

# Etiam remotus za orkestar i elektroniku

---

**Violić, Ivan**

**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:116:222314>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-12**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

IVAN VIOLIĆ

ETIAM REMOTUS

ZA ORKESTAR I ELEKTRONIKU

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

# ETIAM REMOTUS

## ZA ORKESTAR I ELEKTRONIKU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Art. Frano Parać

Student: Ivan Vioić

Ak.god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Frano Parać

---

Potpis

U Zagrebu, 22.10. 2019.

Diplomski rad obranjen :

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Frano Parać
2. red. prof. art. Berislav Šipuš
3. red. prof. art. Zlatko Tanodi
4. red. prof. art. Mladen Tarbuk
5. red. prof. art. Srećko Bradić
6. red. prof. art. Srđan Dedić

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

*Velika hvala svim profesorima na podršci tijekom studija, a posebna zahvala dragom profesoru Franu Paraću na znanju i mudrosti koje mi je predano i strpljivo prenosio.*

# SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>2. ANALIZA ORKESTRACIJE</b> .....	<b>7</b>
<b>3. ANALIZA FORME</b> .....	<b>9</b>
3.1. Harmonijska progresija sa završnim akordom.....	10
3.2. Morseov kod sa kulminacijskim udarcima.....	11
3.3 Silazna gesta sa melodijom .....	12
3.4 Elektronička slika .....	14
3.5 Motiv “vrenja” sa inverzijom.....	14
3.6 Šum.....	16
<b>4. ANALIZA PROGRAMA</b> .....	<b>17</b>
<b>5. DODATAK</b> .....	<b>20</b>
5.1 Anketa 1.....	20
5.2 Anketa 2.....	21
<b>5 ZAKLJUČAK</b> .....	<b>23</b>

## 1. UVOD

Naslov kompozicije *Etiam remotus* za orkestar i elektroniku (lat. *etiam* - također, i dalje) (lat. *remotus*- udaljen, uklonjen)odnosi se na prethodnu kompoziciju za orgulje i elektroniku - *Parnassus remotus*(2018)

U predgovoru za navedenu kompoziciju sam napisao sljedeće. “Ime komada se odnosi na grčku planinu Parnas, mitsko prebivalište Muza i simbolizira dom umjetnosti . Vremenom je postala metafora za dosegnuće visokog standarda umjetničkog izraza. *Remotus* ujedno znači *udaljen*, ali i *uklonjen* te *oslobođen od*. Stoga prijevod ima ambivalentno značenje. Naslov me već duže vrijeme zaokuplja i izgleda da će tako i ostati. Kako je Federico Garcia Lorca u svojoj čuvenoj pjesmi rekao “Nikada neću stići u Cordobu” , ili Rene Char puno nasilnije “ Sanjam glavu na oštrici noža Peru” ta žudnja za dostizanjem cilja i saznanje da se taj cilj nikada neće ostvariti je duboko kodiran u našoj ljudskoj egzistenciji sa svim strašnim, ali i blaženim aspektima tog stanja. Muzički materijal je deriviran iz iste misli kodirane Morseovom abecedom.“*Etiam*” u naslovu je potvrda da sam dobro prevideo i ostao zaokupljen istom težnjom.

Pokušao sam spojiti u zvukovno jedinstvo orkestralni korpus s elektroničkim medijem. Tradicija orkestralne glazbe je višestoljetna i posjeduje neizmjereno bogatstvo zvukovnih mogućnosti. No razvoj elektroničke glazbe, koji ima puno kraću povijest, usprkos tome predstavlja još veći, u praktičnom smislu bezgraničan zvukovni potencijal. Velika sloboda i s tim povezana teškoća izbora je samo jedan od problema odnosa između ova dva zvukovno bogata “tijela”. Svako od njih ima i vlastiti idiom koja se razvio tijekom vremena. Pri tom ponajviše mislim na različite tehnike iskorištavanja i razvoja glazbenog materijala.

Slično orguljama,za koje sam pisao svoju prvu kompoziciju s elektronikom, orkestar također u svom punom zvuku ima zasićen frekvencijski spektar bez “procijepa” u koji bi se moglo još progurati neko glazbalo, a pogotovo ne tako raskošno poput elektroničkog koje također samo može stvoriti jednako nepropustan zvučni zid. Iz tog razloga morao sam od početka stvoriti plan kako napraviti ravnotežu koja će onda osigurati i sukladan dramaturški tijek bez da u ključnim trenucima zanemarim jednog od ravnopravnih aktera.

