

Upotreba scenskog elementa u djelima za udaraljke

Šabić, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:925689>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-03**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

DOMINIK ŠABIĆ

**UPOTREBA SCENSKOG ELEMENTA U
DJELIMA ZA UDARALJKE**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

UPOTREBA SCENSKOG ELEMENTA U DJELIMA ZA UDARALJKE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Ivana Kuljerić Bilić

Student: Dominik Šabić

Ak. god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. art. Ivana Kuljerić Bilić



U Zagrebu, 17. lipnja 2020.

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. izv. prof. art. Ivana Kuljerić Bilić
2. red. prof. art. Igor Lešnik
3. red. prof. art. Anđelko Krpan
4. nasl. doc. Božidar Rebić
5. nasl. doc. Marko Mihajlović

OPASKA:

KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Ovaj rad ne bi bio moguć bez velike podrške i bezuvjetne ljubavi moje obitelji.

Mama, tata, sestro, hvala vam za sve.

A Tebi, zbog koje je ovaj studij dobio životni značaj, hvala za najljepše vrijeme života.

Sadržaj

Sažetak.....	6
1. Uvod.....	7
2. Definicije.....	8
2.1. Pojam instrumentalnog teatra.....	8
2.2. Pojam udaraljkaškog teatra.....	8
3. Spoj umjetnosti.....	10
4. Povijesni pregled udaraljkaškog teatra.....	12
4.1. Cage kao preteča udaraljkaškom teatru.....	12
4.2. Udaraljkaški teatar u Europi.....	14
4.3. Udaraljkaški teatar u Hrvatskoj.....	17
4.4. Moje iskustvo s instrumentalnim teatrom.....	21
5. Zaključak.....	23
6. Izvori.....	24
6.1. Literatura.....	24
6.2. Multimedijalni izvori.....	25
7. Prilozi.....	25
7.1. Fotografije.....	25
7.2. Dodaci.....	26
7.2.1. Anketa.....	26
7.2.2. Telefonski razgovor sa Silvijom Foretićem.....	27
7.2.3. Intervju s Kajom Farszky.....	29

SAŽETAK

Ovaj se rad bavi proučavanjem fenomena korištenja scenskoga u glazbi; spajanja teatralnog i glazbenog, s posebnim naglaskom na udaraljke. Primarna mu je zadaća opisati kompleksnost zahtjeva koji se očekuju od modernog udaraljkaša, a to postiže kroz kratak opis djela vezanih uz ovaj žanr, koja ujedno predstavljaju kratki presjek povijesti instrumentalnog, odnosno udaraljkaškog teatra. Osim toga, pruža definicije i autorova razmišljanja na temu, kao i razmišljanja nekih hrvatskih skladatelja i izvođača.

Ključne riječi: udaraljkaški teatar, instrumentalni teatar, scenski element, suvremena glazba

SUMMARY

This paper deals with the phenomenon related to the use of theatrical elements in music; the fusion of the theatrical and musical, with special emphasis on percussion. Its primary task is to describe the complexity of demands placed on the modern percussionist. It is accomplished through the short description of works written in the genre. This could be seen as an overview of the instrumental/percussion theater history. Furthermore, it provides definitions and author's reflections on the topic, as well as some thoughts by Croatian composers and performers.

Keywords: percussion theatre, instrumental theatre, stage element, contemporary music

1. Uvod

Pojam instrumentalnog muzičkog teatra još od prošlog stoljeća nije nepoznat. No, uvidjevši da se takva djela ipak često, više od bilo kojeg drugog instrumenta, vežu uz udaraljkašku praksu, odlučio sam istražiti ovu temu kako bih razjasnio i upoznao razne aspekte tog skladateljskog fenomena koji ruši granice među granama umjetnosti. Također, moglo bi se reći da me na odabir ove teme privukla činjenica da se, kao udaraljkaš, sa scenskim zahtjevima u svom glazbenom obrazovanju susrećem, takoreći, otkada sam se upisao u glazbenu školu. Paradoksalno, nikada se nisam dublje bavio pitanjem glume, pokreta i govora u djelima koja sam izvodio, a često se od mene nije niti očekivao neki veći angažman na tom području. Uvidjevši veliku važnost scenskog elementa u takvoj udaraljkaškoj literaturi, pitao sam se je li potrebno dati tom aspektu veći značaj i došao do spoznaje kako je za neke skladbe ne samo vrlo važno, nego i krucijalno.

Glazbenici udaraljkaši danas se često, na redovitoj bazi u praksi susreću sa skladbama koje, osim svojega glazbenog elementa, sadrže i neki kazališni, scenski element. Također, postoje skladbe za koje bismo čak mogli reći da su već od početka bile zamišljene kao scensko djelo koje zbog svoje ritmičke ili kakve druge zahtjevnosti treba izvoditi ipak – glazbenik. Zašto je tomu tako i što je u današnje vrijeme stvarni zahtjev suvremenog udaraljkaštva te kako i zašto se scenski element u tolikoj mjeri veže upravo uz udaraljke i udaraljkaše, najveći su motivi mogega pisanja na ovu temu.

Ovim radom želim dati i kratki povijesni kontekst i pregled djela za udaraljke koja imaju scenski element te konkretnim kratkim opisom većine skladbi prikazati kompleksnost zahtjeva i znanja koji se od današnjeg udaraljkaša očekuje. Zatim ću se dotaknuti istog pitanja takve prakse u Hrvatskoj, uz rezime mojeg osobnog iskustva sa scenskim zahtjevima u glazbenom izvođenju.

Cijelu će temu zaokružiti zaključak koji se dotiče obavljenih razgovora s nekoliko hrvatskih umjetnika, prikazuje značenje instrumentalnog teatra danas, u odnosu na prošlost i budućnost, te otvara pitanja mjesta udaraljkaškog teatra u glazbi, granica u umjetnosti te budućnosti toga stila, ali i udaraljkaštva kao takvog.

Kao dodatak ovom radu, priložit ću razgovore u obliku intervjua s dvoje hrvatskih umjetnika koje smatram vrijednom nadopunom teme, kao i predstaviti kratku anketu koju sam proveo među studentima udaraljki.

2. Definicije

2.1. Pojam instrumentalnog teatra

O instrumentalnom teatru već dosta rano pišu Eimert i Humpert u svom *Leksikonu elektronske glazbe* dajući ponešto šturu, ali jezgrovitu definiciju: „Instrumentalni teatar je pojam koji inaugurira Mauricio Kagel kao glazbenu i izvođačku formu koja nastoji kroz novu vrstu izvođačke prakse povezati sviranje instrumenta s glumačkom predstavom na pozornici.“¹ Drugi pak proučavatelji instrumentalni teatar karakteriziraju kao „glazbu u bijegu od sebe“ što slikovito opisuje upravo ono što on jest: glazbeno djelo prezentirano na drugačiji način od uobičajenog, „upakirano“ u scensku izvedbu kako bi se pozornost sa same glazbe skrenula na ostale, scenske sastavnice izvedbe, koje pak ponovno upućuju na glazbu, upravo opisujući njezino stvaranje – što čini zanimljiv zatvoreni krug „bijega“. Najznačajniji predstavnik struje instrumentalnog teatra i njegov idejni začetnik bio je Mauricio Kagel. Zajedno s Heinz-Klausom Metzgerom, Kagel je prvi skovao termin *instrumentalni teatar* i pokušao ga opisati, te istaknuo tri njegova važna parametra: pozornicu, glazbenika (interpreta) i njegovo kretanje u prostoru pozornice.

Drugim riječima, za instrumentalni teatar možemo reći da je jedna od pojava u glazbi dvadesetog stoljeća koja ujedinjuje glazbene i scenske elemente tako što nastoji „teatralizirati“ glazbu, odnosno vizualizirati načine njezina stvaranja. Naglašavanjem pokreta, gesti i mimike izvođača, glazbenom se djelu pridaje scenska dimenzija, a ona se može proširiti i upotrebom svjetla, projekcija, plesnih pokreta ili ostalih kazališnih elemenata postajući tako čak i važnijom od same glazbe. Schäffer to objašnjava ovako: „Glazba je tu samo naizgled primarna. Ili točnije, njezina je primarnost zapravo sekundarna“, a „primaran je konačni rezultat.“²

¹ Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich, *Das Lexikon der elektronische Musik*, Bosse Musik Paperback, Regensburg, 1973, str 148.

