će pripremiti buduće umjetničke pojave. (Šuvaković, 2005; prema Srećković, 2011) Luc Ferrari ističe da u tom periodu u Francuskoj postoje dvije struje – jedna priklonjena Boulezovom stvaralaštvu te druga čije je središte bio Schaeffer. U tom trenutku nije bilo drugih opcija za mlade kompozitore nego da se priklone jednoj od ove dvije postojeće struje (Robindore, 1998; prema Srećković, 2011).

Schaefferov rad može se podijeliti u četiri faze: širenje mogućnosti zvuka-istraživanje buke (1948.), konkretna glazba (1948.-59.), eksperimentalna glazba (1953.-59.), glazbena istraživanja (od 1958.) (Srećković, 2011).

U intervjuu iz 1972. godine Pierre Schaeffer spominje pojam *akuzmatičnosti* – odnosno proučavanja zvuka kada su njegovo podrijetlo ili priroda nepoznati. Ovom pojavom bavio se već i Pitagora koji je od svojih učenika zahtijevao da njegova predavanja samo slušaju, a ne i gledaju. Smatrao je da vid ponekad može predstavljati prepreku. Na toj ideji počiva Schaefferova *musique concrète* (Malina, 1972). U periodu od 1969. do 1999. Schaefferovi suradnici napisali su nekoliko studija o njegovim djelima. Među njima su kompozitori i muzikolozi: Marc Pierret, Sophie Brunet, Michel Chion, Sylvie Dallet i mnogi drugi (Srećković, 2011). Uz pojam akuzmatičnosti, Schaeffer spominje i pojam *elektroakustički lanac* (franc. la chaîne électro-acustique) što podrazumijeva: sakupljanje izvora zvuka i klasifikaciju istih, razmatranje tehničkih mogućnosti za stvaranje zvučnih

objekata, stvaranje zvučnih objekata, slušanje snimljenih zvukova, rezanje i montiranje materijala, transponiranje i miksanje materijala, sinkroniziranje dobivenih materijala te potom emitiranje finalnog zvučnog rezultata (Schaeffer, 1966; prema Srećković, 2011).

Cilj stvaranja konkretne glazbe bio je omogućiti slušatelju da osjeti razvoj zvučne materije u prostoru. To je moguće ako se zvučni materijal izolira iz originalnog konteksta putem snimanja. Pronađene zvukove Schaeffer naziva *zvučnim objektima* (franc. *les objets sonores*), a određuje i detaljnije kao fragmente zvuka koji konkretno postoje (Schaeffer 1952; prema Srećković, 2011, str 45). Schaeffer navodi kako je već Messiaen prije njega inzistirao na fenomenu objekata i slušanja zvukova iz okoline (Tršić, 1996; prema Srećković, 2011), s time da je Messiaen pronađene zvukove transkribirao za određeni instrument.

Ono što Schaeffer naziva zvučnim objektima, Guy Reibel naziva *eksperimentalnim zvukovima*. (Srećković, 2011). Eksperimentalni zvukovi su zvučni materijal koji nastaje korištenjem mikrofona i drugih elektroakustičkih uređaja. Prema Srećković (2011, str. 46): „*Zvučni objekt* je konkretan, izoliran zvučni materijal s kojim se postupa slično principu upotrebe ready-made objekata (gotovog, tvorničkog) ili pronađenog objekta (*objet trouvé*).“ Nakon toga slijedi klasifikacija uzoraka, a ona može biti materijalna (franc. *classification matérielle*) i glazbena (franc. *classification musicale*) (Schaeffer, 1952; prema Srećković, 2011).

Tablica 1. Klasifikacija zvučnih objekata (preuzeto iz Srećković, 2011)

Materijalna klasifikacija	Glazbena klasifikacija
-prema trajanju zvučnih uzoraka	-prema zvučnim izvorima: -zvukovi koji potječu iz „živih izvora“ -buka -zvukovi modificiranih ili prepariranih instrumenata -zvukovi tradicionalnih instrumenata

Prvi način klasificiranja temelji se na analizi trajanja, dok se drugi odvija prema izvorima iz kojih su zvukovi potekli. Zvučne objekte po ovoj podjeli možemo klasificirati u četiri kategorije. Prvu kategoriju čine zvukovi koji potječu iz tzv. „živih izvora“ (u koje spadaju npr. ljudski glasovi, glasanje životinja), buka (npr. škripanje vrata, zvukovi oluje),

zvukovi modificiranih ili prepariranih instrumenata (poput klavira) i zvukovi tradicionalnih instrumenata (Holmes, 2002; prema Srećković, 2011).

Schaeffer smatra da se za apstraktne glazbene koncepcije podrazumijeva „mentalna aktivnost“ koja zahtijeva koncentriranje na pojedine karakteristike zvuka, za razliku od percipiranja cjelokupnog zvučnog rezultata (Schaeffer, 1966; prema Srećković, 2011). Prema Schaefferu, svaka muzika je apstraktna, a na slušatelju je da izabere hoće li joj dati konkretnu dimenziju, i staviti je u neki stvaran kontekst. On izdvaja dvije vrste glazbe: uobičajenu (franc. *musique habituelle*) ili apstraktnu i „novu“ (franc. *musique nouvelle* ili konkretnu). (Srećković, 2011)

Tablica 2. Faze stvaranja apstraktne i konkretne glazbe (preuzeto iz Srećković, 2011)

Apstraktna glazba	Konkretna glazba
-mentalna aktivnost/notiranje -interpretacija partiturnog zapisa	-sakupljanje materijala -eksperimentiranje sa snimljenim zvukovima -prezentiranje zvučnih rezultata

„Konkretna muzika nije bila muzika buke, niti muzika provokacije. Suprotno. Ona je bila muzika koja koristi sve dostupne zvučne izvore, sve zvukove svakodnevice. Zahtjevi konkretne muzike imaju značenje za nas, kao što fotografija i film imaju značenje. Oni prikazuju život onakvim kakvim ga doživljavamo.“ (Chadabe, 1997, str. 35; prema Srećković, 2011, str. 54)

Prema Srećkovićevoj (2011), Schaefferova namjera bila je da napravi zvukove neprepoznatljivim kako bi bile otklonjene asocijacije te da bi slušatelji usmjerili pažnju prema otkrivanju „unutrašnjosti njihovog uha“.

Konkretna glazba razvija se paralelno sa serijalnom tehnikom, elektroničkom glazbom i glazbom slučaja u SAD-u. No, važno je napomenuti kako konkretna glazba počiva na promjenama „konkretne“, već postojeće akustičke građe, dok elektronička počiva na radu s „apstraktnim“ elementarnim činjenicama elektroničkog proizvođenja zvuka kao što su sinusoidni ton ili bijeli šum (Danuser, 2007).

Srećković (2011) opisuje proces i metodologiju konkretne glazbe. Da bismo počeli stvarati konkretnu glazbu potrebno je poznavati prethodno spomenuti *elektroakustički lanac*

koji nam daje generalni plan kako realizirati kompoziciju. Nakon njegove izrade, zvuk bi se snimio na ploču (jer je bila jeftinija od magnetofonske trake) pomoću mikrofona i igle koja je pravila brazdu na ploči. Skladatelji su ubrzo shvatili da ploča nije dobar izbor nosača zvuka zbog pojave škripanja ili nepredvidivih šumova. Nakon detaljnog slušanja slijede različiti vidovi manipuliranja zvučnim parametrima. Jedan od prvih postupaka u transformiranju zvuka je proces manipulacije ili intervencije nad zvučnim uzorcima variranjem zvučnih parametara, nakon čega slijedi završno određivanje nivoa zvuka potencijetrom te filtriranje zvuka (odstranjivanje ili isticanje pojedinih frekvencija). Skladatelji teže uništavanju podrijetla zvuka i pri tome se koriste postupcima poput: emitiranja unatrag, skraćivanja ili produživanja, eho efektima, promjenom brzine puštanja ploče/trake, transmutacije (promjene forme), transformacije (promjena forme i strukture) i modulacije (periodična promjena bilo koje karakteristike zvuka). Poslije primjene navedenih postupaka, slijedi spajanje obrađenih zvučnih objekata postupkom montaže, po principu spajanja kolaža.

Tablica 3. Bazični postupci rada sa zvučnim objektima (preuzeto iz Srećković, 2011)

Bazični postupci rada sa zvučnim objektima
<ul style="list-style-type: none"> - Manipulacije - Izjednačavanje zvuka potencijetrom - Filtriranje zvuka - Emitiranje zvuka unatrag - Skraćivanje ili produljivanje trajanja zvučnog uzorka - Podvrgavanje zvuka eho efektima - Promjena brzine reproduciranja ploče/trake - Transmutacija, transformacija, modulacija - Montaža

Prema Schaefferu (1970; prema Srećković, 2011), postoje dvije vrste slušanja. Prvo je slušanje pri kojem je bitna samo poruka, a ne zvučni sadržaj, dok je drugo slušanje tokom kojeg je u prvom planu koncentriranje na zvuk. Ova teorija se može svesti na aktivno i pasivno slušanje. Boulez i Schaeffer (Srećković, 2011) smatraju da tradicionalni muzički model podrazumijeva aktivnog muzičara i pasivnu publiku. Aktivno slušanje usmjereno je na zvučnu suštinu.

Publika nije najbolje prihvatila ideju izvođenja konkretne glazbe na koncertima zbog izostanka tradicionalnih instrumenata i načina izvođenja. Neki su smatrali da je konkretna glazba „kolekcija prašine“ jer su zvučni objekti pronalazeni u „starim kutovima“. Neki govore da to nije glazba već „umjetnost zvuka“. Na zagrebačkom Muzičkom biennalu 1969. godine sudionici i publika također su s rezervom prihvatili Schaefferovo ostvarenje *Symphonie pour un homme seul*. Schaefferova izjava iz 1987. godine: „Dok sam radio na konkretnoj muzici osjećao sam krivicu (...) Svaki put sam doživljavao razočaranje jer nisam mogao doprijeti do muzike. Sebe sam pojmio kao istraživača koji se trudio pronaći pravi put, ali bezuspješno. Trebalo mi je više od 40 godina da shvatim da ništa nije moguće izvan do, re, mi (...) Drugim riječima, potratio sam život.“(Srećković, 2011; str. 95)

Ukratko, Schaeffer ne koristi kanonizirane forme i zvukove već se bazira na konkretnim zvukovima koji nas okružuju kao npr. šum ili buka. Iako je njegov interes konkretan zvuk, i dalje koristi zvukove tradicionalnih glazbala, ali ih obrađuje, odnosno „revitalizira“. Nastojanja Pierea Schaeffera bila su ta da „oslobodi“ glazbu od pravila (Leković, 2015).

Jedno vrijeme Schaeffer, Henry i Luc Ferrari zajedno stvaraju svoje skladbe za vrpču (Danuser, 2007), ali se Ferrari kasnije odvaja od pravca konkretne glazbe i počinje baviti montažom čistog, neobrađenog zvuka.