Kako je proučavanje principa orkestracije dugotrajan i obiman posao, a ovladavanje pojedinim programskim jezicima jednako cjeloživotni projekt potpuno je evidentan još jedan aspekt koji se može iščitati iz naslova, odnosno “dalekog Parnasa”.

## 2. ANALIZA ORKESTRACIJE

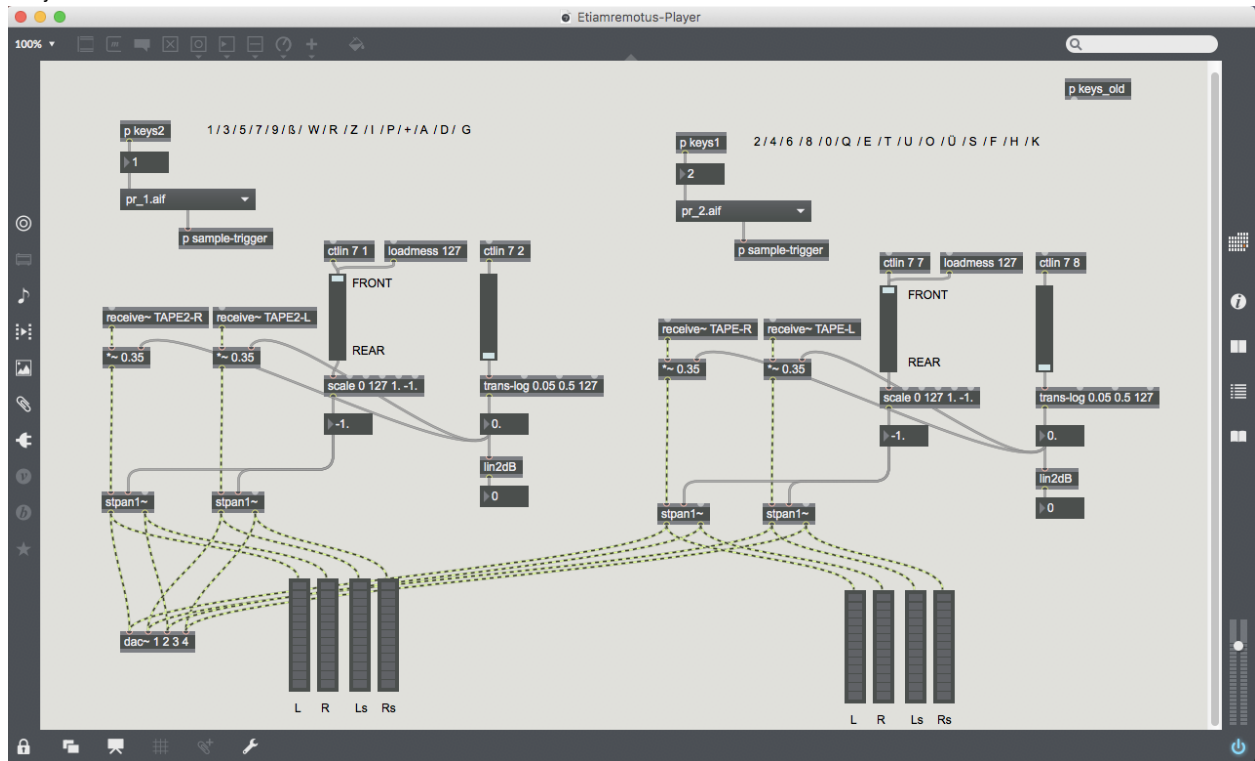
Izbor orkestracije je razmjerno konvencionalan osim dodatka elektronike. ( picc, 2 fl., 2 ob.,eng.rog.,2 kl.,b.kl.,2 fag.,cfag, 4 hn.,2 trb, 2 tbn, b.tbn.,tba.,timp, 3 perc, hp.,pn.+ gudači(12,10,8,6,4). Tretman orkestra pokušava napraviti most prema zvuku elektronike ponajprije na području šuma upotrebom nekih proširenih tehnika poput sviranja na konjiću ili molto sul ponticello za gudače ili korištenja “zračnih” efekata za drvene i limene puhače. Povremena upotreba mikrointervala i glisanda razbijaju okvire temperiranog sustava u kojem se sasvim prirodno kreće elektronički kontrasubjekt . A prirodan spoj između ta dva tijela čini sekcija udaraljki koja sa svojim neharmoničkim zvukovima pa i u smislu povijesne neopterećenosti najbliža elektronicima.