² Schäffer, Boguslaw: „Glazbeno-scenske vizije budućnosti“, u: *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972, str. 106.

2.2. Pojam udaraljkaškog teatra

Pojam udaraljkaškog teatra (*percussion theater, theater percussion*) relativno je nov i nije do kraja definiran, ali upućuje na skladbe koje žanrovski pripadaju instrumentalnom teatru s pojašnjenjem da se radi o djelima isključivo, pretežito ili samo djelomično napisanim za udaraljke ili, možda točnije rečeno, udaraljkaše. U svojoj srži udaraljkaški se teatar oslanja konceptualno i povijesno na praksu instrumentalnog teatra. Udaraljkaški teatar je, takoreći, potkategorija instrumentalnog teatra, ako usporedimo njihovu pojavnost i karakteristike. U svojoj doktorskoj disertaciji na tu temu, Julie Strom piše nešto opširnije: „Udaraljkaški teatar (...) je postojeći, još neimenovani žanr karakteriziran sistematskim pristupom kombiniranja udaraljki s vanglazbenim komponentama koje dotiču razna osjetila ili aspekte osjeta – vizualni, slušni i emotivni – te su sastavljene uporabom skladateljskih dodataka – glume, pokreta, teksta i multimedijjskih sadržaja kao što su audio i video trake.“³

Ovdje treba, da ne bi bilo zabune, spomenuti djelatnost sličnu opisanom pojmu udaraljkaškog teatra, koja prosječnog čitatelja može navesti na pogrešno tumačenje toga pojma u ovome radu. Radi se o popularnim grupama široke zabavne produkcije kao što su *Blue Man Group*, *Stomp* ili *Scrap Arts Music* koji svojim živahnim i koreografiranim nastupima te naglašenim ritamskim obrascima privlače mahom mlađu publiku. S druge strane, postoje i tradicionalno ukorijenjene bubnjarske prakse nerijetko vezane uz nacionalnost neke države poput američkog *drumlinea* [bubnjarske linije, op. a.], švedskog *Royal Swedish Army Drum Corps*, švicarskog *Top Secret Drum Corps*, australskog *Taikoz* ili japanskog *Kodo* ansambla. Premda bi se i moglo raspravljati spadaju li navedeni ansambli pod pojam udaraljkaškog teatra, za potrebe ovog rada, pod pojmom udaraljkaškog teatra podrazumijeva se suvremena umjetnička glazba pisana za udaraljke koja sadrži neku scensku sastavnicu i ne uključuje ansamble gore navedenog tipa.

³ Strom, Julie J., *Theater percussion: Developing a twenty-first-century genre through the connection of visual, dramatic and percussive arts*, University of Northern Colorado, Northern Colorado, 2012 str. iii.



Slika 1: ansambl STOMP

3. Spoj umjetnosti

Rana povijesna koketiranja s kazališnim elementom u glazbenom izvođenju minimalno odskaču od norme i više imaju status kurioziteta ili pošalice. Glazbenicima bi bila dodijeljena tipična uloga izvođača, s tek ponekim kratkim vanglazbenim trenutkom koji od njega ne bi iziskivao nikakve dodatne uvježbane sposobnosti. Haydnova *Simfonija rastanka*, na primjer, upućuje glazbenike da izvedbu napuštaju jedan po jedan, dok Donizetti u svojoj operi *Ljubavni napitak*, zahtijeva skupinu glazbenika koji sviraju na sceni (*banda sul palco*).

U zapadnoj udaraljkaškoj tradiciji, za razliku od drugih glazbenika instrumentalista, udaraljkaši uglavnom nemaju izravan doticaj s instrumentom. Njega ostvaruju posredovanjem palica, metlica, čekića i udarala svih vrsta, a instrumenti stoje pričvršćeni na stalke, položeni na stoliće ili već sami na sebi imaju pričvršćene noge s kotačima. Takav položaj glazbenika spram instrumenta otvara sviraču veliku fizičku slobodu pri sviranju, koja lako može prijeći u umjetničku ekspresiju blisku kazališnom scenskom izrazu.

Da udaraljkaški pristup instrumentu po prirodi nalikuje plesu, uvidjela je i Kaja Farszky kada piše: „Priroda instrumenata sviraču daje više slobode u kretanju nego li je to slučaj kod ostalih instrumenata. Udaraljkaš je često okružen velikim instrumentarijem kojim

mora vješto ovladati, a njegovo sviranje postaje nalik na moderan ples, što pak dalje možemo povezati s teatrom.“⁴ Također, i Igor Lešnik u jednom od svojih televizijskih intervjua spominje: „Ono što je kod udaraljki (...) značajno u vezi interakcije s publikom jest atraktivnost scenskog elementa. Udaraljkaši koji nastupaju na koncertima su rijetko statični, rijetko su na jednome mjestu. Ta glazba vuče za sobom jednu veću scensku aktivnost, koreografije, scenski atraktivne nastupe i sl.“⁵

Budući da su tradicionalne i moderne udaraljkaške prakse u svojoj biti „teatralne“, neki su skladatelji odlučili tom aspektu dati veći značaj kombinirajući tehnike sviranja sa scenskim tehnikama. Upravo u tom trenutku udaraljkaš se susreće s novom, i za njega drugorazrednom problematikom, dramskog karaktera, a nju možemo podijeliti na tri glavne grane: glumu, govor (pjevanje) i pokret.

Takvi zahtjevi traže veliku razinu pripremljenosti i profesionalnosti jer u protivnom izostaje željeni efekt ili čak štoviše, djelo postaje besmisleno i promašene biti. Udaraljkaš Steven Schick u tom smislu priznaje: „Oduvijek sam bio loš glumac“, dodajući da po tom pitanju svi glazbenici dijele istu sudbinu.⁶ Vrlo je vjerojatno da geneza ovakve tvrdnje leži dobrim dijelom u činjenici da današnja udaraljkaška pedagogija ne sadrži nikakvu profesionalnu edukaciju u području dramske umjetnosti, čak niti na sveučilišnoj razini kao fakultativni predmet.

Kao suprotnost glazbenicima instrumentalistima stoje pjevači koji zbog prirode svoga zanimanja posvećuju veći dio svoga obrazovanja scenskom izričaju. Iako je operna gluma često na udaru kritika, važno je napomenuti da je za glazbenike to izuzetan stupanj uigranosti i koordinacije, budući da se takva gluma razlikuje od strogo kazališne, a napose filmske glume (gledanje dirigentskih znakova, bivanje u metričkom skladu s orkestrom, točno pjevanje tonskih visina itd.). U svome članku *Just act natural*, Dona D. Vaughn izjavljuje: „Zaprepaštena sam kada čujem ljude kako kažu da idu u operu gledati glumce koji pjevaju. Ja u operu idem slušati pjevače. Kako je krasno ako znaju još i glumiti!“⁷

⁴ Farszky, Kaja, *Zamagljeno nebo – poetski predlošci udaraljkaškog orkestra* [diplomski rad]. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2011, str. 7.

⁵ Lešnik, Igor, televizijska emisija *Bespućima glazbenih pojmova*, Mario Penzar (ur.), Hrvatska radiotelevizija, 2017.

⁶ Schick Steven, *The percussionists art: same bed, different dreams*, University of Rochester Press, Rochester, N.Y., 2006, str. 164.

⁷ Vaughn, Dona D., *Just act natural*, Opera News, 76, 2012, str. 68.

Iako u naravi posve drugačija, operna gluma može se povezati s instrumentalnim teatrom upravo kroz činjenicu da se, od osobe koja je prije svega glazbenik, traži ovladavanje dramskim umjetničkim tehnikama. Zaplet je zapisan u partituri i treba ga oživjeti kroz umjetnički izraz koji propituje teatralnu vezu između slušnog i vizualnog. Glazba kao takva u sebi nije eksplicitna i upravo zbog te svoje odlike, kao bitna sastavnica instrumentalnog teatra, traži pomoć vizualnog i tekstualnog elementa. Dapače, postoje skladbe u kojima je glazba sasvim u drugom planu i može se reći da djeluje više kao začim dobro odglumljenoj predstavi; kao nit koja povezuje i daje smisao ritmičnim, glumljenim pokretima izvođača ili čak pozadinska buka kojoj je više cilj opisati atmosferu nego izreći priču. Primjeri za ovu tvrdnju su, na primjer, *Silence Must Be!* Thierryja de Meyja, *Bad Touch* Caseyja Cangelosyja ili *Temazcal* Javiera Alvareza.