1.4. Eksperimentiranje zvukom

Istovremeno, uz Schaefferova eksperimentiranja zvukom i glazbom u Parizu, John Cage provodi vlastite eksperimente u Americi. John Cage „uvodi“ glazbu u galerije, pritom glazbi dodaje vizualne elemente u vidu *performance-a* (Leković, 2015). Njegovo djelo za preparirani klavir jedno je od važnijih prethodnika elektroničkog istraživanja zvuka (Danuser, 2007). Također, uz vizualni dio, publika primjećuje i zaboravljena svojstva glazbe, poput visine, timbra, jačine, a do izražaja dolaze i ona „nečujna“, kao što su trajanje i prostornost (Leković, 2015). U svom djelu *Music for Amplified Toy Pianos (Glazba za pojačane klavire-igračke)* ostavlja proizvoljnim broj klavira-igračaka kako bi se mogao igrati sa zvukom i dotada nepoznatim zvukovnim svjetovima (Danuser, 2007). Sam Ferrari (Warburton, 1998) opisuje Cageovo stvaralaštvo kao nešto potpuno novo: „*Bio je to način pristupanja instrumentu iz drukčijeg smjera... imali ste klavir, ali ga niste koristili – to je već samo po sebi bilo blizu konkretnom načinu razmišljanja. Prije svega, glazba je osmišljena kako bi*

izazvala nešto...što se događalo kada bi se kretao oko klavira, ili puhao zviždaljke u lonce pune vode, ili kada su njih dvojica (David Tudor) reagirala u skladu s nekim skrivenom ciljem...?...Cage je bio potpuno provokativan. Mi smo se smijali i on je to volio!“

Za razliku od fascinacije eksperimentiranjem elementima zvuka, Luc Ferrari u svojim djelima teži obuhvatiti i prikazati izvorne zvukove, uz što manje obrade. Zvuk može postati sredstvo dokumentiranja i stvaranja specifičnog ambijenta, što je 1950. godine demonstrirao konceptom *anegdotske glazbe* (franc. *music anecdotique*). Ferrari u svojim djelima želi napraviti dokument koji svjedoči o svom izvoru - memorizirani zvuk (franc. *son mémorisé*) (Leković, 2015). Upravo je *Presque rien No.1 (Skoro ništa)* savršen prikaz Ferrarijevih nastojanja. Ta skladba sadržava zvukove svakodnevnog života koji Ferrariju predstavljaju *skoro ništa*, zato što se u muzičkom smislu zaista ništa ne događa (Leković, 2015). Taj pristup se razlikovao od mišljenja grupe *Recherches Musicales*, jer je skladatelj odbijao transformirati konkretan materijal. Ferrari je svoj rad opisao ovim riječima: „*čim bih izašao van studija s mikrofonom i snimačem, zvukovi koje bih hvatao dolazili bi iz druge stvarnosti*“ (Caux, 2013; prema English, 2017; str. 17).

Luc Ferrari svojom skladbom započet će nešto što kasniji autori, poput Raymond Murray Schafera, nazivaju „akustička ekologija“. Schafer daje prijedloge za stvaranje „čistijih“ zvučnih okruženja koje naziva *soundscapea* (Leković, 2015). Ideji *soundscapea*, pridružila se i njemačko-kanadska kompozitorica Hildegard Westercamp koja je također među prvim pobornicima ovog pravca izdala svoje djelo *A Walk Through the City* (1981). Djelo je zasnovano na urbanom zvuku Vancouvera u kojem skladateljica miješa realno s nerealnim (Leković, 2015). Realni zvukovi ulice isprepleteni su glasom autorice koja čita istoimene pjesme Norberta Ruebsaata, a njen glas simbolično ukazuje na prisustvo čovjeka u urbanom okruženju. Možemo tvrditi kako cijeli ovaj pokret kreće od ideje predstavljene u skladbi *Presque Rien No. 1*.

2. LUC FERRARI - BIOGRAFIJA

Luc Ferrari rođen je u Parizu 1929. godine. Za vrijeme studija klavira na konzervatoriju i drugim školama, počinje se baviti skladateljskim radom od 1946. godine. Godine 1952. odlazi u Darmstadt gdje se izvode njegova djela. Također, njegova djela se izvode u Parizu i Kölnskom „Musik der Zeit“. Godine 1958., Ferrari ulazi u „*Groupe de Musique Concrète*“, gdje ostaje članom do 1966. godine. S Pierreom Schaefferom stvara „*Groupe de Recherche Musicale*“ iste godine (1958–59).

Tijekom sljedećih godina Ferrari se bavi nastavnim aktivnostima, kao i snimanjem niza emisija o *Musique Concrète*. U sklopu svog stvaralačkog rada skuplja zvučne zapise i ilustracije, a 1965. godine koproducira televizijsku serije „*Chaque Pays fête son Grand Homme*.“ Iste je godine (1965. i 1966.) producirao s Gérardom Patrisom televizijsku seriju „*Les Grandes Répétitions*“ u kojoj su gostovali umjetnici Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Hermann Scherchen i Cecil Taylor.

U tom razdoblju, 1966. godine, predaje eksperimentalnu glazbu u Stockholmu te zatim na poziv DAAD (njem. *Deutscher Akademischer Austausch Dienst*, tj. Njemačka akademska služba za razmjenu) provodi 1967. godine u Berlinu. Povratkom u Francusku zadužen je kao umjetnički voditelj *Maison de la Culture d'Amiens* do 1969. godine.

Nekoliko godina kasnije, 1972. godine, osniva svoj studio „*Billig*“, skromnu elektroakustičku radionicu. Godine 1982. stvara udruhu „*La Muse en Circuit*“, studio za elektroakustičku kompoziciju i radio umjetnost, koju pak napušta 1994. godine.

Potom 1995. Nizozemska organizira Ferrarijevu sezonu „*Parcours Confus*“, tijekom koje se izvode njegova djela. Izgrađuje 1996. godine svoj vlastiti kućni studio, koji naziva „*Atelier post-billig*“. Na konferencijskoj i koncertnoj turneji 1997. godine u Kaliforniji, prije nego što je 1998. posjetio američki jugozapad kao putujući lovac na zvuk, napisao je radio seriju „*Far-West News*“ za nizozemski radio NPS. Ponovno putuje u SAD na koncertnu turneju 2001. godine, a 2002. godine dobiva poziv iz Tokija da održi seriju koncerata. Također, 2003. godine ponovo je pozvan u Tokio te zatim u Marseille, kao i u Švicarsku, *La Chaux de Fonds*, svaki put radi izlaganja njegovih djela tijekom jednog tjedna.

Potom 2004. godine ansambl *Ars Nova* organizira Ferrari-retrospektivu u trajanju od jednog tjedna tijekom kojeg su predstavljena njegova elektroakustička, solo i orkestralna djela u gradu Poitiersu i „Tjedan dana s radovima Luca Ferrarija, izvanrednog skladatelja koji ne može biti kategoriziran“, u sklopu Lilleovog festivala 2004. godine pod nazivom

„AUDIOFRAMES, paysages sonores“. Još jedan tjedan s Ferrarijevim skladbama za ansamble, elektroakustičkim radovima, kao i njegovom audio-vizualnom instalacijom „Cycle des souvenirs“ u studenom 2004. godine, u organizaciji „NOVELUM“ festivala u Toulouseu.

Godine 1972. dobio je nagradu „Karl Sczuka“ za svoj radio komad „Portrait-Spiel“. Za svoj sastav „Et si tout entière maintenant“, Luc Ferrari nagrađen je nagradom *Prix Italia* 1987. godine te opet nagradom *Karl Sczuka* 1988. godine za radio dramu „Je me suis perdu ou Labyrinthe Portrait“. Godine 1989. godine dobiva *Grand National Award* od strane francuskog ministarstva kulture. Godinu dana kasnije, 1990. godine, nagradu Zaklade *Koussevitzky* za simfonijski komad *Histoire du plaisir et de la désolation*. Kasnije, 1991., ponovo osvaja *Prix Italia* za radio umjetnost *L'Escalier des aveugles*. Luc Ferrari preminuo je u Arezzu, u Italiji, 22. kolovoza 2005. godine. (prilog 1)

Ovaj životopis je preuzet sa službene stranice Luc Ferrarija (lucferrari.com).

Drott (2009) u svom radu spominje kako u kratkoj autobiografskoj izjavi iz 1979. Ferrari svoju umjetničku karijeru dočarava pomoću boja. Početke svoje glazbene karijere, koja traje od početka 1950.-ih do sredine 60.-ih godina, naziva „crnim razdobljem“ zbog anarhističkih stavova koje odražava njegovo stvaralaštvo tih godina. Sljedeći period je „crveno razdoblje“ koje obilježava ono što on opisuje kao određen stupanj stapanja društvenog i političkog s umjetničkim. Ovo razdoblje prati društvena događanja u Francuskoj i svijetu, kao npr. veliki studentski štrajk iz 1968. godine. Rastom senzualnosti, intimnosti i nostalgije u njegovoj umjetnosti kasnih 1970.-ih, počinje ono što on naziva „plavim razdobljem“.

3. PRESQUE RIEN no. 1 – LE LEVER DU JOUR AU BORD DE LA MER

Presque rien No.1 – Le lever du jour au bord de la mer ili „Skoro ništa br.1 – buđenje dana na obali mora“, predstavlja jednu od najvažnijih prekretnica u razvoju snimanja na terenu. Ferrarijevo djelo jest kompozicija, ali i nekakva vrsta zvučne memorije. Tijekom boravka u Veloj Luci zanimao se za zvukove koji su ga okruživali. Slušao je afektivno, a ljestvica sluha protezala se od bliskih zvukova do onih iz daljine. Tijekom nekoliko dana, Ferrari je napravio nekoliko snimaka snimajući svako jutro da bi očuvao afektivno slušanje. Ovakvim pristupom želio se upoznati i obuhvatiti uobičajene zvukove mjesta i prikazati svakodnevicu, kroz snimanje svakidašnjih, ponavljajućih radnji. Za Ferrarija su zvučni zapisi koje je tom

prilikom napravio bili intimni te mu je trebalo skoro dvije godine da ih objavi (English, 2017). Neki autori smatrali su kako je ovo Ferrarijevo djelo začetak snimanja područja terenskih snimanja (eng. *field recordings*). Ferrari u svojim djelima koristi isključivo neobrađeni materijal, što će kasnije biti detaljnije objašnjeno. Prilikom rada na ovoj kompoziciji nastojao je ne učiniti ništa dodano osim spajanja materijala u cjelovito djelo. Ferrari za svoje materijale kaže da su *pronađeni objekt*, a njegov pristup stavlja na prvo mjesto sam materijal i proces slušanja (English, 2017). Ovo djelo postavilo je temelj područja snimanja na terenu te su se poslije njega pojavile brojne kompozicije po njegovu uzoru.

Da bi se neko djelo moglo smatrati terenskom snimkom, mora postojati relacijski odnos između zvuka, mjesta i slušanja. Elementi su u međusobnoj interakciji, a interakcija postoji između objektivnog zvuka, mjesta unutar kojeg se nalaze zvuk i slušači, te slušanja.

Ovaj glazbeni pristup temelji se na *fenomenologiji* tj. nauku o fenomenima. (English, 2017) Tu se radi o filozofskom pokretu koji se pojavio u znanstvenoj i filozofskoj literaturi u osamnaestom stoljeću. Prema toj ideji, fenomenologija se ne bavi običnim prividima, već stvarima u svijetu koje su nam dane. Ovaj pokret utemeljio je filozof E. Husserl, a pravac se ubrzo proširio i u mnoge druge društvene discipline (Fenomenologija, Leksikografski zavod Miroslava Krležje). Jednostavno govoreći, radi se o filozofskom pristupu prema kojemu pojave treba opisivati na osnovi neposrednog doživljaja i iskustva, bez potrebe da se dodatno objašnjavaju ili interpretiraju. Jednostavno je povezati temeljnu ideju ovog pristupa s onim što Luc Ferrari radi prilikom montaže svoje skladbe. Njegova ideja da se zvukovi, odnosno zvučni objekti, koje je prikupio ne bi trebali dodatno obrađivati može se izravno povezati i svrstati unutar fenomenološkog pravca. Ferrari želi pred slušatelja dovesti zvuk u njegovom prirodnom i objektivnom obliku, bez vlastitog utjecaja i dodatne izmjene koje bi promijenile identitet zvučnog objekta.

Ovaj pristup očekuje od skladatelja zauzimanje perspektive kroz koju se iskustvima pristupa svjesno i omogućuje dublje razmatranje. Skladatelj najprije treba dubinski istražiti zvukove ne oslanjajući se na uobičajene forme ili percepcije i razviti kritičko i kontrolirano istraživanje okoline (Stewart, 1990; prema English, 2017). U odnosu na zvuk, fenomenologija prepoznaje utjelovljeni odnos koji održava slušatelj i zvuk na koji nailazi, te vibracije u tom zvuku koje izravno utječu ne samo na zvučne sposobnosti ušiju, već i na sam organizam (English, 2017).