Elektronički dio rađen je pomoću niza programa odnosno patcheva unutar programskog jezika Max-MSP, Speara i Audiosculpta (za spektralnu analizu i resintezu), Audacitya (za editiranje zvuka) i Logica kao primarnog DAW-a uz korištenje ugrađenih softverskih instrumenata i audio efekata.

Idealna izvedbena situacija bi bila 4-kanalna u kojem bi 4 zvučnika + 2 subwoofera bili smješteni oko publike. No moguće je napraviti izvedbu sa 2 kanala koji dolaze iz smjera orkestra. Elektronički dio je podijeljen u 30 zvučnih isječaka koji se aktiviraju izborom predviđenog broja ili simbola na tipkovnici pomoću Etiamremotus-Player.maxpatcha .(primjer 1)



## Primjer 1



Zvučni isječci su poredani naizmjenično na lijevu i desnu kontrolu koja omogućava neovisno manipuliranje “Front to Rear” panorame i dinamike svakog isječka pomoću midi kliznog kontrolera nakon što je isječak pokrenut stiskom na predviđenu tipku na tipkovnici. Ako je izvedba 2-kanalna, kontrola “Front to Rear” ostaje uvijek na “Front”. Panorama “Left to Right” je fiksirana. U trenutku izvedbe izvođač za elektroničkim instrumentom odnosno računalom mora angažirano i aktivno donositi odluke o glasnoći i panorami koje iz tog razloga ostaju nefiksirane u partituri.

### 3. ANALIZA FORME

Djelo je jednostavačno, no može se jasno podijeliti u četiri dijela sa završnom kodom.

A (1-98) B (99-207) C (208-298) D (299-399) Koda (400-449)

Dijelovi imaju zasebne kulminacijske točke koje jasno definiraju formu.

Svaki dio ima u prosjeku drugačiji omjer zastupljenosti orkestra i elektronike. A i B imaju podjednaku zastupljenost oba tijela uz blagu dominaciju orkestra u prvom dijelu i simetričnu dominaciju elektronike u drugom (izuzevši kulminaciju B dijela). C i D su jednako simetrični s obzirom da u C prevladava elektronika uz dijalog s udaraljka, a u D orkestar. Koda je prepuštena orkestru.

Ovakvo jasno razgraničenje je u stvari ipak manje transparentno s obzirom da se isti materijal provlači kroz cijelu kompoziciju. Može se utvrditi šest gradivnih elemenata kompozicije ;

1. Harmonijska progresija sa završnim akordom
2. Morseov kod s kulminacijskim udarcima
3. Silazna gesta s melodijom
4. Elektronička slika
5. Motiv "vrenja" s inverzijom
6. Šum

### 3.1. Najznačajniji element je harmonijska progresija jer se ostali elementi odigravaju iznad nje i artikulirani su njome. (Primjer 2)

Primjer 2

The image displays a musical score for 'Primjer 2', consisting of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The time signature is 4/4. The score features a complex harmonic progression with various chords and melodic lines. The progression starts with a C major chord and moves through several other chords, including D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The final chord is a C major chord. The score is written in a style that emphasizes the harmonic structure, with many notes beamed together and some notes marked with accents or slurs. The bottom two staves show a bass line that follows the harmonic progression, with some notes marked with slurs and accents.

Kompozicija počinje iznošenjem početnog dijela ove progresije, no ona je znatno proširena te se iznad nje odvijaju drugi elementi (t. 1-98). U B ona ima svoj odjek u ležećim tonovima gudača i limenih puhača (t. 117-123, 152-160) te kulminaciji B dijela (t.188-207) u kojoj se iznosi završni dio progresije sa karakterističnim kromatsko-uzlaznim momentom te finalnom harmonijom koja u ovom slučaju nije finalitet durskog kvintakorda na tonu C nego molskog kvintakorda na tonu As(t.203-207). Dosegnuti akord odjekuje kroz C dio u elektronicima i isprepliće se sa šumom da bi dobio novi obris u kulminaciji tog dijela (t.267- 298). D donosi progresiju u originalnom obliku u cijelosti sagrađen od Morseovog pulsiranja drvenih puhača (t.299-324), no u dosegnutoj harmoniji durskog kvintakorda na tonu C (t.324) ne miruje nego kreće retrogradno prema početku gdje se isprepliće s drugim materijalom. Koda donosi progresiju posljednji put u svojem finalnom obliku zaustavljajući se na završnoj harmoniji (t.400-449).