Što se tiče hijerarhije pristupa, arhaični pogled prema kojemu je skladatelj kreator glazbenog djela, dok izvođač ostaje „posrednik“⁸, ne vrijede u slučajevima većine skladbi scenskog žanra. Izvođač, što zbog česte improvizacije koju obuhvaćaju takva djela, što zbog nejasne ili slobodne, a nerijetko i grafičke ili opisne notacije, ima ne samo mogućnost, nego upravo i obavezu unijeti neki svoj element kroz izvedbu djela. Ponekad se to tiče neposredno notnog teksta, a ponekad to može biti tehničke prirode (upotreba svjetla, kostima, pozornice, prostora, multimedije). Nerijetko se takva aktivnost i potiče⁹, u predgovorima, uz notni tekst ili pak samom notacijom, a ponekad se dogodi da skladatelj jednostavno izostavi uputu kako bi izvođač protumačio određeni zapis na svoj, jedinstven način i tako doprinio stvaranju uvijek nove, uvijek drugačije izvedbe.

4. Povijesni pregled udaraljkaškog teatra

4.1. Cage kao preteča udaraljkaškom teatru

Već sami začeci instrumentalnog teatra zapravo se mahom odnose na djela za udaraljke. Tome je uvelike doprinio John Cage koji je svojom skladbom *Living Room Music*

⁸ Foss, Lukas, *The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue*, Perspectives of new music, 1. svezak, br. 2, Seattle, 1963, str 45-53.

⁹ npr. Lešnik, Igor, *Olympian Drums*, biNg bang ltd publications, Zagreb, 2007.

već gotovo dva desetljeća unaprijed, posve nesvjesno, udario temelje Mauriciu Kagelu s idejom instrumentalnoga teatra koji će u glazbu donijeti puno više sloboda i prostora za improvizaciju. Radi se o kvartetu za udaraljke i govor iz davne 1940. i, premda značajno koristi scenski element (umjesto instrumenata pokušstvo, i to proizvoljno), ne možemo reći da skladba predstavlja primjer instrumentalnog teatra u punom smislu riječi, upravo stoga što i dalje poštuje formu i neke odrednice unutrašnje strukture, te ne ostavlja prostora za improvizaciju unutar samoga glazbenog materijala.

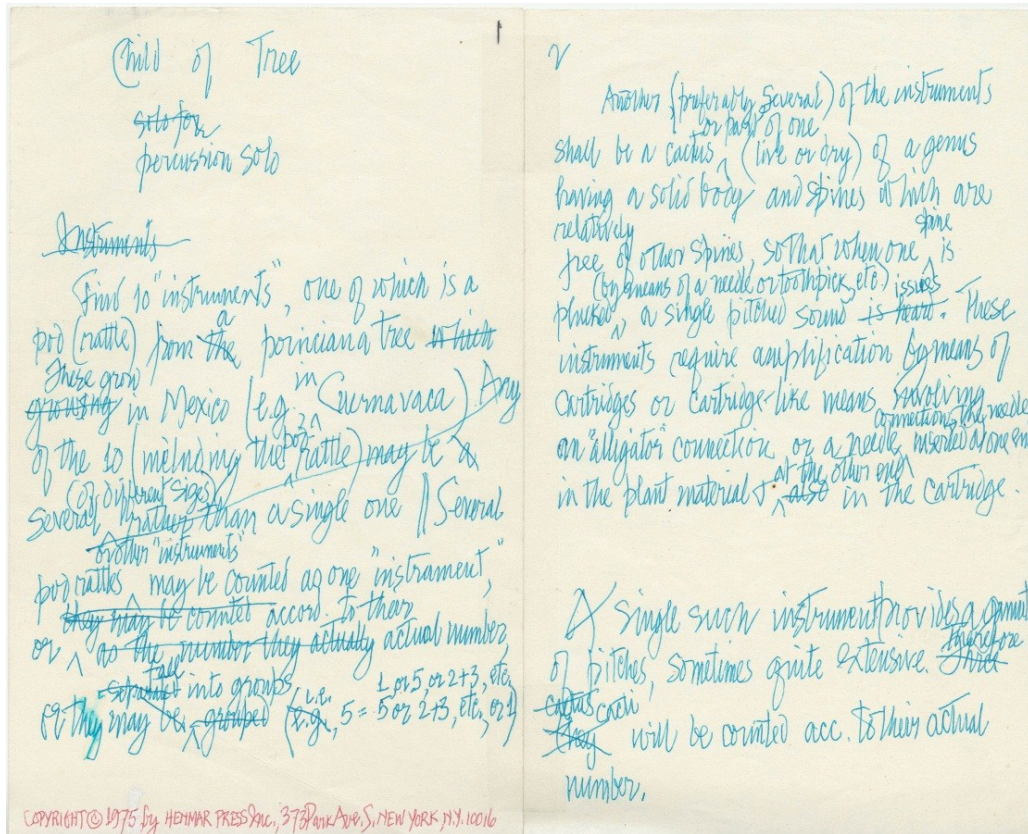
Cage je kao svoju primarnu skladateljsku dužnost shvaćao pronalaženje novih zvukova i novih glazbala, a time i novih glazbenih formi i skladateljskih postupaka. U eksperimentiranju sa zvukom nastavlja se na svoje prethodnike Henryja Cowella, Edgarda Varèsea i Luigija Russoloa koji su bili začetnici eksperimentalnog skladanja za udaraljke. Vjerojatno je glavni uzrok Cageove preokupacije udaraljkaškom glazbom bio njegov rad sa studentima suvremenog plesa, jer su jednostavne udaraljkaške skladbe u to vrijeme bile česta pratnja suvremenom plesu, a Cage je čak održavao satove udaraljki za plesače na Sveučilištu u Los Angelesu. Njegovo zanimanje za udaraljkašku glazbu počelo je na pomalo neobičan način: razgovorom s Oskarom Fischingerom, redateljem apstraktnih animiranih filmova, koji mu je govorio o tome da „svaki predmet ima dušu te da zbog toga i zvuk nastao od, primjerice, drveta ima drugačiju dušu od zvuka stakla“¹⁰. Cage tvrdi da je takvo razmišljanje o zvukovima probudilo u njemu toliki interes, da je već sljedećega dana počeo skladati za udaraljke.

Glazbene strukture koje se temelje na odnosima različitog trajanja motiva i većih glazbenih, a posebno ritmičkih fraza, postale su osnova Cageove glazbe za udaraljke nakon 1939. godine. Ritmičke strukture glavna su nit vodilja njegovih djela, a do toga je dovela činjenica da udaraljke za koje je pisao uopće nemaju određenu visinu zvuka, što samo po sebi isključuje mogućnost da se glazbena struktura temelji na melodiji ili harmoniji.

Spominjući Cagea, nikako ne mogu ne spomenuti *Fluxus*; pokret u koji se Cage odbijao službeno svrstati, ali je imao znatan utjecaj na njega, s obzirom da su neki njegovi učenici bili značajni članovi toga pokreta. Radilo se, naime, o svojevrsnoj ideologiji grupe umjetnika koji su, okupljeni oko osnivača pokreta Georgea Maciunasa, željeli zamagliti granice između života i umjetnosti te na taj način slaviti život. Pokret se opisuje kao radikalni, neoavangardni i neodadaističan, a Cage je pokretu doprinio ponajviše svojim

¹⁰ Prichett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, str. 12.

djelom *Child of Tree* (1975) čiji je „notni“ zapis zapravo zbir tekstualnih uputa u kojima pojašnjava što činiti s instrumentima.