4. ANALIZA DJELA

„Važnije je slušati specifične kvalitete svakog zvuka, nego odnose između zbivanja.“
(Schrader, 1982; prema Frank, 2008, str. 2)

S obzirom na to da su Ferrari i njegovi suvremenici pristupali snimanju zvuka i stvaranju zvučnih zapisa kao nekakvoj vrsti eksperimenta, prije početka analize važno je upoznati se s temeljnim karakteristikama, odnosno onim što čini kvalitetu zvuka. Prilikom percipiranja podražaja, što uključuje i percepciju zvukova i glazbe, mozak pokušava predvidjeti što će se sljedeće dogoditi. Ako je predviđanje uspješno, događaji se najčešće percipiraju nesvjesno ili uz jako malo kognitivnog napora. Dođe li do neočekivane promjene, npr. pojave neočekivanog zvuka, mozak to jako brzo uoči i pažnja je usmjerena samo na taj novi (neočekivani) zvuk (Frank, 2008). Za mogućnost predviđanja u glazbi je najvažnije ponavljanje i/ili postojanje osnovnog, zajedničkog ritma. Kombinacijom ovih karakteristika možemo definirati pet osnovnih kategorija temporalnih elemenata, a to su: neprekidan; ponavljajući i sa stabilnim ritmom; ponavljajući, ali bez stabilnog ritma; nema ponavljanja, ali postoji stabilan ritam; nema ponavljanja i nema stabilnog ritma. Ovi elementi procesuiraju se na nesvjesnoj razini i često oslikavaju subjektivne prioritete koje čine kompozitori prilikom konstrukcije djela (Frank, 2008).

Iako se na prvi pogled može činiti kako bi Ferrarijeva skladba mogla spadati u posljednju kategoriju – odnosno skladbu koja sadržava vremenske obrasce koji nemaju temeljni ritamski obrazac koji se proteže kroz cijelu skladbu, kao ni melodijske repeticije, u onom klasičnom smislu riječi, dublja analiza pokazuje nam kako to ipak ne mora biti slučaj. U *Presque Rien No.1* zapravo postoji konstantna izmjena repetitivnih zvukova okoline, iz kojih kao kontrast „izlaze“ neočekivani ljudski glasovi, zvukovi brodova koji dolaze ili odlaze od obale koji variraju u svojoj blizini i glasnoći. Jedan od najistaknutijih zvučnih motiva, koji bi unutar prethodno spomenutih kategorija određivao repeticiju poznatog zvuka, je zvuk cvrčaka koji se mogu čuti u pozadini, ali ponekad i kao jedini zvuk na snimci. To ponavljanje prekidaju neočekivani zvukovi i ljudski glasovi, čija pojava privlači našu pažnju do te mjere da zaboravimo na ostale prisutne zvukove. Žive izvore često narušava zvuk brodskih ili autobusnih motora koji na prvu iznenađuju slušatelja, ali duljim trajanjem postaju repetitivni, što dovodi do navikavanja. Očito je da, iako djelo nema stalni ritamski obrazac, njegovi dijelovi ipak imaju elemente repeticije. Izmjena repetitivnih zvučnih obrazaca i

neočekivanih, isprekidanih zvukova na zanimljiv i dinamičan način usmjerava fokus slušatelja tijekom trajanja djela.

Ferrari na samom početku upućuje kako je ovo djelo zapravo cijeli evolucijski proces i najvjerniji prikaz malog ribarskog mjesta. Ferrari doživljava vlastito djelo kao prvu koncepciju minimalizma. U predgovoru se nalazi i kratak tekst Brunhild Meyer-Ferrari (1994; prema Barthelemy, 2018), Ferrarijeve žene, koja nam govori kako je djelo komponirano između 1967. i 1970. godine. Ona navodi kako ovo djelo prekida klasičnu elektroakustičku praksu. Ovakav način komponiranja izgleda kao zvučna fotografija u kojoj čujemo realan dio stvarnosti. Ova kompozicija, zbog svog minimalizma i stvaralačkog pristupa, svoje je mjesto našla uz bok hiperrealističke umjetnosti i *pop-art*a. Meyer-Ferrari (1994; prema Barthelemy, 2018) napominje kako se minimalizam prisutan u *Presque Rien No.1* savršeno uklopio u interes glazbenika za repetitijom i novim frazama i harmonijama unutar postmodernističkog vala.

U idućem tekstu Ferrari (Barthelemy, 2018) opisuje nastanak djela. Navodi kako je nastalo u Jugoslaviji na ljeto 1967. godine u Veloj Luci na otoku Korčuli. Ferrari je u tom trenutku bio u društvu slikara Petra Omčikusa i Kose Bokšan. U arhivskoj građi otoka Korčule-Lastova, sačuvano je pismo Općine Vele Luke (1968) u kojem Luca Ferrarija poziva da održi predavanje u sklopu Korčulanske filozofske škole na temu „*Umjetnost i marksizam*“ ili, u slučaju da je ta tema preopširna, na temu „*Glazba i marksizam*“. Tema cijele ljetne škole bila je *Marx i revolucija*, a gosti te godine bili su Erich Fromm, Ernst Block, Jurgen Habermas i Herbert Marcuse (Fritz, 2007). Općina i brodogradilište Greben nude sponzoriranje njegovog dolaska u Velu Luku. U pismu navode kako je glavni razlog ovog poziva činjenica da ga je autor ovog teksta (ili osoba koja je naručila pismo) vidjela kako muzicira na francuskoj televiziji, što ih je jako dojmilo. Ferrari je bio pozvan da održi predavanje u gradu Korčuli u sklopu Međunarodnog skupa filozofa. Istovremeno, u Veloj Luci održavao se i Međunarodni susret likovnih umjetnika, te je Općina Vela Luka pozvala Ferrarija da svojim dolaskom uveliča ovaj susret (Arhivska građa otoka Korčule-Lastova-Pelješca, 1968). Ferrari (Barthelemy, 2018) spominje kako je na tom susretu bilo ljudi raznih nacionalnosti i religija i posebno ističe kako prijateljsku atmosferu među prisutnima i izostanak konflikta i tenzija na temelju nacionalnosti. Cijeli događaj do te je mjere oduševio Ferrarija, da je sam odlučio početi prikupljati zvučne materijale u Veloj Luci.

Ferrari kaže kako je uzeo mikrofona i uređaj za snimanje zvuka te ih postavio na prozor svoje sobe. Kaže kako je s prozora mogao vidjeti malu ribarsku luku između brežuljaka koja mu je pružala izvrsnu akustičku kvalitetu. Opisuje kako tišinu počinju narušavati zvukovi svakodnevnog života (isti ribar, isti bicikl, isti magarac) te da je odlučio ostaviti mikrofona na prozoru u noći između 3 i 6 sati. Ferrari je nakon obrade zvuka zaključio kako je napravio tzv. *zvučni pejzaž* (Barthelemy, 2018).

English (2017) u svojoj doktorskoj disertaciji, u kojoj po uzoru na Luc Ferrarija snima zvukove u Veloj Luci, opisuje karakteristike mjesta te način na koji prostor, materijal i ambijent utječu na formiranje zvuka i akustičnost prostora. Ova analiza pomoći će detaljnije opisati prostorne i akustične karakteristike Vele Luke. Tako English (2017) ističe kako je kamen, primarni građevni materijal u mjestu, zaslužan za postizanje specifične kvalitete zvuka. Uz to, oblik uvala i svojstva mora isto utječu na kvalitetu i karakteristike zvuka, ali i na daljinu do koje se zvuk prenosi. Uvala je okružena brežuljcima koji pridonose akustičnosti mjesta. Također, napominje kako postoji snažan makro-socijalni dnevni ciklus, unutar kojeg se određeni zvukovi ponavljaju na dnevnoj bazi i iz dana u dan su jako slični (zvuk crkvenog zvonika, brodice koje odlaze iz luke ujutro, taxi-brodovi koji prevoze putnike i sl.). Tu istu opasku čini i Ferrari, što je prethodno i spomenuto.

4.1. Partitura

Izdavač je partituru podijelio u četiri dijela, a to su A) zvučni zapis, B) izbori i detalji iz materijala, C) plan montaže (eng. *Editing plan*) i D) skice i nacrti. U ovom izdanju prvi put možemo vidjeti sve bilješke koje je autor napravio tijekom komponiranja ovog djela. Ovo izdanje sadržava bilješke i označene figure koje olakšavaju usporedbu između postojećeg materijala i njihovog mjesta u formalnom planu (Barthelemy, 2018).

Za razliku od tradicionalne glazbe, u kojoj zapis služi kao tekst za izvedbu i tumačenje karaktera djela u glazbi, u ovom slučaju partitura ispunjava samo sporednu funkciju: služi kao pomoć pri slušanju i razumijevanju glazbe (Danuser, 2007). Iako je područje konkretne glazbe obilježeno fascinacijom zvuka, skladatelj nije posvetio previše pažnje upisujući koje sve zvukove čujemo, kao ni podrijetlo tih zvukova. Možda je razlog u tome što je dugo vremena čuvao materijale samo za sebe, a možda i zbog toga što je svakodnevne, kompleksne zvukove zapravo jako teško sažeti i opisati u nekoliko riječi. Tijekom preslušavanja djela, bez čitanja partiture, lako je moguće previdjeti određene

zvukove, pogotovo one „pozadinske“, ako se ne primijeti kako su upisani na partituri. Isto tako, slušatelj tijekom preslušavanja zvučnih zapisa može identificirati zvuke koji se ne spominju u samoj partituri.

Barthelemy (2018) napominje kako je prema planu montiranja djelo zamišljeno kao dvije sekvence nakon kojih dolazi dio pod nazivom „Nada“. U originalnom izdanju na ploči djelo je nasnimljeno u cijelosti, bez odvajanja sekvenci, dok se u kasnijim CD izdanjima sekcije odvajaju. Ovo izdanje donosi originalni zvučni zapis, ali ga sinkronizira s kompozitorovim bilješkama. Jedini dio koji se ne slaže s partiturom je treći dio (Nada) u kojem dolazi do pomaka od sedam sekundi u odnosu na plan montaže. Barthelemy (2018) objašnjava kako je Ferrari izrezao ovih sedam sekundi s početka treće snimke bez ispravljanja vremenskih oznaka u partituri. Zbog toga su na kanalu A označena dva završetka s razlikom od sedam sekundi.

4.2. Popis prikupljenih zvukova

Među zvučnim snimkama na prvoj traci (prilog 3) nalaze se zvukovi cvrčka, tzv. brodske udaraljke (ambijent uz more, rivu), valovi (dolazak motornog broda) i glasovi iz daljine. Na drugoj traci nalaze se zvukovi ptica, večera, muški glasovi, udaranje mora u uvali Plitvine, dječji glasovi. Na trećoj i šestoj traci nalaze se zvukovi koje Ferrari označava nazivima zora prve i druge noći, bez davanja detaljnijih bilješki. Na četvrtoj i petoj traci opet slično, navedena je točka pod nazivom sumrak u Veloj Luci. Sedma traka sadrži zvukove uvale Plitvine, pjesme, Nadu i radionice mozaika. Osma traka uključuje zvuk fešte u Veloj Luci.

4.3. Odabir i detalji vezani uz prikupljen materijal

U B dijelu partiture (prilog 5), prikazan je izbor iz prikupljenih materijala, na kojem možemo pratiti zvukove po trajanju. Zvukovi su podijeljeni u četiri odvojene kategorije, vrpce (eng. *Tape I, II, III i IV*). Unutar svake vrpce, Ferrari popisuje korištene materijale po trakama (eng. *Reel 1,2,3, itd.*), kao i njihovo trajanje u minutama i sekundama. Popisanim materijalima pridane su numeričke oznake (1., 2., 3., itd.).