3.2. Motiv Morseovog koda izveden je iz riječi “Parnassus remotus”. I ima svoja mnogobrojna ponavljanja unutar teksta, ali i elektronike. (primjer 3)

.-.-. .- .- .- .- .- ... ..- ... / .- .- - - - - ..- ...

Primjer 3



Morseova pulsacija ima svoju kulminaciju u inzistirajućim ravnomjernim udarcima (t.66-70) koji konačno čine i kulminacijsku točku kompozicije (t.392-396).

3.3. Silazna gesta je na neki način implicirana i u harmonijskoj progresiji koja na početku ima silazne pomake u intervalima sekunde. Ti obrisi su podebljani silaznim pomacima u glisandu(t. 5-9).(Primjer 4)

Primjer 4

Još jedna verzija silaznog pomaka, ovog puta u pomacima od četvrt tona, prvi se put pojavljuje kao odjek ravnomjernih udaraca Morseove kulminacije(t.86-89). (Primjer 5)

Primjer 5

86

Timp. *p* *mp* *p*

Perc. 1 L. Gong *mp*

Perc. 2 B.D. *p*

Vln. solo *f* *mf* *f* *mp* *f*

Vln. I 1 *ord.* *mf* *pp*

Vln. I 2 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vln. II 1 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vln. II 2 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vla. 1 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vla. 2 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vc. 1 *ord.* *mf* *pp* sul pont.

Vc. 2 *ord.* *mf* *pp*

Ta silazna tendencija ima svoje potpuno ostvarenje u melodiji koja se pojavljuje u violini solo (t.74-94) (Primjer 6).

Primjer 6

Violin solo score, measures 74-94. The score is in G major and 4/4 time. It features a descending melodic line with dynamic markings: *pp*, *f*, *p*, *f*, *mp*, *f*, *p*. Performance instructions include *espress.* at the beginning and *sul pont.* at the end.

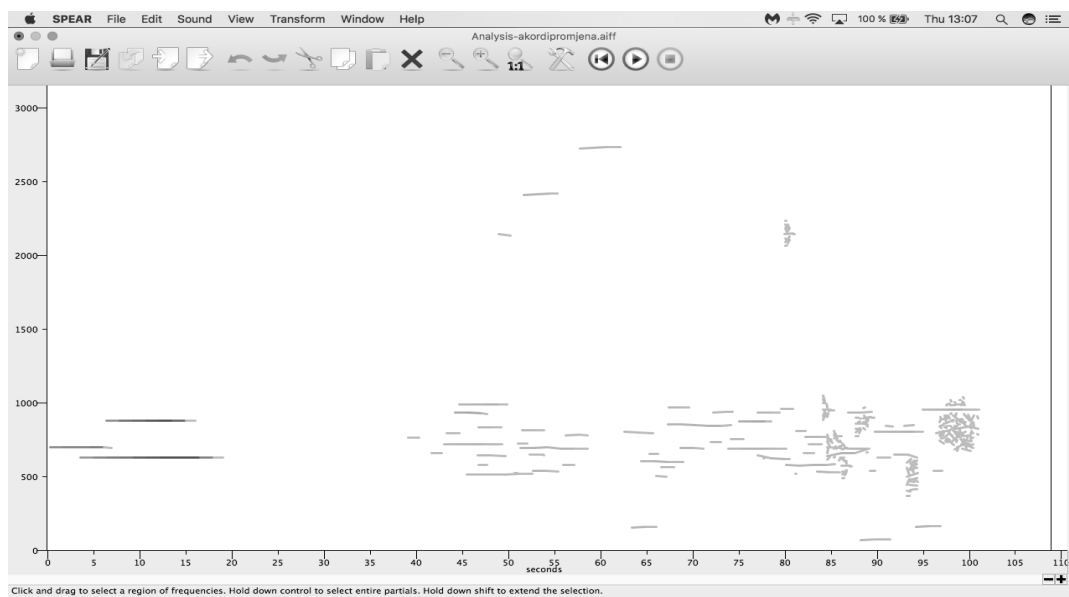
Melodija u svom prvom pojavljivanju ima najcjelovitiji oblik. Kako harmonijska progresija dobiva na cjelovitosti tako melodija biva sve skraćenija (t.355-363).(Primjer 7)

Primjer 7

Musical score for measures 355-363, marked *Poco meno mosso* and *A tempo*. The score includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), and Clarinet (Cl.). It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and dynamic markings: *pp*, *p*, *f*, *f*, *p*, *f*.