Slika 2: John Cage: *Child of Tree*

4.2. Udaraljkaški teatar u Europi

Prvi pravi pionir instrumentalnog, a posredno i udaraljkaškog teatra, kako je već spomenuto, bio je Mauricio Kagel. On u svojim ranim skladbama koristi tekst i dramske elemente, ali, usporedivo sa spomenutom Haydnovom *Simfonijom rastanka*, zahtjevi tih skladbi (izuzev govora) i dalje ostaju nužno glazbenički. Prvo značajnije ostvarenje instrumentalnog teatra u punom smislu riječi postiže u skladbama *Sonant* i *Sur Scene* (1960). U prvoj se radi o, kako kaže Bjorn Heile, „preobrazbi sviranja glazbenih instrumenata u

kazališnu akciju¹¹, a u drugoj o „predstavljanju glazbene izvedbe unutar kvazi-kazališnog konteksta“¹². U obje se skladbe pojavljuje udaraljkaš, ali kao ravnopravan član ansambla, a nešto veću ulogu udaraljke dobivaju u skladbi *Match* (1964) za dva violončelista koja glume igrače tenisa i udaraljkaša kao suca. No, od 1976. Kagel piše ekskluzivno za udaraljke: prvo u skladbi *Dressur* u kojoj koristi 44 drvena instrumenta, zatim *Rrrrrrr... (1982)* za udaraljkaški duo i *L'art Bruit. Solo fur Zwei* (1995) koja je ušla u kanon udaraljkaške literature. Ova potonja zahtijeva solista i njegova asistenta–pomagača čija je dužnost, kako u svom pismu sam Kagel pojašnjava, učiniti izvedbu „više elegantnom od kaotičnog rasula hrpe instrumenata i palica tipičnih kod djela za solo udaraljke.“¹³

Baš kao i Kagel, u Kölnu je u to vrijeme živio i radio Karheinz Stockhausen. Iako posve drugačijeg pristupa, doprinio je ranom pisanju za udaraljke sa značajnom upotrebom scenskog elementa u svojim djelima. Skladao je *Zyklus* (1957) gdje je set udaraljki složen u krug, tako da svirač čini punu rotaciju za vrijeme izvedbe, *Kontakte* (1960) za udaraljke, klavir i elektroniku, *Originale* (1961) u kojem, osim glazbenika, ulogu imaju i razni drugi „obični ljudi“ kao što su glumci, slikar, dijete, prodavač novina, ulični izvođač i sl. Nadalje, 1975. Stockhausen sklada *Musik im Bauch* iz ciklusa *Tierkreis* za šest udaraljkaša koji se kreću u maniri figura iz glazbene kutije, *Kathinka's Gesang als Luzifers Requiem* (1983) za šest kostimiranih udaraljkaša i flautu, a valja spomenuti i *Nasenflügeltanz* (1983) za solo udaraljkaša koji pjeva.

Mnogi drugi Kagelovi i Stockhusenovi suvremenici eksperimentiraju s kazalištem i pišu komornu glazbu kojoj udaraljke nisu u fokusu, ali bez „Francuske škole“ instrumentalni, a napose udaraljkaški teatar, ne bi imao današnje značenje. Vinko Globokar i Georges Aperghis dvojica su renomirani skladatelja Francuske škole koji su gotovo cijeli svoj opus posvetili instrumentalnom teatru. Osim njih, možemo spomenuti Jeana Pierrea–Droueta, Thierryya de Meya, Jeana Geoffroya, ali i ansamble *Trio le Cercle* i *Les Percussion de Strasbourg*, koji svojim radom uistinu opravdavaju tradiciju Francuske škole udaraljkaškog teatra.

Globokar je bio dobro upoznat s najistaknutijim skladateljima instrumentalnog teatra svoga vremena i to je uvelike utjecalo na njegov budući put kao skladatelja. „Dok je Berio u Berlinu skladao *Traces* za sopran, mezzosopran, dva zbora i dva glumca, Globokar je

¹¹ Heile, Bjorn, *The music of Mauricio Kagel*, Routledge, Aldershot, 2006, str. 33.

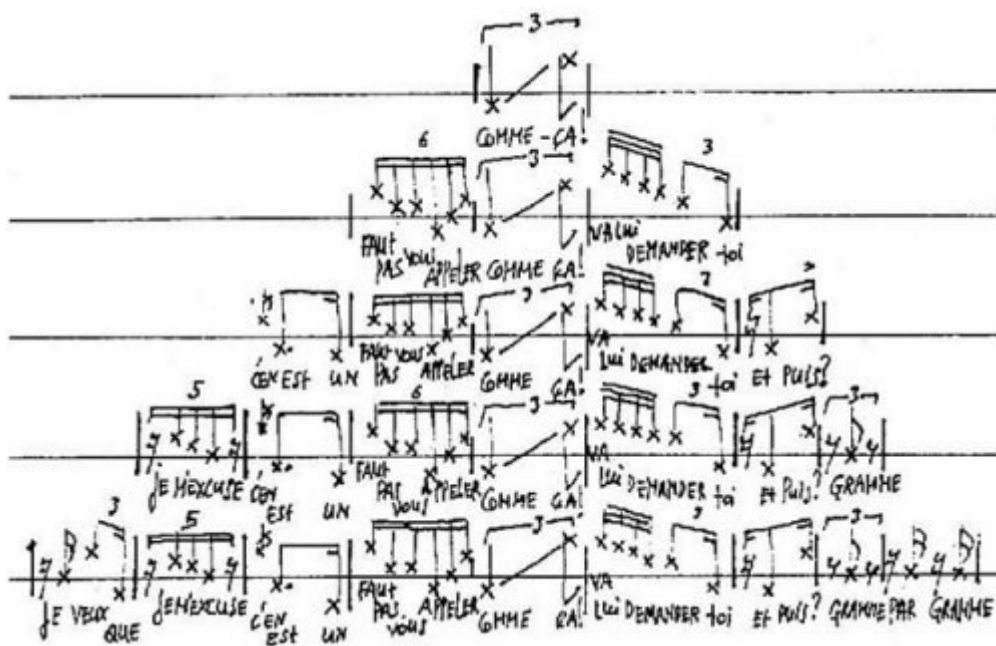
¹² *Ibid.* str. 35.

¹³ *Ibid.* str. 66.

započeo skladanje *Vole* za tri zbora, orkestar i naratora.“¹⁴ Improvizacija je zauzimala velik dio njegova glazbeničkog života, kako kao člana ansambla *New Phonic Art Ensemble*, tako i kao kompozitora u svojim djelima. Skladao je neke od danas najizvođenijih skladbi udaraljkaškog teatra i za modernog udaraljkaša predstavlja nezaobilaznu stanicu na njegovom profesionalnom putu. Skladba koja možda bolje od svih drugih uopće prezentira što je to udaraljkaški teatar jest *Corporel* (1985) za solo udaraljkaša koji svira po svome tijelu (eng. *bodypercussion*). Djelo je to čistog izraza, dohvaćanja krajnjih granica udaraljkaškog dometa, bez korištenja ritma u pravom smislu, već samo svoga tijela u vremenu i prostoru. Spomenuo bih da me prva izvedba toga djela koju sam gledao, podsjetila na završni ispit iz predmeta „Scenski pokret“ moga kolege na studiju glume i da mi se činilo upravo nevjerojatno da takvo što izvode udaraljkaši. Druga veoma značajna autorova skladba je *Toucher* (1978) u kojoj udaraljkaš uz deskriptivno sviranje raznih zvukova priča priču (prema Bertoltu Brechtu: *Život Galilejev*). Zatim, *Dialog über Erde* (1994) u kojoj skladatelj propituje sam medij širenja zvuka (zrak – voda), udaraljkaški kvartet *Kvadrat* (1989), te *Ombre* (1989) za udaraljke i elektroniku.

Nešto mlađi grčko-francuski skladatelj Georges Aperghis na tragu je skladateljskog opusa Vinka Globokara, ali u kasnijoj fazi s mnogo više upotrebe elektronike koju, čini se, jako voli primjenjivati u svojim djelima, čak do razine učestalog korištenja robota. Značajne su mu skladbe za udaraljke uz deskriptivni govor: *Le Corps a Corps* (1978) i *Graffitis* (1980) te komorna udaraljkaška djela *Les guetteurs de sons* (1981) i *Retrouvailles* (2013) „za dva glumca“ (*bodypercussion*).

¹⁴ Dunstan, Kaylie, *Percussion and theatrical techniques: an investigation into percussion theatre repertoire and its presence in australian classical music culture*, University of Sydney, Sydney, 2015, str. 22.