Prva vrpca započinje materijalima Trake 2 (eng. *Reel 2*) pod nazivom „Zora prve noći“. Vrpca sadržava tihe zvukove, udaraljke, brodski motor jako daleko koji se približava i

njegov prekid, sve to u trajanju od dvije minute i sedamnaest sekundi (1. točka). Nakon toga (2.1. točka), pojavljuje se zvuk paljenja motora, ptice u visokom registru i usporavanje motora (ral.) i potom (2.2) natuknica koju Ferrari označava „krajem prvog dijela“, a koja navodi koračanje na cesti, metalna vrata, udaljen glas, paljenje autobusa, vožnju autobusa, brodski motor koji usporava (ral.) i magarca. Druga točka u cijelosti (2.1. i 2.2. zajedno) traje tri minute i deset sekundi.

Zatim je unutar Vrpce I označen novi odlomak, pod nazivom Traka 3 (eng. *Reel 3*) koji započinje zvukom cvrčka i magarca (3.) u trajanju od trideset i četiri sekunde, zatim ponovno zvuk cvrčka i magarca, uz udaraljke, glasove koji prolaze i zvonice na magarcu koji prolazi (4.) u trajanju jedne minute i dvadeset pet sekundi. Nakon toga (5.) navodi se brod, magarac, glasovi koji prolaze, kretanje broda, kraj čega se nalazi oznaka *decrescendo*, u trajanju od četrdeset tri sekunde. Sljedeća točka (6.) ponovno navodi zvuk broda u prolazu, zvuk cvrčaka, ptica, magaraca. Također, zvuk motora kraj kojeg su zapisane oznake *rallentando*, *accelerando* i *crescendo*, u trajanju od tri minute. Ovdje skladatelj u svojim bilješkama napominje i promjenu boje zvuka i dodaje *decrescendo* na kraju. Točka broj 7 iz Trake 3 donosi zvukove ženskog glasa, motora, magarca i udaraljki, u trajanju od četrdeset šest sekundi. Nakon toga (8.) se pojavljuju zvukovi motora koji prolazi, kraj čega se nalazi oznaka *rallentando* i *accelerando*. Pod istom točkom zapisani su i glasovi, zvižduk, udaraljke, dugi razgovor, koraci i sve završava *decrescendom*, u trajanju četiri minute i četrdeset šest sekundi. Posljednja točka kod Trake 3 (9.) sadržava zvuk traktora koji prolazi i zvuk ptica u trajanju od 30 sekundi.

Sljedeći odlomak je magnetofonska Traka 6 koju Ferrari naziva „Zora druge večeri“. Ona nastavlja dani niz i počinje točkom 10, koja traje jednu minutu, a zapisani su zvukovi psa, magarca, buke na brodu, udaraljke koje su veoma blizu i Ferrarijev komentar: „*Bon pour debut*“, što bi značilo: „dobro za početak“. Moguće da je autor stavljao opaske kraj upisanih zvukova dok je radio plan skladbe. Točka 11 traje trideset sekundi, a pod tim brojem zapisani su zvukovi autobusa i magarca. Kao sljedeća natuknica (12.) zapisano je paljenje motora u daljini, zatim oznaka *accelerando* te brod koji prolazi. Njegov prolaz dočaran je oznakama za dinamiku, odnosno *crescendom* dok se brod približava i *decrescendom* kod udaljavanja. Ova točka traje tri minute i pet sekundi. Nakon toga (13.) zapisana je natuknica koja navodi korake čovjeka koji vodi magarca i pritom izgovara „hai“, u trajanju od četrdeset sedam sekundi. Idući broj (14.) je sličan prethodnom, koračanje magarca u trajanju od četrdeset sekundi. Broju 15 navodi pucanj u daljini, cvrčke i okoliš s pticama, u trajanju četrdeset pet

sekundi. Sljedeća točka (16.) traje minutu i petnaest sekundi, a od materijala su navedene kokoši, ptice i cvrčci. Ferrari piše „tihi zvuk prirode (okoliša)“ i dodaje komentar kako bi i ovaj snimak mogao upotrijebiti za početak. Broj 17 donosi zvukove, glasove, različite zvukove iz okoliša u trajanju od jedne minute i petnaest sekundi. Autor stavlja opasku da bi ovaj materijal mogao staviti kao podlogu (pozadinski zvuk).

Posljednji odlomak Vrpce I je pod nazivom Traka 7 - „Zora treće večeri“. Traka 7 ima naveden samo jedan zvučni zapis (18.) - lavež pasa i odjek. Taj zapis traje minutu i dvadeset sekundi.

Vrpca I je od navedena četiri odlomka najduža, a popis materijala se proteže na dvije stranice, a sadržava osamnaest popisanih točaka. Ostale tri Vrpce su kraće i imaju manje točaka, pa tako Vrpca IV ima samo jednu zapisanu natuknicu.

Izbor prikupljenih materijala nastavlja se s Vrpcom II (eng. *Tape II*) koja započinje Trakom 4, koju je autor nazvao „Sumrak“. Prva traka započinje zvukom broda koji prilazi obali (1.). Iščitavamo oznake *crescenda*, zatim gašenje motora i napomenu o promjeni boje zvuka. Nakon toga, slijede glasovi i traktor koji prolazi. Sljedeća je druga točka (2.) pod kojom piše „dječji ambijent“, ambijent svitanja, vika, zviždanje i plač u daljini. Pojam *ambijenta* kojeg autor koristi pri opisu zvukova bit će objašnjen kasnije u tekstu. Ovaj materijal sveukupno traje minutu i četrdeset i pet sekundi. U 3. točki imamo dječju viku, plač i jeku, u trajanju od 30 sekundi.

Sljedeća je Traka 5, koja počinje 4. točkom, duljine od samo petnaest sekundi, a sadržava dozivanje dječaka i zvukove okoliša. Peti snimak isto traje petnaest sekundi, a sadržava dozivanje i jeku. U 6. točki navedeno je dozivanje čovjekova imena. Ferrari upisuje ime „Rabi“ (zapravo Robi) i dodaje komentar da treba filtrirati. Ovaj materijal traje četrdeset sekundi. U sljedećem materijalu (7.), iste duljine, možemo čuti razgovor i jeku. Također stoji komentar da je potrebno filtrirati. Broj 8 traje 55 sekundi, a označen je zvuk djece. Ferrari upisuje opasku „*Mangiare*“ (izostavlja jasno čujnu riječ „večera“ jer sigurno nije razumio njezino značenje). Općenito, u partituri možemo vidjeti nekoliko primjera u kojima Ferrari pokušava zapisivati riječi u izvornom obliku, na hrvatskom jeziku, ali griješi zbog nepoznavanja jezika. Isti broj (8.) sadržava udaraljke u *fortissimu* i glasove. U broju 9 čujemo čovjeka, auto i jeku dozivanja imena „Lina“, u trajanju od četrdeset sekundi.

Vrpca broj 3 (eng. *Tape III*) počinje prvom trakom (eng. *Reel I*), koja je nazvana „Cvrčci“. U prvoj snimci (1.), koja traje pet minuta, čujemo ambijent cvrčaka u daljini, što

odgovara i nazivu Vrpce. Također, pod istom točkom naveden je početak glasanja cvrčaka iz blizine. Pod brojem 2 čujemo uglavnom cvrčke, čije se glasanje oko treće minute i četrdesete sekunde polako usporava te nepravilno nastavlja do pete minute i tridesete sekunde. Ovaj cijeli dio traje sedam minuta i četrdeset sekundi.

Sljedeći odlomak unutar Vrpce III je Traka 2 (eng. *Reel 2*). Ovdje se natuknice ne nastavljaju, kao što je to bio slučaj u prethodnim Vrpcama, već odlomak sadržava natuknicu pod brojem 1, koja donosi udaranje, u trajanju od minute i četrdeset i pet sekundi. Zatim dolazi Vrpca 4 koja također ima samo jedan snimak (isto numerirana s 1.), a to je jako slabo (gotovo neprimjetno) udaranje, u trajanju od šest minuta i trideset sekundi.

Na kraju dolazi Vrpca IV koja sadržava samo Traku 7, i jednu točku u trajanju od četiri minute. To je zadnji dio kompozicije gdje se spominje „Nada“, pjesme te autorova opaska „*micro 1.30*“.

U nekoliko navrata u navedenim materijalima prikupljeni zvukovi nazivaju se *ambijentom*. U ovome možemo direktno vidjeti autorov stav prema montiranju i korištenju zvukova. Ferrari prepoznaje subjektivnost snimanja vremena, događaja i mjesta, a uzima u obzir i način na koji snimke mogu utjecati na publiku koja ih sluša i koja u interakciji s njima može stvoriti vlastite percepcije i značenje. On smatra kako određeni zvučni objekti mogu stvoriti i predložiti slušateljima ono što on naziva ambijentom, a što zapravo predstavlja predodžbe koje ti zvukovi stvaraju u mislima slušatelja.

4.4. Plan skladbe

Nakon navođenja prikupljenih materijala slijedi C dio (prilozi 7 i 8). To je detaljno raspisan plan skladbe. Kao što je već prethodno spomenuto, plan skladbe osmišljen je u obliku dvije sekvence, uz dodatnu sekvencu po imenu „Nada“ koja se nalazi na kraju.

Možemo vidjeti kako je autor, prethodno popisane zvukove, rasporedio drukčijim redoslijedom tijekom montiranja. Također, vidljivo je da su materijali iz nekih točaka razdijeljeni i iskorišteni u nekoliko različitih navrata, zbog čega se točke ponavljaju.

Prva sekvenca, kako piše u partituri, započinje tihim zvukom i počinje prvom trakom s brojem 1. Na snimci se čuje lagano pucketanje i možemo razaznati lagano udaranje valova u pozadini. Zvuk se postepeno pojačava, ali i dalje u tihoj dinamici. Uz mali broj oznaka za izvođenje možemo uočiti jedan kratki *crescendo*. Dinamika je od samog početka dosta

promjenjiva jer ovisi o blizini ili daljini mikrofona od izvora zvuka. To utječe na istaknutost pojedinih zvukova, čime se oslikava ambijent i što donosi jednu potpuno novu prostornu dimenziju koja je rijetko prisutna u klasičnim djelima. U dvadeset i prvoj sekundi skladatelj pušta paralelno 10. točku s Trake 1 i do šeste minute i trideset druge sekunde kombinira dvije trake istodobno, dok se u daljini može čuti glasanje psa i magarca. Uz navedene zvukove prisutni su i udarci, čije podrijetlo možemo samo nagađati zbog toga što ih skladatelj nije uvrstio u partituru. Do pedeset i šeste sekunde dominira zvuk glasanja magarca i nešto tiši zvuk laveža pasa. U partituri pokraj tih zvukova nalazi se mala oznaka *decrescenda* i *crescenda*. Od pedeset i šeste sekunde počinjemo čuti ljudske glasove i tiho zvonce koje se postepeno pojačava i nestaje (u planu uređivanja piše da je to zvonce bilo na magarcu). U partituri pronalazimo zapisane glasove, prolazak magarca i zvonce. Skladatelj je iz partiture izostavio zvuk motora (moguće zvuk traktora ili broskog motora) koji se također postupno pojačava na snimci. Možemo primijetiti kako do 1' 30" sve kulminira u žamor, ali sve jasnije čujemo ljude i njihov razgovor, nakon čega slijedi postepeno stišavanje. Idući zvuk u partituri su kokoši, ptice i pijetlovi (Traka I, 16. točka). Skladatelj navodi kako je taj zvuk tih, a na zvučnom zapisu doista je skoro i nečujan. Tek od 1' 44" možemo čuti zvuk kokoši u daljini. U 1' 49" (Traka I, 5. točka) skladatelj spominje zvuk broda, iako se gotovo čitavo vrijeme pojavljuju zvukovi raznih motora (traktor ili brod) koji nisu spomenuti u partituri. Također, zapisuje zvuk magarca i glasova. U 2' 14" (Traka I, 17. točka) skladatelj upisuje zvuk glasova i upisuje riječ *ambijent*.