3.4. Elektronička slika koja je napravljena u Spearu nositelj je događanja u prvoj polovici B dijela. (t. 99-173). Radi se o sinusnim tonovima koji se isprepliću s vrlo srodnim zvukom crotalesa i vibrafona sviranih gudalom. (Primjer 8)

Primjer 8



3.5. Motiv “vrenja” se prvi put pojavljuje pri samom početku u drugoj flauti (t. 11) i karakterizira ga brzo kretanje u tridesetdruginkama. (Primjer 9)

Primjer 9



Pravi značaj ovaj motiv dobija u B dijelu naslojavanjem i stvaranjem kvazi stokastične situacije (t.128-131) (Primjer 10) koja daljnjim zgušnjavanjem (t.134 – 138, t.174-187, t.199-202) vodi do prve kulminacije rješenjem u molski kvintakord na tonu As (t.203).

Primjer 10

Musical score for Primjer 10, measures 128-135. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Horn (Hn.). It features complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Fingerings (6, 3) and slurs are indicated throughout the passage.

Akcentuirana tridesetdruginska gesta (u zadnjem taktu prethodnog primjera) u D dijelu daje oblik novoj derivaciji (t.349-351)(Primjer 11) koja je nositelj impulsa što vodi do krajnje kulminacijske točke kompozicije (t.392-396)

Primjer 11

Musical score for Primjer 11, measures 349-351. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). It features a powerful, accented passage starting at measure 349 with a forte (*ff*) dynamic. The music consists of rhythmic patterns with slurs and accents. The Viola part includes the marking "unis."



3.6. Svi do sada navedeni primjeri su tonalne naravi, odnosno sačinjeni od zvukova koje karakterizira pravilno periodičko titranje. Obzirom da tonovi zauzimaju tek prisvojenu polovicu naše zvučne realnosti s velikom pažnjom sam odlučio koristiti i zvukove tvorene nepravilnim titranjem odnosno šumovima. I to na način da šum u bogatoj različitosti svoje pojavnosti bude gradivni element ravnopravan, odnosno u dijalogu s ostalim materijalom. Prvenstvo u kreaciji takvog tkiva pripalo je elektronicu, a most prema njoj činio je korpus udaraljki i to ponajprije neodređene tonske visine te korištenje proširenih sviračkih tehnika za puhače i gudače. Već na početku izmjenjuje se šum elektrone, koji u trenutku najviše podsjeća na denaturaliziranu šuškalicu, sa šumom kojeg stvaraju gudači korištenjem gudala direktno na konjiću. U dijalogu sudjeluju i limeni puhači sa “zračnim “ zvukovima i “breath attack” tehnikom (t.5-9).(Primjer 12)

Primjer 12

The musical score for Example 12 is a score for a chamber ensemble. It consists of the following parts:

- Hn. (Horns):** Two staves (1, 2 and 3, 4). Each staff has a dynamic marking of *p* at the start and *mf* in the middle. The notes are connected by a slur labeled *gliss.* (glissando). There are also markings for "only air" and "only air with tongue attack".
- CTpt. 1, 2 (Trumpets):** One staff with a dynamic marking of *mf* and a slur labeled *gliss.*
- Tbn. 1, 2 (Trombones):** Two staves (1, 2). Each staff has a dynamic marking of *p* at the start and *mf* in the middle. The notes are connected by a slur labeled *gliss.* (glissando). There are also markings for "only air".
- B.Tbn. (Bass Trombone):** One staff with a dynamic marking of *p* at the start and *mf* in the middle. The notes are connected by a slur labeled *gliss.* (glissando). There is also a marking for "only air".
- Vc. (Violins):** One staff with a dynamic marking of *p* at the start and *mp* in the middle. The notes are connected by a slur labeled *gliss.* (glissando). There are markings for "O.B." (Orchestra Basso) and "simile".
- Cb. (Cellos):** One staff with a dynamic marking of *p* at the start and *mp* in the middle. The notes are connected by a slur labeled *gliss.* (glissando). There are markings for "O.B." (Orchestra Basso) and "simile".
- El. (Electronics):** One staff with a dynamic marking of *p* at the start and *mp* in the middle. There is a marking for "simile".

The score is marked with a measure number of 5 at the beginning. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The *gliss.* markings indicate glissando techniques. The "only air" and "only air with tongue attack" markings suggest specific performance techniques for the wind instruments. The "O.B." markings indicate that the strings and electronics are playing in a similar manner to the orchestra.