Slika 3: Georges Aperghis: *Recitation nr. 11* (ulomak)

4.3. Udaraljkaški teatar u Hrvatskoj

Teško je govoriti o instrumentalnom teataru u Hrvatskoj, a ne spomenuti *Ansambl Centra za nove tendencije Zagreb (ACEZANTEZ)*. Bio je to ansambl što ga je 1970. pokrenuo svestrani skladatelj i instrumentalist Dubravko Detoni s ciljem izvođenja i promicanja suvremene glazbe domaćih autora. Kako pojašnjava opis s mrežne stranice Hrvatske udruga orkestralnih i komornih umjetnika: „Nekolicina umjetnika višemedijskih sklonosti spontano se okupila u želji da stvori nešto što nije ni samo glazba, ni samo kazalište, ni samo skupina likovnih mobila i svjetlo u vremenu. Umjetnička fizionomija ponešto je od svega toga.“¹⁵ Bio je to prvi dugovječni specijalizirani ansambl za suvremenu glazbu u Hrvatskoj¹⁶ (nakon Foretićevog koji je postojao tri godine s prekidima), a nastupao je na festivalima za suvremenu glazbu diljem svijeta.

Nikako se ne može zaobići niti lik i djelo Silvija Foretića, zasigurno jednog od naših najvećih predstavnika instrumentalnog teatra. Da je tomu tako, svjedoči činjenica da se nakon

¹⁵ ***ACEZANTEZ, *Hrvatska udruga orkestralnih i komornih umjetnika*, <https://www.huoku.hr/hm/acezantez.htm> (pristup 28. studenog 2019).

¹⁶ *** ACEZANTEZ, *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=272> (pristup 31. ožujka 2020).

završenog studija u klasi Milka Kelemena te nastavka školovanja u klasi Bernda Aloisa Zimmermanna i Herberta Eimerta, usavršavao upravo kod Karheinsa Stockhausena te samog Mauricia Kagela. Što se konkretnog korištenja udaraljki tiče, Foretić priznaje da ih u svome radu nije previše koristio.¹⁷ U njegovu Ansamblu za suvremenu glazbu one su bile zastupljene skromno i imale su više ulogu efekta. To je naravno razumljivo, s obzirom da se radi o šezdesetim godinama kada je udaraljkaški profesionalizam u Hrvatskoj još bio u svojim začetima.

Što se tiče udaraljkaštva u Hrvatskoj općenito, ono je relativno mlado. Velik pomak učinjen je 1989., otvaranjem udaraljkaškog odjela na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. U tom smislu iznimno je značajan rad Igora Lešnika koji je osim unaprijeđenja udaraljkaškog obrazovnog sustava ostvario i mnoge hrvatske praizvedbe svjetski relevantnih djela za udaraljke. On je, između ostalog, pisao i djela za udaraljke sa značajnom upotrebom scenskog elementa, no nije i jedini hrvatski skladatelj toga žanra. Tu su još i Berislav Šipuš, Ivana Kuljerić Bilić i brojni drugi koji su redovito koristili udaraljke, ali ne tako značajno kao navedeni autori.

Valja istaknuti Lešnikovu skladbu *Gormandizer for chefcussionist* [Proždrljivac za „kuharaljkaša“] nastalu 2009. i praizvedenu na 25. Muzičkom biennalu Zagreb. Nadahnut poezijom Hugoa Balla, Lešnik domišljato inkorporira dadaistički tekst s elementima kuhinje u setu udaraljki. On sam kaže da se „radno mjesto suvremenog udaraljkaša opisuje 'kuhinjom' višestrukih udaraljkaških instalacija za koje je potrebno spajanje različitih 'sastojaka'“¹⁸. Osim gore navedene „najreprezentativnije“ skladbe, Lešnik je scenski element koristio i u mnogim drugim svojim skladbama, a nije se ustručavao niti ubacivati ga naknadno, u djela koja ga sama po sebi ne sadrže, kao niti proširivati scenski efekt ovisno o tehničkim parametrima dvorane, prilike nastupa i sl.

Treba spomenuti *Olympian drums* (2007) za tapan i zvukove u kojem se od izvođača traži sposobnost kreativne improvizacije, propitivanje mogućnosti dobivanja raznolikih zvukova na instrumentu, plesna improvizacija, interakcija s publikom, a uz sve to usklađenost s matricom; *Hommage a Ball* (1995) za udaraljkaški kvartet u kojem autor dadaistički tekst Hugoa Balla, u nekim segmentima isti kao kod skladbe *Gormandizer*, koristi na ponešto

¹⁷ Iz telefonskog razgovora s autorom

¹⁸ Puhovski, Dina (ur.), *Katalog 25. MBZ-a*, str. 80.

drugačiji način, te, *Musketeers* (2006) za udaraljkaški sekstet s teatralnim ulaskom na pozornicu, kao i mogućim teatralnim elementom „mačevanja“ u sredini skladbe.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossa fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Slika 4: Hugo Ball: *Karawane* koju Lešnik koristi u skladbi *Gormandizer*

Drugi značajni doprinos udaraljkaštvu u Hrvatskoj zasigurno je onaj Ivane Kuljerić Bilić koja je, uz profesora Lešnika, također profesorica udaraljki na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji. Kao solo-umjetnica, članica ansambala (*ACEZANTEZ*, *Supercussion*, *I.N.K. Experiment Duo*), pedagoginja, ali i skladateljica, ostavlja velik trag na udaraljkaško djelovanje u Hrvatskoj i svijetu. Njezin opus, gotovo ne izostavljajući udaraljke, sadrži i djela s elementom scenskog karaktera, a slijedi opis najznačajnijih.

Skladba *The Other* (2009) za udaraljkaša i vrpču koristi kao predložak glazbu za magnetofonsku vrpču iz ciklusa *Folk art* Igora Kuljerića (glazba za magnetofonsku vrpču koja je nastala kao glazbena potka za predstavu suvremenog plesa). U kasnijim izvedbama, pod nazivom *Folk Art*, sudjeluju dva udaraljkaša i manipulator zvuka koji “utopljeni” u zvuk vrpce imitiraju i parafraziraju snimljeni materijal koristeći glas, mikrofone, jednostavne udaraljke, *triggere* i specijalizaciju.

Etudes fantasques (2017) plesna je suita za flautu, alt saksofon, *rock-bend*, kvartet udaraljki i mali zbor. Djelo je sastavljeno od osam stavaka različitih po karakteru i glazbenom stilu. U svakom se stavku (etidi), u većoj ili manjoj mjeri pojavljuju elementi glazbenog teatra (npr. partitura Etide br. 4 u potpunosti je opisna). Karakter svake etide opisan je bojom i simboličnim pojmovima. Glazbenici su dio mizanscene i aktivno sudjeluju u scenskoj igri.

Skladbu za dvije marimbe, zvukove i glasove, *Rainbow Factory* (2017), sama autorica opisuje riječima: “Skladba se izvodi uz vrpču na kojoj je zvuk mašine vlaka snimljenog uživo, u pokretu. No, ta je mašina za razliku od traka generiranih u kompjuterskim programima, u svome ritmu nesavršena. Tim svojim aspektom ona gotovo da poprima karakteristiku živoga bića i nastupa kao treći glazbenik naspram marimbističkog dvojca. Glazbenici u svom arsenalu uz prepariranu marimbu, plastične boce umjesto palica i čaše punjene vodom, koriste i elemente govora i scenskog pokreta. Dolaskom na pozornicu otvaraju vrata zamišljene radionice u kojoj zvrckajući i topočući pokreću svoju luckastu mašineriju proizvodnje snova svih boja. U formalnom smislu skladba prati ritam vlaka u nizu slobodnih varijacija početne jednostavne ritmičke fraze.”¹⁹

Treba spomenuti i djelo skladano za Dubrovačke ljetne igre, *Arabesques pour les Ombres imMobiles* (2018) za dva glazbenika, zvučne manipulacije i robote perkusioniste. Skladba preispituje fizički ambijent i materijale prostora u kojemu se izvodi (kamen, voda) ali i određene simbolične slojeve koji su imanentni svakom prostoru (povijest, namjenu, ljude koji ga koriste) kroz zvučno-scensku igru i interakciju između akustičnog i elektroničkog zvuka te čovjeka i stroja.

¹⁹ Iz razgovora s autoricom putem elektroničke pošte.

Slika 6: Ivana Kuljerić Bilić: *Arabesques pour les Ombres imMobiles* (str. 5)

4.4. Moje iskustvo s instrumentalnim teatrom

Kao što sam u uvodu spomenuo, i ja sam kao glazbenik imao prilike kroz mnoga djela okušati se u glumi, pokretu, vokalizaciji, pa čak i u društveno-glazbenim eksperimentima. Tako sam izvodio gore navedena djela Igora Lešnika poput *Olympian drums*, *Hommage a Ball*, *Musketeers*.