Nakon 2' 21" (Traka I, 2.1. točka) čujemo motor i ptice. Do 2' 49" navedeni zvukovi postupno nestaju, osim povremenog zvuka kokotanja i zvuka udaranja. U navedenoj minutaži (2' 49", Traka I, 18. točka) skladatelj upisuje zvuk pasa i jeku, iako je zvuk pasa skoro nečujan. Nekakvu vrstu seoske idile u kojoj samo čujemo kokoši, razbija zvuk broskog motora. U prvih nekoliko minuta možemo primijetiti buđenje naselja. Sljedeći jači zvuk javlja se u 3' 07" (Traka I, 6. točka). Skladatelj u partituru upisuje paljenje motora uz oznaku *rallentando*, a dodaje i *crescendo* kroz nekoliko sekundi te potom *decrescendo*. Uz taj značajan zvuk i dalje čujemo pijetla, ptice i magarca u pozadini. U partituri se kod 3' 46" (Traka I, 13. točka) spominju koraci čovjeka koji prolazi. Najvjerojatnije isti čovjek izgovara ili, bolje reći uzdiše, „hai“. Taj uzdah je isto zapisan u partituri. Od 4' 21" (Traka I, 7. točka) možemo čuti zvukove nekoliko motora. Skladatelj zapisuje i ženski glas, koji se pojavljuje u 4' 29" i magarca. Od 4' 45" zvuk motora se pojačava i ubrzava i zatim postepeno stišava, a

ostaju prisutni glasovi. U 4' 58" (Traka I, 8. točka) ponovno čujemo paljenje brodskog motora te u 5' 05" (Traka I, 14. točka) u partituri piše zvuk koraka.

Zadnji dio prve sekvence završava zvukom motora koji se može čuti od 5' 32" (Traka I, 12. točka), ispod kojeg se nalazi kratki *crescendo* i *decrescendo*. Na kratko se čuje i zvižduk te ljudski razgovor (Traka I, 8. točka) pokraj kojeg stoje oznake *crescenda*, *acceleranda* te *decrescenda*. Sekvenca 1 završava zvukom motora koji se postupno stišava.

Druga sekvenca počinje od 6' 52" (Traka I, 2.2 točka). Također, postoje preklapanja između dvije, tri ili četiri trake. Sekvenca započinje zvukom udarca autobusnih vrata, a 6' 55" (Traka I, 15. točka) u partituri piše: „čovjek viče u daljini“. U 7' 16" (Traka I, 2.2. točka) čujemo paljenje motora. Ferrari je u partituri naznačio da se radi o autobusu te čujemo dinamičke promjene koje su označene u partituri, a to je *crescendo*, koji ide do *forte possibile* i kasnije *decrescendo*. Taj zvuk ostaje jedini prisutan zvuk od 7' 26" do 7' 58", zato što autor ostavlja samo jednu traku. U 7' 58" skladatelj označava da koristi Traku III (točka br.1.2.), koja se preklapa s Trakom 1 te čujemo zvuk cvrčka koji se postepeno stišava do 8' 30". Od 8' 30" skladatelj označava da koristi materijale iz druge trake (traka II, 2. točka) i tu prvi put u skladbi imamo preklapanja između tri trake - Trake I (1.2. točka), Trake II (2. točka) i Trake II (2. točka). Preklapanje tri trake traje trideset i tri sekunde, nakon čega se prekida Traka II (2.) u kojoj je zabilježen ambijent svitanja. U partituri je pod tim zapisom unesen opis „ambijent svitanja“ i zvukovi vike, pokraj kojih se nalazi mali *crescendo*. Skladatelj upisuje i zapise: sumrak i zvižduk. Pored upisanih zvukova, mogu se čuti i zvukovi glasova, točnije igranja i dozivanja djece.

Za vrijeme promjena u Traci I (2.), Traka I (1.2. točka) ne donosi nikakve značajnije promjene. Ostaje samo zvuk cvrčka koji se lagano stišava i ostaje kao podloga ostalim promjenama. Od 10' 24" do 10' 53" (Traka II, 3. točka) u partituri su naznačeni dječji glasovi, vika, jeka i plakanje. Kod 11' 02" (Traka II, 6. točka) skladatelj zapisuje riječ „Rabi“ (zapravo Robi) koju netko izvikuje. U 11' 50" (Traka II, 7. točka) možemo čuti ponavljanje dijela u kojem se čuje povik „Rabi“. U 12' 12" čuje se tihi zvuk motora, iako ga skladatelj upisuje pod 12' 18" (Traka II, 9. točka) Od tog dijela pa sve do 13' 12", možemo čuti brojne zvukove koje je skladatelj u partituri izostavio zapisati. Istovremeno u 12' 12" (Traka II, 9. i 4.5. točka) zapisuje zvuk auta koji prolazi, razgovor i dječaka koji uzvikuje ime „Lina“. Svi zvukovi su nam poznati od prije, osim zvuka sirene za poziv radnika u tvornicu za preradu ribe (pretpostavka). U 13' 12" (Traka II) ponovno se preklapaju tri trake, a čujemo lagano

udaranje mora, više kao kapljice u daljini. U 13' 14" (Traka II, 8. točka) čuje se ženski glas koji uzvikuje: „Večera!“, i: „Mangiare!“, kojeg je Ferrari zapisao, dok je izostavio prvu riječ pod pretpostavkom da nije znao što ona znači ili ju nije znao zapisati. Taj zvuk preklapa se sa zvukom cvrčka iz Trake III. Od 14' 28" (Traka II) čujemo brod u *crescendu* i *decrescendu*, zatim cvrčke, ali i sveprisutniji zvuk valova (Traka III).

Od 15' 24" započinje zadnji dio nazvan „Nada“, a započinje zvukom traktora (Traka II) koji ide u postepeni *crescendo* i u kratkom periodu *decrescendo*. Od 15' 44" do 15' 56" u partituri piše: „duo“ (Traka IV, 7. točka), pretpostavka je da se tim izrazom autor služi kako bi opisao razgovor između žene i muškarca, koje čujemo u pozadini.

Od 16' 14" (Traka IV) u partituri se počinju pojavljivati dvije vremenske oznake (zbog prije spomenutih sedam sekundi razmeđa). Također, s prestankom zvuka traktora, skladatelj ostavlja dvije trake - III i IV. Čuje se smijeh i nakon toga u 16' 19" (Traka IV) čuje se pjevanje, kako Ferrari piše: „pjesma solo“. Možemo razaznati da se radi o crnogorskoj starogradskoj pjesmi „Crna Goro zemljo mila“. U partituri pod fusnotom su zapisane i riječi pjesme. Čujemo kako pjesma polako nestaje do 19' 39". Traka IV se gasi, a ostaje samo zvuk cvrčaka iz trake III (točka br.1.2). U partituri nalazimo riječ „kraj“ u 20' 43" gdje nestaje zvuk cvrčka, nakon toga ponovno riječ kraj u 20' 50" (opet zbog spomenutog rezanja). Iako snimak po kojem sam radio prestaje u 20' 46", u partituri se linija provlači do 21' 13". Pretpostavljam da je taj dio ostavljen za slušanje tišine.

5. O MEĐUNARODNOM SUSRETU LIKOVNIH UMJETNIKA U VELOJ LUCI 1968. GODINE

Međunarodni susret likovnih umjetnika u Veloj Luci bio je prvi od ukupno tri takva susreta održana u Veloj Luci. Prvi susret, na kojemu gostuje Luc Ferrari, održan je 1968. godine, a sljedeća dva 1970. i 1972. godine (Fritz, 2017).

Prvi susret obilježio je rad u mediju mozaika, što je bila glavna tema susreta. Inicijator ovog susreta bio je slikar Petar Omčikus i njegova supruga, slikarica Kosara Bokšan. Manifestacija se održavala od 9. do 31. kolovoza 1968., a organizator skupa je bilo Narodno sveučilište Vela Luka (Fritz, 2017).

Narodno sveučilište Vele Luke osnovano je 1961. godine, a s radom završava 1975. kada se ukida zbog neispunjavanja uvjeta za nastavak rada propisanih zakonom. Tijekom svojih četrnaest godina djelovanja u Veloj Luci, među najvažnijim postignućima Narodnog sveučilišta smatraju se: osnivanje Zavičajnog muzeja, otkup zgrade Franulović Repak u kojoj je danas smješten Centar za kulturu te organizacija tri Međunarodna susreta likovnih umjetnika (Velaluka.hr, 2010).

Na prvom susretu okupilo se dvadeset i devet umjetnika i likovnih kritičara koji su zajedno stvorili sedamdesetak mozaika. Mnogi od prisutnih umjetnika prvi put su radili u tehnici mozaika. Radovi Susreta prvotno su izloženi u Veloj Luci, a kasnije su obišli i druge (tada) jugoslavenske centre (Beograd, Subotica, Zagreb, i dr.). Isto tako je realiziran i spomen-pano (prilog 2) susreta koji se i danas nalazi u centru Vele Luke, a na njemu je prikazan mozaik u kojemu je centralni motiv golubica koja u kljunu drži maslinovu grančicu, što je simbol mira, ali i grb Vele Luke (Dragojević Čosović, 2017). Istovremeno, uz radove na mozaicima, u otvorenom ateljeu na obližnjem otoku Proizdu otvorena je u kolovozu izložba slika i grafika sudionika, koja je bila otvorena naredna tri mjeseca, do studenoga 1986. godine. Uz radove onih autora prisutnih na ovom susretu, izložena su i djela nekoliko umjetnika koji nisu osobno bili na skupu: Ede Murtića, Roger-Edgara Gilleta, Ivana Picelja i drugih (Fritz, 2007).

Spominje se također i Ferrarijeva želja za novim susretima, što je rezultiralo time da je na Susretu 1972. godine bio jedan od organizatora (Fritz, 2017). U sklopu prvog Međunarodnog susreta Luc Ferrari organizira tzv. glazbene *happeninge*.

Happening (događanje) nastaje početkom 60-ih godina u njujorškim umjetničkim krugovima. *Happening* je skupna improvizacija koja može uključivati različite umjetnosti: glazbu, ples, slikarstvo, glumu, film, i druge (Šćedrov i Perak Lovričević, 2017). Dvadeseto stoljeće je područje multidisciplinarnosti, a mnogi se autori okreću prema glazbenom teatru, happeningu i konceptualnoj umjetnosti. Konceptualna umjetnost u svoj kontekst uključuje niz zasebnih umjetničkih pojava, oblika izražavanja i ideja: performans, happening, akciju, body art, i druge (Konceptualna umjetnost, Leksikografski zavod Miroslav Krleža).

Skladatelj je bio oduševljen krajolikom i akustikom koju je taj krajolik nudio (duboka uvala okružena brežuljcima). U sklopu svog boravka, napravio je eksperiment s lokalnim amaterskim glazbenicima tako što je rasporedio različite grupe glazbenika oko zaljeva. Oni su izvodili različite fragmente ili kratke zvukove namijenjene dozivanju stanovništva, dok je

Ferrari dirigirao svjetlosnim signalima iz broda koji je bio usidren na sredini uvale. Djeca su išla prva u povorci i svirala harmonike, zviždaljke i svakakva druga kućna svirala. Za njima su išli umjetnici i općinari te na kraju orkestar kojeg je pratilo stanovništvo uz pjesmu i ples (Međunarodni susret likovnih umetnika Vela Luka '68, Ferrari, 1968).