Slijedi ravnopravan dijalog pa i borba za prevlast nad glazbenim prostorom. U C dijelu elektronika ostvaruje dominaciju i upušta se u kulminirajuće nadjačavanje

ležeće harmonije na tonu gis (as iz B dijela)(t.276-297) nakon kojeg zvuk biča arbitrira u korist orkestra. Nakon dinamičnog D dijela i kratkog Morseovskog javljanja elektronike (t.383-397) orkestar mirnom kodom privodi kompoziciju kraju.

#### 4. ANALIZA PROGRAMA

Ako dosezanje "Parnasa" podrazumijeva "idealno" estetsko ostvarenje ono znači i "idealne" društvene uvjete tog ostvarenja. Može li umjetnik dosegnuti "Parnas" ako je tamo ostao sam? Bez traženja sigurnog utočišta u solipsizmu, a isto tako i lišen ikakve iluzije da će se društvo ubrzo promijeniti i pružiti drugačiji smještaj od onog kojeg mi je pružilo, a to je geto suvremene glazbe unutar geta "klasične" glazbe, mogu jedino pružiti miran kritički osvrt na neke društvene nedostatke i pokušati kroz svoje djelovanje pružiti perspektivu za moguća poboljšanja. Nazvao sam ovaj odjeljak "analiza programa" jer je tekst koji slijedi zasigurno utkan u glazbeno tkivo kompozicije.

Zašto je "Parnas" dalek odnosno uklonjen?

Paradoksalno, upravo je pozitivistički period devetnaestog stoljeća i francuski pokret parnasovaca jedan od mnogih čimbenika koji utire put današnjem stanju "uklonjenog Parnasa" u kojem je jedinstvo Dobroga, Lijepoga, Istinitoga i Božanskoga kao izvora umjetničkog sadržaja gotovo u potpunosti odbačeno kao metafizička tlapnja. Odnosno pozitivizam izrasta iz prosvjetiteljske ideje napretka koja u konačnici u realnoj društvenoj dinamici skreće u svoju negaciju i od razuma kao alata napretka čini porobljujući mehanizam. Stalna intelektualizacija i racionalizacija zapadnog društva dovodi do gubitka iracionalnog dijela ljudskog bića koje u gubitku misterija i osjećaja za transcendentno od umjetnosti stvara poligon za istraživanje vlastitih osjetila u potpunosti okrenuto ovozemaljskom iskustvu. Idealom izraza se počinje doživljavati ono što stvara osjećaj zbunjenosti i alijenacije. U neprikrivenoj hostilnosti recipijenta se doživljava trijumf stvaratelja koji je umjesto "uljuljanosti" i hipnotičke pasivnosti prilikom uživanja u "Lijepom"

ostvario neku kritičku svijest i pobunom protiv “Ružnog”, ili češće “Neshvatljivog” povećao svoju budnost.

Od klasičnih vrijednosti Dobroga, Lijepoga, Istinitoga i Božanskoga još je najmanju štetu pretrpio pojam Dobroga jer se dekonstrukcija ovog termina nije mogla dogoditi u potpunosti zbog vezanosti uz područje morala koje ne trpi posvemašnju relativizaciju.

Istina je relativizirana i gotovo kao mantra na koncu svakog razgovora slijedi izjava “Istina je da istina ne postoji”.

Istu sudbinu ima i “Lijepo” jer je “Ljepota u oku promatrača” čime se legitimizira subjektivni stav bez obzira koliko je kultiviran i reflektiran. Izvorni govornik je smjerao na to da lijepo kao uostalom i svi koncepti ne postoji ako ne postoji konceptualizirajuće biće koje ga pojmljuje. Nerazriješena rasprava o objektivnoj tj. subjektivnoj naravi lijepoga konačno je pretegnula na stranu subjektivnog iako je pojam intersubjektivnog odavno ponuđen. “O ukusima se ne raspravlja” je još jedna mantra koja umrtvljuje dijalog i podržava solipsističko življenje teonemogućuje da se stvari pogledaju iz tuđe perpektive u kojoj se može pronaći proširenje vlastitih granica.

Pojam “Božanskog” je potpuno napušten u razvijenom svijetu i ako ne izaziva podsmijeh onda izaziva strah zbog povezivanja sa ultrakonzervativizmom, sektaštvom pa i terorizmom.