Druga osoba uz koju se veže moje djelovanje scenskog tipa jest Ratko Vojtek, priznati hrvatski multiinstrumentalist i svojevrsna ikona hrvatske suvremene glazbe. Među brojnim zajedničkim nastupima i radionicama, valja izdvojiti suradnju s Muzičkog biennala Zagreb, skladbu ili, bolje rečeno – društveno-umjetnički eksperiment, *Urbi et orbi* (2019) čiju ideju potpisuje skladatelj Matko Brekalo. Radi se o glazbenom performansu u kojem se glavni izvođač kreće određenom rutom centrom grada, cijelo vrijeme improvizirajući uz stajanje na pet točaka na kojima mijenja instrumente i održi kratki nastup. Svo ga vrijeme snimaju

kamere koje snimku u realnom vremenu prenose uživo u dvoranu u kojoj publika prati ulični performans, da bi, na iznenađenje gledatelja, izvođač završio nastup ušetaвши se u samu dvoranu, spojivši tako virtualno sa stvarnim. Performansi na točkama za promjenu instrumenata – od kojih sam u jednom sudjelovao i ja – uključivali su uz sviranje udaraljki i recitaciju, vokalizaciju zvukova, izvikivanje teksta, ležanje na pločniku, korištenje predmeta poput lanaca, posuda i stalaka. Djelo je pravi primjer izvođačeva koautorstva, jer, moglo bi se reći da je ideja skladateljeva, a sadržaj gotovo u cijelosti, zbog improvizacijskog karaktera, izvođačev.



Slika 5: Ratko Vojtek i Dominik Šabić - *Urbi et orbi*, 30. MBZ

Osim spomenutih, u nekoliko sam navrata izvodio i djela Berislava Šipuša, a valja izdvojiti *Goan concerto* (2008) za „timpanistu i gudački orkestar“ u kojem improvizacija i aleatroički momenti uistinu tvore veći dio skladbe, te simfonijski stavak *Post scriptum* u kojem sam, kao član orkestra, imao zadaću istresti punu ladicu pribora za jelo u veliku limenu posudu, a potom i poderati skladateljevu fotografiju ispisanu u velikom formatu.

Od poznatijih skladbi scenskog karaktera ostalih autora, spomenut ću *Aventures* (1962) Györgyja Ligetija za tri pjevača i sedam instrumentalista; *Retrouvailles* „za dva glumca“ (2013) Georgea Aperghisa, djelo humorističnog karaktera namijenjeno, kako mu sam opis kaže, dvama glumcima za koje bi se uistinu moglo reći da više glume u ritmu nego sviraju uz glumu; zatim, *The Sound of Japanese Drumming* Ludwiga Alberta za ansambl udaraljki, većinom bubnjeva, napisanim kao svojevrsna posveta spomenutim japanskim tradicionalnim ansamblima kao što su *Kodo* ili *Yamato*; te *Clapping Music* Stevea Reicha i *4' 33"* Johna Cagea za koje smatram da ne trebaju dodatni opis.

5. Zaključak

U potonjem odlomku navedene skladbe predstavljaju svakako moj najistaknutiji, a ne jedini doticaj sa scenskim u glazbi, jer se s izazovima povezivanja scenskog i glazbenog susrećem, kao što sam u uvodu napisao, redovito, od najranijih glazbenih iskustava.

Što se tiče rada u cjelini, navedeni primjeri predstavljaju skromni izbor iz opširne svjetske i hrvatske literature te sam ovim radom više želio reći barem ponešto o svakoj skladbi umjesto taksativnog nabrojanja većeg broja skladbi. Rad se može promatrati i kao doprinos tvrdnji da je udaraljkaštvo, možda više od drugih instrumentalnih disciplina, u stalnom razvoju, te kao zanimljiv prikaz puta kojim je do sada prošlo. Uz to, daje i moguće smjerove kojima, ta još uvijek mlada disciplina, ima proći, te ostavlja prostor mašti kako će u budućnosti ona izgledati.

Pozorni će čitatelj primijetiti da godine uz navedene skladbe ukazuju mahom na sada već skladbe starijeg datuma pa postoji opasnost od zaključka da je „zlatno vrijeme“ udaraljkaškog teatra – prošlo. Ipak, to nije sasvim točno, već samo djelomično jer postoji mnogo skladbi suvremenih skladatelja koji su izrazito plodni na tom području i danas, ali u ovom sam tekstu želio dati više povijesni kontekst nastajanja ove, tada nove glazbene vrste i kako se to odrazilo na udaraljkaštvo danas. A odrazilo se snažno i u velikoj mjeri, čak tolikoj da se s prvim scenskim zahtjevima mladi udaraljkaši nerijetko susreću već u osnovnoj glazbenoj školi.

Pa ipak, gledano sitnijim mjerilom mjesta u glazbi općenito, instrumentalni teatar i kada je zaživio punim plućima, bio je i dalje tek jedan fenomen, jedna eksperimentalna izvođačka praksa u moru revolucionarnih ideja koje su se javljale u dvadesetom stoljeću kako bi pobjegle od tradicije. I premda su neka djela paradoksalno postala neka nova tradicija i zaista ušla u kanon udaraljkaške literature, iz današnje perspektive vidimo pomak prema zabavnom, širokim masama primamljivom žanru. Karakter mu postaje sve češće humorističan, i možda mu bolje, umjesto naziva instrumentalni *teatar*, u nekim slučajevima pristaje naziv instrumentalni *cirkus*.

U razgovoru s nekolicinom hrvatskih skladatelja i izvođača (Ivan Josip Skender, Ratko Vojtek, Kaja Farszky, Silvio Foretić, Ivana Kuljerić Bilić), diskutirao sam o granicama umjetnosti, pa kada sam jednom sugovorniku postavio pitanje što misli o glazbi instrumentalnog teatra i može li se takva glazba uspoređivati s nekom klasičnom i konvencionalnom, dobio sam odgovor: „Riječ *glazba* samo zamijeni riječju *umjetnost* i ako ju tako shvatiš, vidjet ćeš da nije bitno ima li granica jer je sve to umjetnost.“ Također sam ih pitao što misle o budućnosti instrumentalnog teatra; je li sve rečeno ili još ima prostora skladati nešto novo, neviđeno i zanimljivo. Odgovori su se, naravno, razlikovali, ali moram priznati - minimalno. Kada bih sažeo njihove misli u neki općeniti odgovor, on bi glasilo otprilike ovako: Gotovo sve što se moglo vidjeti – viđeno je, ali takva će se djela pisati i dalje, premda dosta smanjeno, i uz jednu bitnu razliku: nema više šoka.

6. Izvori

6.1. Literatura

Dunstan, Kaylie, *Percussion and theatrical techniques: an investigation into percussion theatre repertoire and its presence in australian classical music culture*, University of Sydney, Sydney, 2015.

Eimert, Herbert; Humpert, Hans Ulrich, *Das Lexikon der elektronische Musik*, Bosse Musik Paperback, Regensburg, 1973.

Farszky, Kaja, *Zamagljeno nebo - poetski predlošci udaraljkaškog orkestra* [diplomski rad], Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2011.

Foss, Lukas, *The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue*, Perspectives of new music, 1. svezak, br. 2, Seattle, 1963.

Heile, Bjorn, *The music of Mauricio Kagel*, Routledge, Aldershot, 2006.

Prichett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Puhovski, Dina (ur.), *Katalog 25. MBZ-a*, str. 80.

Schäffer, Boguslaw: "Glazbeno-scenske vizije budućnosti", u: *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972.

Schick Steven, *The percussionists art: same bed, different dreams*, University of Rochester Press, Rochester, N.Y., 2006.

Strom, Julie J., *Theater percussion: Developing a twenty-first-century genre through the connection of visual, dramatic and percussive arts*, University of Northern Colorado, Northern Colorado, 2012.

Vaughn, Dona D., *Just act natural*, Opera News, 76, 2012.

***ACEZANTEZ, *Hrvatska udruga orkestralnih i komornih umjetnika*, <https://www.huoku.hr/htm/acezantez.htm> (pristup 28. studenog 2019).