Ovakav zvučni eksperiment nalikuje Stockhausenovim istraživanjima tzv. glazbene *topike*. Glazbena topika temelji se na ideji da se i mjesto proizvođenja zvuka može pribrojati kao karakteristika zvuka na koju možemo utjecati i koju možemo organizirati (Danuser, 2007). Tako Stockhausen u svom djelu *Grupama* (njem. *Gruppen*) postavlja tri odvojena orkestra podjednakog sastava na lijevu i desnu stranu te ispred publike kako bi se zvuk kojeg oni proizvode mogao različito kretati prostorom (Danuser, 2007). Ovakav pristup možemo vidjeti i u kompoziciji *Presque Rien No. 1*, u kojoj udaljenost zvučnog objekta od mikrofona tvori dodatnu kategoriju zvuka koja utječe na ambijent i na percepciju djela u cjelini. Time *udaljenost*, odnosno *pozicija* zvuka u odnosu na mikrofona, postaje još jedna zasebna karakteristika glazbenog djela.

Sam Ferrari, u intervjuu iz 1998. godine (Warburton, 1998) govori kako ga je skladba *Gruppen* dojmila te možemo pretpostaviti da je vjerojatno bio pod utjecajem Stockhausenovih eksperimenata. Bitno je spomenuti da je prvi ikad glazbeni *happening* u Hrvatskoj (Tomislav Gotovac: „Happ naš“ 10.4.1967) izveden samo godinu dana prije Ferrarijevog (Fritz, 2017).

Radionica mozaika napravljena za Međunarodni susret nalazila se na otočiću po imenu Proizd, u blizini Vele Luke, a u sklopu njega postavljena je prethodno spomenuta izložba. Prilikom traženja literature o tom susretu, uspio sam pronaći tekst kojeg potpisuje Ferrari (1968; u Međunarodni susret likovnih umetnika Vela Luka '68), a u kojem govori o razlikama između „*happeninga*“ i „narodne svečanosti“, kakvu je sam režirao u Veloj Luci. U publikaciji „Vela Luka 68“ Ferrari (1968, str. 17) je napisao: „*Ono što sam želio ostvariti je narodna svečanost. U Veloj Luci, ovog ljeta, nalazili su se umjetnici s jedne strane, a s druge strane stanovništvo i općina koja ih je pozvala. Znači tu su se nalazila dva društvena sloja, odvojena, kao što je to svugdje u svijetu. Mislio sam da svaki od njih posjeduje stvaralačke sposobnosti i da spontano stvaralaštvo vadeći svoje podrijetlo iz naroda i folklora nije ništa manje vrijedno od smišljenog stvaralaštva intelektualca.*“ Danas se ostavština Susreta i dalje prikuplja i čuva u Centru za kulturu (CZK) u Veloj Luci (prilog 4). U zbirci je sačuvano nekoliko mozaika koji su izloženi na otvorenom u atriju CZK, dva

mozaika se nalaze na ulazu u Narodnu knjižnicu Šime Vučetić, koja se nalazi u zgradi CZK. Zatim još dvadeset i dva manja mozaika koji se također nalaze na otvorenom, na prvom katu iste zgrade. U sklopu susreta tiskana je i dvojezična publikacija pod nazivom *Vela Luka 1968* (prilog 6), koja sadržava popis sudionika, neke od tekstova likovnih kritičara, kratke komentare umjetnika o njihovom iskustvu sa Susreta, fotografije i poemu-manifest *Pakiranje*, koju je napisao poljski umjetnik Tadeusz Kantor. Publikacija također sadržava tekst Luca Ferrarija koji je prethodno citiran (razlika *happenings* i „narodne svečanosti“).

6. ZAKLJUČAK

Iz prethodnog možemo zaključiti kako je djelo nastalo kasnih 60-ih godina u vrijeme mnogih preokreta, kako društveno-političkih, socijalnih, filozofskih pa tako i umjetničkih. Za ovaj rad naročito su važna ona glazbena događanja koja se ogledaju u pluralizmu stilova i razvijaju do te mjere da možemo reći da svaki skladatelj radi svoj stil. Materijali su izrađeni ponajprije za vlastite potrebe, u vidu zvučne memorije koju je skladatelj želio ostaviti samo za sebe, a tek kasnije su objavljeni. Ferrari (Drott, 2009, str. 9) za svoje djelo kaže:

„ove stvari, koje nazivam „Skoro ničim“ zato jer nisu razvijene i potpuno statične, zato jer se zapravo glazbeno gotovo i ništa ne događa, su više reprodukcije, nego produkcije: elektroakustičke fotografije prirode – krajolik plaže u jutarnjim maglama, zimski dan među planinama.“

Skladba *Presque Rien No.1* je izuzetno važna za razvoj tehnike terenskih snimaka (eng. *Field recordings*) koje je potaknulo brojne skladatelje da pokušaju skladati takvim načinom, ali i zbog „purizma“ zvuka u kojem nema električno dodanih zvukova. Materijal uglavnom dolazi iz živih izvora (kako smo vidjeli - cvrčci, magarac, ljudski glasovi), ali i zvukova mora te zvukova motora (broda, autobusa).

Elektronička glazba i konkretna glazba pokušavaju se namjerno distancirati jedna od druge, iako postoje skladatelji koji eksperimentiraju s elektroničkom i konkretnom glazbom istovremeno, a postoje i oni koji međusobno kombiniraju ova dva pravca (poput nekih Stockhousenovih i Henryjevih skladbi). Potenciranje jedne od njih radi se jednostavno zbog rivaliteta na političkom planu prvenstveno između Njemačke, koja zastupa elektroničku glazbu, i Francuske kao predstavnice konkretne glazbe. Ipak glazba, kako izreka kaže, ne poznaje granice pa je tako taj sukob ostao na ne-glazbenoj razini, a u praksi zapravo postoje

primjeri u kojima vidimo suradnju između najznačajnijih predstavnika, a to su Karlheinz Stockhausen s jedne strane i Pierre Schaeffer s druge strane.

Luc Ferrari priklanja se Schaefferovom pokretu. Na prvi pogled možemo pretpostaviti da je razlog tome francuski stil, ali dubljom analizom primjetno je kako Ferrari nadograđuje Schaefferovu ideju i ide korak dalje. Čak do te mjere da se ova dva umjetnika u kasnijim fazama stvaralaštva međusobno udaljuju. Ferrari je, kao i većina studenata, bio u iskušenju da isproba nešto novo. U tom povijesnom periodu novina je bio atonalitet te su prve njegove skladbe obilježene stilom druge bečke škole po uzoru na Schönberga, Berga i Weberna.

Kasnije se upoznaje s novim glazbenim pravcima i pridružuje se Schaefferovoj grupi („*Groupe de Musique Concrète*“), ali nakon par godina udaljava se i počinje raditi na vlastitom glazbenom izričaju u kojem se bitak svodi na fascinaciju zvukom. Ferrari nije prvi počeo proučavati zvuk kao takav. Tijekom prvih desetljeća dvadesetog stoljeća pojavile su se prve rasprave filozofa, muzikologa i glazbenih teoretičara na tu temu. *Presque Rien no.1* je jedno od temeljnih djela suvremenog područja snimanja zvuka na terenu, jer prepoznaje kako sam proces snimanja bitno izmjenjuje ono što se snima. Prepoznaje subjektivnost snimanja vremena, događaja i mjesta, a uzima u obzir i način na koji snimke mogu utjecati na publiku koja ih sluša i koja u interakciji s njima može stvoriti vlastite percepcije i značenje. Teoretski gledano, ovakav način snimanja temelji se na tri glavna koncepta: zvuku, mjestu i slušanju (English, 2017). Prvo podrazumijeva podrijetlo zvuka (tj. odakle zvuk dolazi, što ga proizvodi), zatim prostornost koja je bitna akustička kategorija (prirodna jeka, bez kompjuterske obrade) i na kraju slušanje materijala prvotno na samoj lokaciji te bilježenje, a kasnije slušanje i analiziranje prikupljenih materijala u studiju. Ferrari ovu teoretsku pretpostavku provodi tako da najprije osluškuje zvukove, tj. ambijent, kojeg u planu uređivanja spominje pet puta. Ambijent za Ferrarija predstavlja cijeli zvučni spektar jer se često radi o ambijentu uz more, zatim ambijent uvale, „raznoliki ambijenti“ (iz partiture), ambijent zvuka cvrčaka u daljini. Svi ti „ambijenti“ ne nude nam samo jedan izrezan zvuk, već nekoliko zvukova koji tvore određenu zvučnu sliku mjesta na kojem se prikupljaju zvučni materijali.

Nadalje, treba spomenuti kako Ferrari s prikupljenim, tj. pronađenim, objektima postupa tako da ih kombinira međusobno uz minimalnu intervenciju u studiju. Trake se u većem dijelu preklapaju, ali u svrhu stvaranja ambijenta. Iz B dijela partiture možemo iščitati komentare skladatelje gdje pored određenih materijala upisuje da je neki materijal dobar za

pozadinu. Taj pristup materijalu nije naišao na pozitivan stav u Schaefferovoj grupi te se Ferrari počinje udaljavati od njih. Kako je nastavio raditi na svom principu obrade zvučnih materijala dobio je i neke vlastite „sljedbenike“ koji su počeli skladati po njegovom principu, a to su skladatelji poput Raymonda Murraya Schafera, koji se bavi „akustičkom ekologijom“ te Hildegard Westercamp.

Također, očito je kako je razvoj konkretne glazbe u velikoj mjeri ovisio i o tada dostupnim načinima snimanja zvuka. Dok je elektroničku glazbu, u njezinom razvoju 1950-ih godina, tadašnja tehnologija „pratila u stopu“, konkretna glazba je nailazila na određena ograničenja zbog korištene opreme (Danuser, 2007). Prilikom snimanja na magnetofonsku vrpca kvaliteta snimljenog zvuka ovisila je o specifikacijama mikrofona i magnetofona. Tadašnji uređaji, pogotovo oni na početku stoljeća, imali su ograničen opseg snimanja, snimali su i pozadinsku buku te imali nejednaku razinu frekvencije (Žagar, 1981).

Ovakav način rada zahtjeva i promjene na planu notnog pisma. Notacija je od Guida Aretinskog (d'Arezza) ostala nepromjenjiva sve do dvadesetog stoljeća u kojem počinje poprimati novu ulogu. Skladatelji teško napuštaju ustaljenu formu notnog crtovlja, ali kako tehnike napreduju, skladatelji uočavaju da i notni zapis mora pratiti nove trendove pa se tako mijenja i cijeli sustav. U ovoj grafičkoj partituri možemo vidjeti tradicionalne zapise poput *crescenda*, *decrescenda*, *acceleranda*, *rallentanda* i dr., ali i nove ideje, a to su da se zvukovi ne bilježe u notnom crtovlju već pored linije koja je numerirana po sekundama i sa strane kao veći plan, po minutama. Kod elektroničke i konkretne glazbe, kako je spomenuto, izostaje notno crtovlje s utvrđenim notnim visinama, trajanjem, dinamikom i tempom, a pojavljuju se oznake za još precizniju oznaku visine koja se bilježi u hercima (Hz). Trajanje se bilježi u sekundama, a jačina u decibelima (dB). Kod konkretne glazbe partitura nema svrhu čuvanja skladbe već je ulogu čuvanja preuzela magnetofonska vrpca, a partitura nam koristi kako bismo vidjeli detaljniji plan uređivanja.