Konačno “Ljepota je u oku promatrača - ako je oko otvoreno”, “O ukusima se ne raspravlja - nego kultivirano razgovara”. Izjava “Istina je da istina ne postoji” je osim što je sama paradoksalna ujedno i paušalna jer ne uzima u obzir nivoe realnosti. Elektroni se ponašaju drugačije od “mačaka u kutiji”!

Osim navedenih tendencija u globaliziranom svijetu postoji i široka paleta raznorodnih estetskih stavova koji svi imaju svoje mjesto pod suncem čiji značaj raste ovisno o tome koliko ga obasja sjaj kapitala što opet ovisi o nizu čimbenika među kojima kvaliteta samog djela ne igra najznačajniju ulogu.

Velik problem u recepciji umjetnosti dodatno stvara pluralizam estetika koje su same po sebi neizmjerena vrijednost suvremenog glazbenog i općeg stvaralaštva i svjedok velikog napretka društva koje se na najvišim razinama vlastite kulture oslobodilo ograničavajućih dogmatizma. No smatram da je potrebno ponuditi neka dodatna objašnjenja i smjernice koje bi olakšale razumijevanje. Nedostatak informacija je prestao biti problem, a zamijenila ga nemogućnost filtriranja viška informacija. Pravi pothvat je u zaglušujućoj buci podataka pronaći relevantan sadržaj i posložiti podatke tako da imaju smisao.

Dodatan problem stvara strah od kategorizacije. Svaka kategorizacija ima svoje probleme. Prvi problem je izbor sistema po kojem se kategorizira. Drugi problem je gubitak podataka jer nijedna sistematizacija ne nudi potpuni prikaz nego tek u odnosu na odabrani sistem. Treći problem je nužno arbitrarno stvaranje granica koje razdvajaju pojmove te možebitno neslaganje u nijansi izbora (u kojem trenu na kontinuumu boja crveno postaje ljubičasto?). Četvrti problem je prividno razdvajanje pojmova koji su u stvarnosti puno sličniji odnosno njihovo nerazlikovanje ako smo ih stavili u istu kategoriju. Svaki umjetnik konačno negira pristajanje uz neki “-izam” jer doživljava da se ono “bitno” u njegovoj glazbi ostvaruje izvan omeđujućih granica “-izma”. Chopin je negirao da je “romantičar”, Debussy “imprerionist”, a Grieg “spektralist”.

Bez obzira na navedeno smatram da nije moguće imati smislen pregled bilo čega ako se ne napravi neka vrsta kategorizacije koliko god bila manjkava. Trenutno ne postoji kategorizacija suvremenog glazbenog stvaralaštva nego samo pojam o velikoj različitosti svakog umjetnika koji bi izgubio na značenju ako bi ga se kategoriziralo.

Stav da je uživanje u umjetnosti privilegija nekolicine upućenih ima svoju višestoljetnu povijest. No tek u dvadesetom stoljeću preziran odnos umjetnika prema širokoj masi neupućenih dobiva na svojoj punoj snazi. Dapače umjetnik bi najveću uslugu razvoju umjetnosti napravio kada bi se udaljio iz javnog života i posvetio vlastitom istraživanju poput znanstvenika u laboratoriju čiji je rad daleko iznad dosega shvaćanja nekoga tko nije pripadnik iste struke. Smatram da se radi o klasičnoj zabludi pogrešne analogije (znanost vs. umjetnost)

Od renesanse do dvadesetog stoljeća razvoj glazbene građe, umjetnička individuacija i potrebe društva su išle ruku pod ruku, a zatim se stvorio jaz između kompozitora i publike koji je ostao do danas i ne postoje naznake da će se to uskoro promijeniti. Uz dodatak da je po mišljenjima nekih kako sam i naveo to upravo idealno stanje.

Zbog navedenih razloga stanje u recepciji suvremene glazbe obiluje nerazumijevanjem te nalikuje starozavjetnom kaosu razdvajanja jezika prilikom izgradnje Babilonske kule. Tek usko specijalizirani imaju alate za snalaženje u raznorodnim stvaralačkim strujanjima.

## 5. DODATAK

Kao prikaz stanja prilažem u radu i dvije ankete za koje smatram da su indikativne, ali prepuštam čitatelju da isčita podatke i donese vlastite zaključke.

### 5.1 Anketa 1

Nakon što je završio Muzički bienalle Zagreb 2019 napravio sam kratku anketu među studentima Muzičke akademije u Zagrebu o interesu prema suvremenoj glazbi. U anketi je sudjelovalo 87 ispitanika među kojima su bili studenti sa svih odsjeka.