***ACEZANTEZ, *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=272> (pristup 31. ožujka 2020).

6.2. Multimedijalni izvori

Huang, Aiyun, *Save Percussion Theater* [DVD], Mode records, New York, 2012.

Lešnik, Igor, televizijska emisija *Bespućima glazbenih pojmova*, Mario Penzar (ur.), Hrvatska radiotelevizija, 2017.

7. Prilozi

7.1. Fotografije

Slika 1: <https://www.napolike.com/stomp-at-the-bellini-naples-theater> (pristup 3. travnja 2020.)

Slika 2: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/47> (pristup 29. ožujka 2020.)

Slika 3: <https://sitetab2.ac-reims.fr/clg-les-jacobins/-spip-/recitations-a-la-maniere-de.html> (pristup 3. travnja 2020.)

Slika 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_ball_karawane.png (pristup 3. travnja 2020.)

Slika 5: <https://www.mbz.hr/index.php?opt=item&act=mlist&id=6364&lang=hr> (pristup 3. travnja 2020.)

Slika 6: Ivana Kuljerić Bilić: *Arabesques pour les Ombres imMobiles* (str. 5)

7.2. Dodaci

7.2.1. Anketa

Tijekom pisanja ovog rada, u meni se pojavio interes da saznam kako moji kolege sa studija udaraljki na Muzičkoj akademiji u Zagrebu gledaju na fenomen instrumentalnog teatra te kako se nose sa zahtjevima scenskog tipa koji se od njih očekuju. Vođen tom mišlju, među njima sam proveo anketu čije rezultate, u sažetom obliku, iznosim u tablici ispod. U anketi je sudjelovalo četrnaest studenata udaraljki, a rezultati su izraženi u postocima.

Tablica 1: Rezultati ankete

	Da	Ne	Možda
1. Jeste li se ikada susreli s nekim scenskim zahtjevom tijekom svog udaraljkaškog školovanja?	100	0	0
2. Jeste li se osjećali spremno i kompetentno za takve zahtjeve?	42,9	57,1	0
3. Mislite li da bi bilo korisno da se možete nekada posavjetovati s nekim profesionalcem iz tog područja?	92,9	7,1	0
4. Što osobno mislite o takvim djelima, podržavate li taj žanr?	14,3	64,3	21,4

* u postocima (%)

Iz priloženog možemo vidjeti da rezultati idu u prilog mojem razmišljanju da se uglavnom svi udaraljkaši susretnu sa scenskim zahtjevima u svome radu i zbog toga gotovo svi ispitanici smatraju da bi rad s profesionalcem iz scenskog područja bio iznimno koristan i potreban (osobito u vidu izbornog predmeta na Muzičkoj akademiji). Tome u prilog ide i činjenica da se više od polovice sudionika ne osjeća kompetentnim pri izvođenju sceničnih skladbi, a podatak da tek dva sudionika podržavaju takav žanr može otvoriti mnoga pitanja o mjestu instrumentalnog teatra u glazbi, njegovoj kvaliteti i kakva ga budućnost čeka.

7.2.2. Telefonski razgovor sa Silvijom Foretićem

Gotovo sigurno najveći autoritet na području instrumentalnog teatra u Hrvatskoj, Silvio Foretić, podijelio je sa mnom nekoliko misli vezanih uz instrumentalni teatar te ih, uz njegovo dopuštenje, prenosim kao dodatak ovome radu u obliku intervjua:

Gospodine Foretić, kako je Vaš profesor Mauricio Kagel gledao na instrumentalni teatar i što je mislio o njegovu mjestu u glazbi?

„Kagel je muzičkom teatru pridavao veliku vrijednost. On je svoje djela promišljao, kao da od svakoga radi operu. Njegov pristup bio je mnogo kompleksniji od mnogih kasnijih autora koji su često to olako shvatili i time zapravo umanjivali vrijednost muzičkog teatra kakvog ga je Kagel zamislio.

Što mislite o činjenici da su mnoga takva djela zapravo samo dobra ideja, a često su slabo razrađena. Ima li to onda umjetničku vrijednost?

„To je kao i kod svakog djela. Važna je i početna ideja, ali bez razrade ona nije ništa. Ima dosta ljudi s dobrom početnom idejom, ali ništa od nje ne naprave. Meni zna doći neka ideja i nerijetko se dogodi da ju dugo sa sobom nosim jer ne znam što bi s njom. Ponekad to traje i godinama dok mi ne sine što bi se s njom moglo. Koji put je prva ideja čisto muzička, ali ne znate u kojem okviru je upotrijebiti, a ponekad je obratno: ne znate koju glazbu za neku zamisao upotrijebiti. Tek kada se oba elementa nađu i stope, ima izgleda da nastane neko zanimljivo umjetničko djelo.“

Kako gledate na pojavu scenskog elementa u glazbi, je li to dobar spoj ili to uopće ne treba razgraničavati, nego sve to gledati kao jedinstvenu umjetnost?

To je sve skupa umjetnost, samo se to danas mnogo zloupotrebljava i koji put se prekriva nedostatak pravih ideja. Što je djelo „teatarskije“ to se treba brižljivije ophoditi prema tome. Inače su to ovako neki štosevi, ne pada ti ništa napamet, onda se sjetiš: „Teatar!“

– malo prohodaš po pozornici i to je to. Takva se umjetnost treba promišljati kao scenarije za film, kao da radiš operu! To treba imati neko kretanje, razvoj, zaplet, gdje onda ti teatarski elementi mogu biti opravdani.

Kakva je budućnost instrumentalnog teatra i glazbe općenito? Je li sve rečeno ili još ima prostora za nešto neviđeno?

„Uvijek postoji generacija koja kaže da je sve što se moglo napraviti – napravljeno. Ne znam, to ćemo još vidjeti. Uvijek se dogodi – ne puno – da nastane pokoje izvrsno djelo. Uostalo, ne znamo ni što će sa svijetom biti, evo kakva nas je zaraza zahvatila (pandemija *koronavirusa*, op. a.) Tako je i s glazbom: hoće li je biti ili ne, u kojem obliku, kakva će biti, to stvarno ne znam...

7.2.3. Intervju s Kajom Farszky

Kaja Farszky zasigurno je trenutno najaktivnija hrvatska predstavica udaraljkaškog teatra. Studirala je u Zagrebu, Barceloni i Ghentu, a trenutno živi u Bruxellesu gdje djeluje kao slobodna umjetnica svirajući kako solo, tako i s raznim ansamblima za suvremenu glazbu. Njezine odgovore na moja pitanja razmijenjena putem e-maila donosim također u obliku intervjuja:

Draga Kaja, možeš li kratko opisati svoj osobni put i doticaj s udaraljkaškim teatrom (kako si otkrila udaraljkaški teatar, što te nagnalo na posvećivanje tom žanru)?

Kroz cijelo srednjoškolsko i akademsko obrazovanje, glazbeni teatar bio je prisutan u mom okruženju. Što od repertoara koji smo izvodili kao ansambl, što od solističkog, pa nadalje od posjećivanja koncerata, sudjelovanja na raznim nacionalnim i međunarodnim festivalima gdje sam iz prve ruke mogla osjetiti glazbeni teatar kao publika te što on znači za mene. Prvenstveno je tu bila određena znatiželjnost za okušati se u njemu te produbiti scensko znanje uz muzičko i tehničko vladanje instrumentima. Prvi veliki samostalni projekt koji sam radila bio je upravo moj diplomski rad *Zamagljeno nebo* gdje su sve kompozicije

imale dašak glazbenog teatra, multidisciplinarnu zahtjevnost te suradnju s glumcem i oblikovateljicom svjetla u kazališnim uvjetima, na *daskama koje život znače*. Moj općenito istraživački duh, znatiželjnost i otvorenost prema drugim disciplinama dopustili su mi da kroz svoj umjetnički rad protežem i glazbeni teatar. Kao udaraljkaši njemu smo otvoreni mnogo ranije i direktnije nego neki drugi instrumentalisti, što je naravno pogodnost za upoznavanje i iskušavanje na sceni. Potraga za cjelokupnim doživljajem na sceni kao izvođač i s druge strane kao publika bila je glavni motor mog istraživanja i bavljenja glazbenim teatrom.

Kako si prevladavala izazove multidisciplinarnosti (npr. problem glume koja nama udaraljkašima nije primarna profesija)? Jesi li se konzultirala s profesionalcima iz drugih područja?