Na *Presque Rien No.1* se ne bi trebalo gledati kao na tipičnu kompoziciju, već više kao na zvučnu fotografiju određenog trenutka i mjesta. Autor svojim radom snima svakodnevicu i na taj način oslikava slušatelju ambijent Vele Luke. Zbog toga se ovo djelo ne može smatrati samo kompozicijom, u pravom smislu riječi, već i prikazom postojeće stvarnosti. Ferrari (Warburton, 1998, str. 7) opisuje proces stvaranja *Presque Rien No.1* na sljedeći način: „*Ono što je lijepo kod Presque Rien je da se zbilja mogu primijetiti stvari koje slušate i jednom dođe trenutak gdje se zvukovi ističu više nego što bi se isticali uobičajeno... i*

bio sam u dalmatinskom ribarskom selu, i prozor naše sobe gledao je na malu luku punu ribarskih brodica...skoro potpuno okruženu brežuljcima – što joj je davalo izvanrednu akustiku. Bilo je jako tiho. Po noći bi me to budilo – ta tišina na koju zaboravimo kada živimo u gradu...Počeo sam snimati po noći, uvijek u isto vrijeme kada bih se probudio, oko tri ili četiri sata ujutro pa sve do šest sati...I onda sam došao na ideju – snimao sam one zvukove koji bi se ponavljali svaki dan: prvi ribar koji bi prolazio svaki dan u isto vrijeme na svojoj biciklu, prva kokoš, prvi magarac, i onda autobus koji bi dolazio u 6 sati do luke da pokupi ljude koji bi dolazili brodom. Događaji određeni društvom.“ Ovim pristupom Ferrari nije snimio samo jedan, izoliran događaj, već uspijeva obuhvatiti cjelokupnu dnevnu rutinu mjesta. On djelo zamišlja kao sliku društva.

Kroz ovu analizu mogli smo zapravo vidjeti koliku je važnost imao zvuk sa svim njegovim karakteristikama za Ferrarija. Zvuk je svugdje oko nas i često ne percipiramo sve zvukove koji nas okružuju nego samo one koji nam nešto signaliziraju ili one koje naš mozak percipira kao opasnost. Pojavu proučavanja zvuka možemo pratiti iz stare Grčke gdje filozof Pitagora primjećuje kako vibracija žica instrumenata utječe na glasnoću zvuka te da kraće žice vibriraju brže tj. da brža vibracija proizvodi viši ton. Daljnja istraživanja nas vode do Aristotela koji također analizira zvuk pomoću glazbenih instrumenata te zapaža kako žica koja vibrira mijenja tlak zraka oko sebe te da je za proizvodnju i širenje tona bitan medij kroz koji se zvuk širi. Na temelju tog zaključuje kako u vakuumu ne postoji zvuk (Lesić, 2006).

Ovakav nekonvencionalan način skladanja omogućuje nam da prepoznamo nove zvučne karakteristike. Dotadašnji skladatelji u svojim su djelima oponašali zvukove iz prirode kroz akustične instrumente, što je od pojave elektroničke i konkretne glazbe počelo zamirati, a započela je nova praksa kombiniranja snimaka s akustičnim instrumentima. Kako je spomenuto, skladatelji konkretne glazbe najprije za stvaranje materijala oslušuju prostor i ambijent. Živost prostora omogućuje veći spektar zvukova (selo/grad), ali i različitu razinu buke koja može postići različiti efekt (bilo kao glavni čimbenik ili možda pozadina drugom zvuku). *Presque Rien No.1* usmjerava nas da obratimo pozornost na inače neprimjetne osobine zvuka – poput prostornog odnosa zvučnih objekata i ambijenta prostora. Slušajući ovo djelo slušatelj je u svakom trenutku svjestan i *udaljenosti* pojedinih objekata od mikrofona, što je dimenzija koja u klasičnim instrumentalnim skladbama ne postoji. Mogli bismo reći da je ono što dinamika predstavlja u klasičnoj glazbi, ovdje zamjenjuje prostorna udaljenost. No, ni to nije u potpunosti točno, jer u *Presque Rien* uz to što su neki zvukovi daleko/blizu mikrofona, također su i tihi ili glasni - prostor postaje jedna potpuno nova

dimenzija. O blizini/daljini zvučnog objekta također nam govori i razina odjeka koja se čuje u pozadini. Odjek ovisi i o udaljenosti, ali i o prostornim karakteristikama okoliša, te time i sam prostor postaje nekom vrstom instrumenta koji sudjeluje u oblikovanju zvuka.

Ovo djelo potaknulo je buduće naraštaje da se bave ovakvim načinom snimanja (terenske snimke) i obrade materijala (uz minimalnu intervenciju) te je zainteresiralo brojne teoretičare i filozofe koji su u kasnijim raspravama dali teoretsku podlogu ili potaknuli raspravu oko ovog načina skladanja, ali i slušanja. Ovakva čistoća zvuka (koja leži u temelju ekologije zvuka) daje nam mogućnost oslušivati prirodu te se u mislima izgubiti u nekom ribarskom mjestu, okruženom brežuljcima uz zvukove mora i cvrčka i tek poneki zvuk motora broda koji nije nametljiv, ali je dovoljno primjetan da razbije monotoniju. *Presque Rien No.1* ostalo je jedno od najvažnijih djela Luca Ferrarija koje će zasigurno i dalje intrigirati javnost i biti jedno od revolucionarnih glazbenih pomaka.

LITERATURA

- Ankeny, J. (2019). Pierre Schaeffere: Biography by Jason Ankeny. Preuzeto s <https://www.allmusic.com/artist/pierre-schaeffer-mn0000679092/biography> (15.05.2019.)
- Arhivski sabirni centar Korčula-Lastovo. Fond Narodno sveučilište Vela Luka, serija Međunarodni susreti likovnih umjetnika u Veloj Luci
- Barthelemy, M. (2018). Presque Rien no1. Maison ONA
- Danuser, H. (2007). *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo
- Despić, D. (2015). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike
- Dragojević Ćosović, R. (2007). O mozaicima i Međunarodnom susretu umjetnika u Veloj Luci 1968 godine, *Luško Libro*, 15, 98 – 100.
- Drott, E. (2009). Politics of presque rien: Chapter 7. R. Adlington (ur.), *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties* (str. 145-164).
- English, L. (2017). The Listener's Listening. Doktorska disertacija. Queensland: University of Technology. Preuzeto s https://eprints.qut.edu.au/110620/1/Lawrence_English_Thesis.pdf (10.05.2019.)
- Fenomenologija. Leksikografski zavod Miroslava Krležje. Preuzeto 02.09.2019. s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19238>
- Ferrari, L. (1968). Luc Ferrari. Celić, S. Međunarodni susret likovnih umjetnika Vela Luka '68, (str. 17) Beograd: Grafičko poduzeće „Srbija“
- Frank, R. J. (2008). Analysis of Form and Cadence in Musique Concrète via Temporal Elements. Electroacoustic Music Studies Network International Conference. Paris Preuzeto s <http://www.ems-network.org/ems08/papers/frank.pdf> (02.09.2019)
- Fritz, D. (2007). (Ne)ostvarene utopije Međunarodnih susreta umjetnika u Veloj Luci. *Lanterna*, 2, 51-65.
- Gligo, N. (1996). *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska
- Konceptualna umjetnost. Leksikografski zavod Miroslava Krležje. Preuzeto 02.09.2019. s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32714>
- Leković, B. (2015). Kritička muzikološka istraživanja umjetnosti zvuka: Muzika i sound art. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet muzičke umjetnosti, Univerzitet umjetnosti u Beogradu. Preuzeto s <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/101/Doktorska%20disertacija%20-%20Biljana%20Lekovic.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lesić, I. (2006). Vizualizacija akustičnih pojava. Diplomski rad. Preuzeto s http://www.phy.pmf.unizg.hr/~dandroic/nastava/diplome/drad_ivan_lesic.pdf (02.09.2019.)
Luc Ferrari. Preuzeto 09.05.2019. s <http://lucferrari.com/en/biography/>

Malina, F. J., Schaeffer, P. i Mandelbroit, J. (1972). A Conversation on Concrete Music and Kinetic Art. *Leonardo*, 5(3), 255-260. Preuzeto s <https://muse.jhu.edu/article/597945/pdf> (02.09.2019)

Manning, P. (2003). *The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music*. Preuzeto s <https://www.jstor.org/stable/1513442> (13.05.2019.)

Narodno sveučilište Vela Luka. Preuzeto 02.09.2019. s <http://www.velaluka.hr/dokumenti.asp?id=102>

Presque Rien, zvučni zapis https://www.youtube.com/watch?v=8C6XIF_2VrQ

Srećković, B. (2011). *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti.

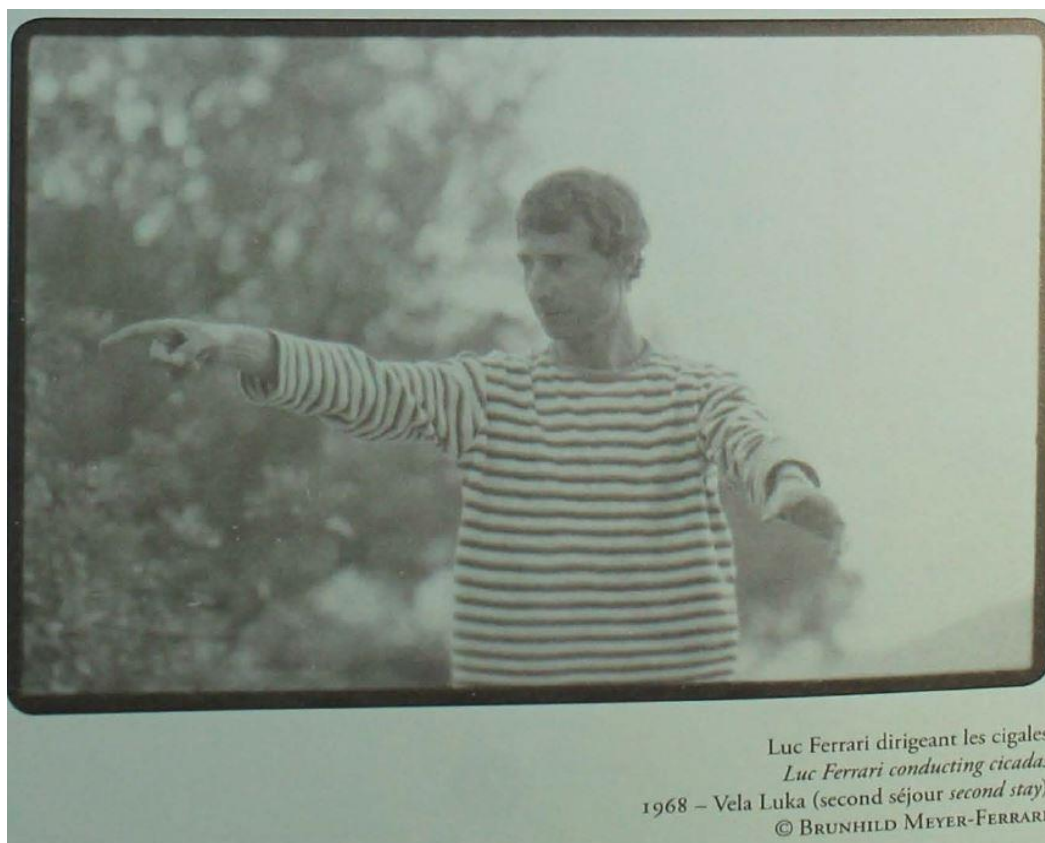
Ščedrov, Lj. i Perak Lovričević, N. (2017). *Glazbeni susreti 4*. Zagreb: Profil Klett d.o.o

Telharmonium. Wikipedia. Preuzeto 02.09.2019. s <https://en.wikipedia.org/wiki/Telharmonium>

Warburton, D. (1998, 22. srpnja). An interview with Luc Ferrari. *Paris Transatlantic Magazine* Preuzeto s <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html> (20.05.2019.)