1. Na koliko događanja MBZ 2019 ste bili? (izuzevši sudjelovanje u Knapanju.

50.6 % = 0      33.3% = 1-3      11.5% = 4-6      2.3% = 7-10      2.3% više od 10

2. Ako ste odgovorili "0" navedite razlog.

25.6 % = suvremena glazba me ne zanima

11.6% = bio sam spriječen (bolest, putovanje i sl. )

4.7% = suvremena glazba je grozna

58.1% = suvremena glazba je zanimljiva, ali imam previše obaveza da bih joj se posvetio/la

3. Mislite li da bi diplomirani muzičari trebali znati bar 10 živućih inozemnih kompozitora?

88.5% = da      11.5% = ne

4. Biste li voljeli imati predmet koji bi se bavio glazbom koja je napisana nakon 2000-te?

58,6 % = da      41.4 % = ne

## 5.2 Anketa 2

Na jednoj "Slušaonici glazbe 21. stoljeća" koju sam održavao protekle akademske godine napravio sam među studentima koji su sudjelovali u Knapanju-MBZ 2019jedno ispitivanje glazbenih afiniteta. Sudjelovali su studenti naše akademije te kolege sa likovne i dramske akademije. Izabrao sam 26 renomiranih skladatelja vrlo različitih estetskih izričaja i njihove kompozicije koje su napisane nakon 2000. Od svake kompozicije sam pustio oko 2 min. i zamolio slušatelje da boduju koje ostvarenje ih je najviše zaintrigiralo te bi ga htjeli poslušati u cijelosti odnosno na koncertu. Rezultat je bio sljedeći :

Arvo Pärt - Estonija (1935)	Simfonija br. 4. (2008)	205/250
Brandt Brauer Frick Ens. - Njemačka(1984).	BOP (2010)	190/250
Bjork - Island (1965)	Utopia (2017)	190/250
Jon Irabagon - SAD (1979)	The Night Has A Thousand Eyes (2009)	174/250
Kaija Saariaho - Finska (1952)	Lanterna magica (2009)	173/250
Sofia Gubaidulina - Rusija (1931)	Triple Concerto (2016)	172/250
Eivind Buene - Norveška (1973)	Johannes Brahms Klarinetten trio (2012)	170/250
Thom Yorke - Engleska (1968)	Bloom (2011)	168/250
Serge Verstocket - Belgija (1957)	Hold your horses (2012)	165/250
Enno Poppe - Njemačka (1969)	Filz (2015)	164/250
Krzysztof Penderecki - Poljska (1933)	Simfonija br. 8 (2004-2008)	160/250

Taylor Deupree - SAD (1971)	Dreams of stairs (2012)	156/250
Aleksander Kościów - Poljska (1974)	Tnyganequinlu (2014)	155/250
Unsub Chin - Južna Koreja (1961)	Su-Koncert za sheng i orkestar (2009)	152/250
Aphex Twin – Irska	T69- Collapse (2018)	148/250
Pierre Boulez - Francuska (1925-2016)	Derive 2 (1988-2009)	144/250
Michael Beil - Njemačka (1963)	Key Jack (2017)	143/250
Dmitri Kourliandski - Rusija (1976)	Emergency Survival Guide 2 (2009-2010)	140/250
Anna Þorvaldsdóttir - Island (1977)	Metacosmos (2017)	138/250
Heiner Goebbels - Njemačka (1952)	Stifters Dinge (2012)	131/250
Vinko Globokar - Slovenija (1934)	Radiographie d'un roman (2010)	130/250
Kendrick Lamar - SAD (1987)	Humble (2017)	129/250
Pierluigi Billone - Italija (1960)	Mani.Δίκη (2012)	124/250
Alex Mendizabal - Španjolska (1961)	Beat Bit Bite (2016)	112/250
Olga Neuwirth - Austrija (1968)	La Encantadas (2014-2015)	110/250
Kaffe Matthews - Engleska (1961)	The swamp that was, a bicycle opera (2012).	102/250

## 6. ZAKLJUČAK

Nakon svega izrečenog moram istaknuti da je velik broj sposobnih i talentiranih ljudi (možda najveći ikada) koji iskreno rade svoj stvaralački posao i pronalaze načine kako nastaviti dosezati taj vječno neuhvatljivi "Parnas". U konačnici svi navedeni problemi nisu razlog za pasivnost nego poticaj za daljnje stvaranje i razvoj. Moglo bi se reći da se upravo u njima i krije smisao.