U realizaciji djela iz područja glazbenog teatra, mnogo je vanglazbenih elemenata na koje sam izvođač treba misliti. Prvenstveno sama izvedba djela, što ona točno zahtijeva od izvođača. Gluma je najčešća susretna točka, no ima i drugih elemenata poput vizualnih: kostimografija, scenografija, dizajn svjetla, postava instrumenata te odnos izvođača prema njemu. Tu je mogućnost ostavljena samom izvođaču da brine o svim elementima sam, no poželjno je i surađivati s drugim umjetnicima kako bi se došlo do cjelovitog djela. Naravno, ovisi o samom glazbenom djelu, projektu, trajanju, opsegu itd. Moj vid takvih projekata je taj da predstava ili koncert započinje od prvog koraka na scenu, a ne od prve odsvirane note. U tome je velika razlika klasičnog koncerta i glazbenog teatra. Kroz svoj rad na glazbenom teatru istražila sam razne metode, od projekata potpuno vođenih samostalno, uz savjetovanje s kolegama, do suradnje s glumcima, plesačima, koreografima, kostimografima, dramaturzima, redateljima i oblikovateljima svjetla. Multidisciplinarni projekti uvijek su izazovni jer konstanto učimo nešto novo od suradnika te prepuštamo njima vodstvo u segmentima gdje mi nismo stručno profesionalni. To svakako donosi ogroman plus svakom projektu, te obogaćuje samog glazbenika kojem je prvenstveno profesija glazba, a zatim ostalo. Konzultiranje s profesionalcima iz drugih područja je svakako poželjno.

Reci mi nešto o filozofiji glazbenog teatra. Često se dogodi da su takva djela produkt samo neke zanimljive ideje koja se rodi skladatelju, a razrada ne bude baš

uvijek sjajna. Ima li to vrijednost kao npr. neki klasični koncert i može li se i treba li se to uspoređivati?

Pitanje je li jedno djelo primjerice Georgea Aperghisa jednako vrijedno kao primjerice jedno djelo Iannisa Xennakisa često se postavlja. Kako uspoređivati djela iz glazbenog teatra s čisto instrumentalnim djelima? Zamisliti glazbu 21. stoljeća bez Mauricia Kagela ili Johna Cagea (ili cijele grupe Fluxus umjetnika), bilo bi nemoguće. Zahtjevnost koju jedan klavirist ima pri izvedbi Bachovih preludija i fuga te jedan udaraljkaš pri izvedbi djela *Aphasia* Marka Applebauma, potpuno je drugačija, no te ne umanjuje vrijednost jednog ili drugog. Kroz dvadeseto stoljeće skladatelji su mnogo istraživali kamo sve glazba može ići, a to ponajviše vidimo u Cageovoj skladbi *4' 33"*. Je li to glazbeni teatar ili nije, odgovor će pronaći estetičari, no jasno je da u 21. stoljeću koncert nije samo slušno uživanje vrhunske glazbe, nego je i događaj koji se gleda očima, doživljava emocijama (izvođača i publike), a koncertni oblik suvremene glazbe više ne podržava samo dobro odsvirane note. On treba paziti na sve elemente koncerta, od programskog razmišljanja i scenskog oblikovanja do same glazbene izvedbe. Kompozitori danas ne bi trebali težiti imitiranjem nečega postojećeg, već pronaći svoj vlastiti jezik, a tu onda leži i izbor upotrebe vanglazbenih elemenata koje mogu također poslužiti kao značajan dio glazbene strukture ili cjelovitosti djela (dobar primjer za to je velik dio opusa Alexandra Schuberta kojem ne bi prvenstveno pripisali da se bavi glazbenim teatrom, ali uporaba kazališnog svjetla, scenskog oblikovanja i postava samih djela na scenu dio su njegovog glazbenog rada. Jedno bez drugog ne ide.)

Mnogo si djelovala u inozemstvu, a sada živiš u Bruxellesu. Možeš li usporediti iskustvo instrumentalnog teatra „vani“ i u Hrvatskoj?

Od ljeta 2016. zagrebačku adresu zamijenila sam briselskom. Već kroz prve godine profesionalnog iskustva nakon završene zagrebačke Muzičke akademije, profilirala sam svoj rad na isključivo suvremenu glazbu, gdje svakako i glazbeni teatar zauzima mjesto. Jedan od većih samostalnih projekata (nakon diplomskog) posvećen isključivo glazbenom teatru je projekt pod nazivom *Glazba za jedan kovčeg*, inspiriran malim instrumentima koji stanu u jedan kovčeg te je lako prenosiv na bilo koju scenu. Kod usporedbe s repertoarom koji se izvodi u Hrvatskoj i u inozemstvu mogu reći da prvenstveno vani ima više izbora, drugih kompozitora koji su u fokusu, a neki od njih vrlo rijetko (ili nikada) izvođeni u Zagrebu. Moja znatiželjnost me je odvela na međunarodni put kako bih mogla proširiti svoje glazbeno

znanje i upoznati druge umjetnike i skladatelje. Godine 2018. završila sam i poslijediplomski studij specijaliziran za suvremenu glazbu na Kraljevskom konzervatoriju u Ghentu. Za vrijeme tog studija interdisciplinarni rad bio je posebno potican, te smo mnogo surađivali s plesačima. Ono što mogu kroz vlastito iskustvo reći kao usporedbu Hrvatske i inozemstva je jednostavno veći broj dostupnih informacija, veći broj ljudi, samim time i veća scena, za razliku od Hrvatske gdje imamo vrlo malu scenu za suvremenu glazbu, a pritom još manju za glazbeni teatar. Standardni repertoar glazbenog teatra prošlog stoljeća u Zagrebu je bio izvođen na Muzičkim Biennialima kroz godine, a što se tiče nekih udaraljkaških djela iz osamdesetih, poput kompozicija Vinka Globokara, znam da sam čak ja bila prva koja je izvodila taj repertoar u Hrvatskoj (u razdoblju od 2010. do 2016. godine). Za razliku od Hrvatske, u inozemstvu postoje i specijalistički studiji za glazbeni teatar (primjer Konzervatorij u Bernu gdje je nekoliko godina, između ostalih, predavala i Françoise Rivalland s Georgeom Aperghisom). Obzirom da je scena vani veća u odnosu na Hrvatsku, standardni repertoar je više prisutan na koncertima, moguće ga je čuti i doživjeti uživo. Također postoje i određeni skladatelji koji se nekako nikad ne nađu (ili vrlo rijetko nađu) na programima u Hrvatskoj (od starijih tu bih navela Kagela, Schnebela, Aperghisa, De Meya, Jeana-Pierrea Droueta, preko srednje generacije do mlađe: François Sarhan, Frédéric Verrières, Alexander Schubert, Brigitta Muntendorf, Jagoda Szmytka, Elena Rykova).

Kakva je budućnost takve glazbe – je li sve rečeno ili ima još prostora pisati takva djela?

Budućnost takve glazbe se upravo vidi kroz mlađe i srednje generacije (živići kompozitori između 30 i 50 godina), koji sve više i više razmišljaju o svakom scenskom elementu svoje kompozicije, te ih koriste i za sam glazbeni jezik i strukturu djela. Neke primjere sam spomenula pod pitanjem estetike i filozofije, te kroz ansamble koji se danas bave ne samo izvođenjem određenih glazbenih djela, nego i dubokim promišljanjem kako ih postaviti na scenu, čime ih povezati te kako napraviti cjelinu. Ima onih koji nastavljaju put glazbenog teatra iz 20. stoljeća poput skladatelja François Sarhana, Natache Diels, Jessie Marino, a ima i onih koji proučavaju nove tendencije, koriste videa sve više i više kao sastavni dio glazbenog materijala te djela postaju multidisciplinarna od samog početka stvaranja (primjer Alexander Schubert, Elena Rykova, Frédéric Verrières, Simon Steen-Andersen, Brigitta Muntendorf, Jagoda Szmytka, Oscar Escudero te drugi).

Ne znam točno koji termin muzikolozi daju današnjem glazbenom teatru, ali ja ga volim nazivati *moderni glazbeni teatar*. Prema mojem mišljenju on također od muzičara zahtijeva širok spektar znanja i vještina za svladati pri izvođenju, što ne mora značiti samo dodatno glumu, nego općenito osviještenost bivanja na sceni i odnos s publikom.