Žagar, I. (1981). Elektronska glazba-proizvodni proces. Diplomski rad. Preuzeto s <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza%3A1060/datastream/PDF/view> (20.05.2019)

PRILOZI



Prilog 1. Preuzeto iz partiture (Barthelemy, 2018)



Prilog 2. Preuzeto s <http://www.velaluka.hr/vijesti.asp?noa=2&vid=3712>

Prises de son

Bobine 1

1. Cigales
2. *Ambiance bord de mer (perc. bateau) depuis terrasse Omčikus* (Cigales au loin)*
**Kosa Bokšan & Petar Omčikus sont le couple d'amis ayant invité Brunhild & Luc Ferrari à séjourner dans le village de Vela Luka.*
3. *Vaguelettes | Arrivée bateau à moteur (on entend le bateau au début) Fin clapotis et voix lointaines*

Bobine 2

1. *Oiseaux qui planent Diner voix d'hommes (acteurs)*
2. *Clapotis mer Plitvine* Perc. bateau loin*
Bon / assez bon (Clapotis gros plan | mélodique assez aigu)
**port de Vela Luka*
3. *Voix d'enfants crépuscule*
4. *Aube 1^{re} nuit (Départ car)*

Bobine 3

1. *Aube 1^{re} nuit (suite)*

Bobine 4

1. *Mer clapotis Plitvine (moitié bobine)*
2. *Crépuscule Vela Luka*

Sound recordings

Reel 1

1. Cicadas
2. *Seafront ambiance (boat percussion) from Omčikus' terrace* (Cicadas in the distance)*
**Kosa Bokšan & Petar Omčikus are the two friends who invited Brunhild & Luc Ferrari to stay at the village of Vela Luka.*
3. *Wavelets | Arrival of motorboat (boat can be heard at the beginning) Light lapping and far away voices*

Reel 2

1. *Gliding birds Dinner, male voices (actors)*
2. *Plitvine* sea lapping Distant boat percussion*
Good / Quite good (Close-up on lapping | quite high-pitched melodious)
**port of Vela Luka*
3. *Childrens' voices twilight*
4. *Dawn 1st night (Coach engine start)*

Reel 3

1. *Dawn 1st night (cont.)*

Reel 4

1. *Plitvine sea lapping (half of reel)*
2. *Twilight Vela Luka*

Prilog 3. Preuzeto iz partiture (Barthelemi, 2018)



Prilog 4 (Atrij CZK). Preuzeto od Dragojević Ćosović (2007)

Détail et choix des matériaux

N.B. Les nombres correspondent au schéma de montage.
Certains n'ont pas été employés.

Bobine 1

Bobine 2 — Aube 1^{re} nuit

- [2'17]
Bruits légers | Perc. [Percussion]
Moteur bateau très très loin
Il approche – plan moyen
Moteur qui s'arrête

Inversion d'après original

- [3'10]

2.1

Moteur qui démarre bateau | Oiseaux 2 aigus
Moteur ralentit (Ral.)

- 2.2 *Fin première partie*

Pas sur la route | Porte métal
Voix loin
Départ car | Moteur bateau Ral.
Pas
Car au loin
Âne

Bobine 3

- [34"]
Ânes | Coqs

- [1'25]
Ânes | Coqs
Perc.
Voix qui passent
Âne clochette qui passe

- [43"]
Bateau | Âne
Voix qui passent
Départ bateau moteur irrégulier. Decresc.

- [3']
Départ bateau + coqs | Oiseaux Perc.
Âne

Moteur ral.
Accel. Cresc.
Change de timbre. Decresc.

- [46"]
Voix de femme | Moteur
Âne | Perc.

Choice of and details regarding materials

N.B. The numbers correspond to the editing plan.
Some have not been used.

Reel 1

Reel 2 — Dawn 1st night

- [2'17]
Small noises | Perc. [Percussion]
Motor boat very very far away
It comes closer – plain shot
Engine cuts

Reversal from the original

- [3'10]

2.1

Boat motor starting | Birds 2 high-pitched
Motor slows down (Ral.)

- 2.2 *End of first part*

Footsteps on the road | Metal door
Distant voice
Coach starting
Coach drives off | Boat motor Ral.
Footsteps
Coach in the distance
Donkey

Reel 3

- [34"]
Donkey | Cockerels

- [1'25]
Donkeys | Cockerels
Perc.
Passing voices
Donkey passing bell

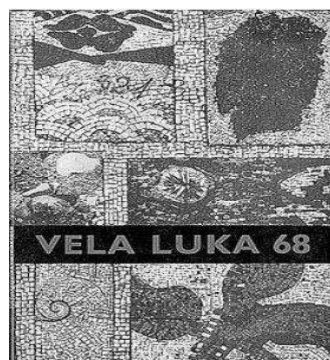
- [43"]
Boat | Donkey
Passing voices
Boat taking off irregular motor. Decresc.

- [3']
Boat taking off + cockerels | Birds Perc.
Donkey

Motor ral.
Accel. Cresc.
Change of timbre. Decresc.

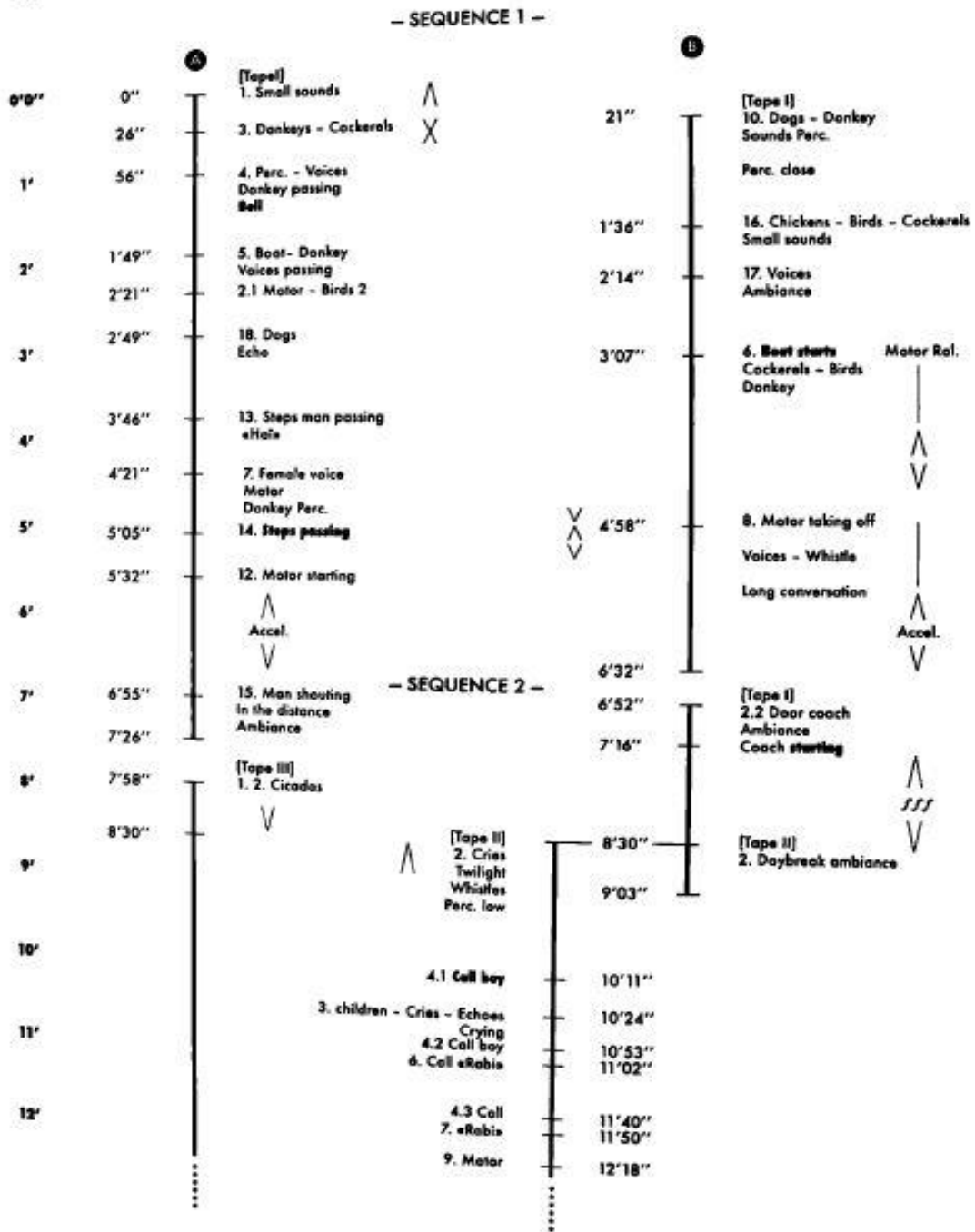
- [46"]
Female voice | Motor
Donkey | Perc.

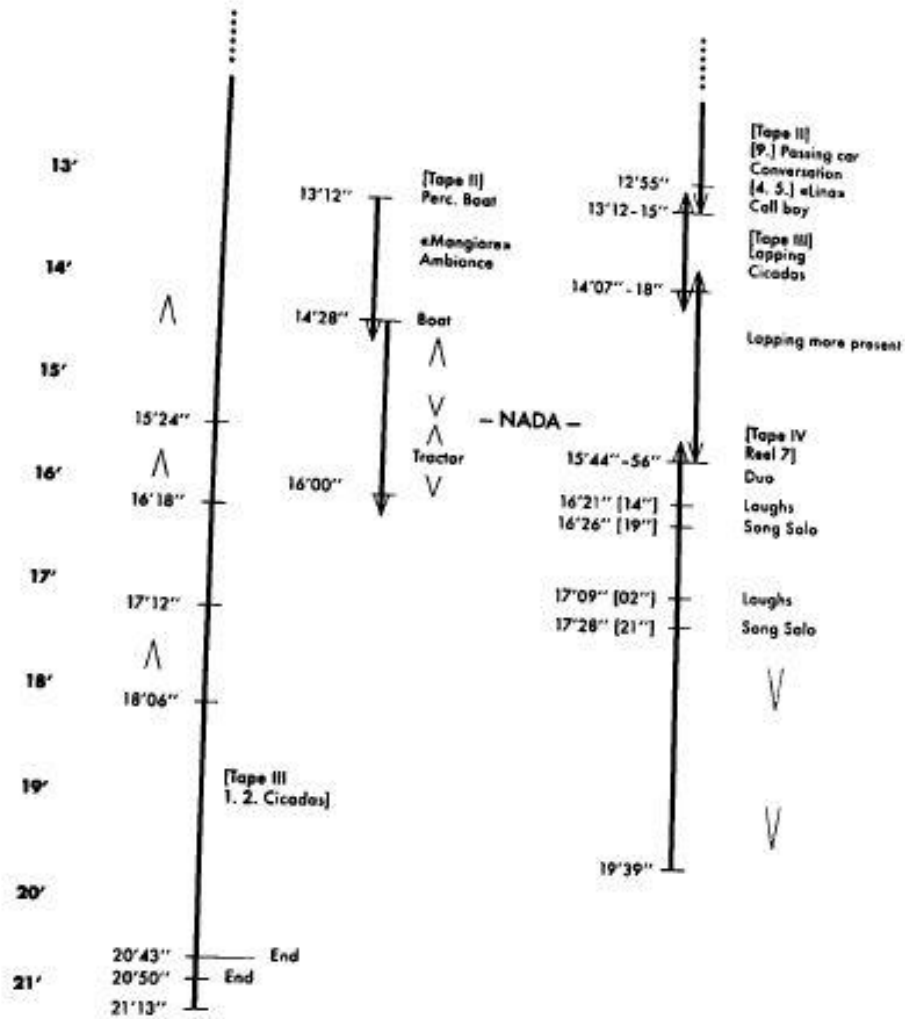
Prilog 5. Preuzeto iz partiture (Barthelemy, 2018)



Prilog 6. Preuzeto iz Dragojević Ćosović (2007)

Editing plan





Song – Transcription from Croatian

The woman laughs, then begins to sing : « Let everyone in Montenegro be proud, that each has a happy and noble heart, the mount speaks of the East, and all the boys above... [rest inaudible] »

— Amazing!, the man replies.

The man carries on (in Serbian): « Go on, sing...»

The woman replies : « Montenegro, my country, full of rocks, even if you were made of gold I couldn't love you more : the mountain's black cloud, cries up to the sky, and his chest fills with rain : the heart speaks of a fiery voice, given by the eternal torch of Cetinje*.

Ô Cetinje, proud city, you are more beneficial than halm... »

* former capital of Montenegro