

Jezik improvizacije

Hrkać, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:056823>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-28**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

IVANA HRKAĆ

JEZIK IMPROVIZACIJE

DIPLOMSKI RAD



Zagreb, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

JEZIK IMPROVIZACIJE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Mario Penzar

Student: Ivana Hrkać

Ak. god. 2021./2022.

Zagreb, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Mario Penzar

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	III
SUMMARY	III
1. UVOD.....	1
2. IMPROVIZACIJA.....	2
3. IMPROVIZACIJA U GLAZBI	4
3.1. Improvizacija podređena stilu	4
3.2. Kognitivne osnove improvizacije	6
4. ORGULJSKA IMPROVIZACIJA	9
4.1. Povijesni razvoj orguljske improvizacije.....	10
4.1.1. 15. stoljeće	10
4.1.2. 16. stoljeće	10
4.1.3. 17. i 18. stoljeće – Buxtehude i Bach	11
4.1.4. 19. i 20. stoljeće – Francuska kao centar orguljske improvizacije	12
5. JEZIK I IMPROVIZACIJA.....	14
6. ZAKLJUČAK.....	16
LITERATURA.....	17

SAŽETAK

Improvizacija je pojam koji podrazumijeva slobodu umjetnika. Nastaje u trenutku i ne zapisuje se. Kao takva je „strano tijelo“ u cjelokupnom učenju o teoriji glazbe i njenom izvođenju. Zahtijeva visoku razinu znanja, vještina te snalaženje izvođača. U ovom ću se radu posvetiti improvizaciji u umjetnostima, kognitivnim zahtjevima koje stavlja pred umjetnika te važnosti poznavanja značajki stila koje odlikuju određeno razdoblje. Nadalje, posvetiti ću pozornost orguljskoj improvizaciji te njenom razvoju od 15. do 20. stoljeća. Usporedba jezika i glazbe koja je zadnji dio rada, nastala je kao želja za dubljim povezivanjem među umjetnostima koje u sebi kriju čar improvizacije.

Ključne riječi: improvizacija, kognitivni zahtjevi, stil, orgulje

SUMMARY

Improvisation is a term which assumes the freedom of the artist. It happens in the moment, and therefore, isn't written down. As such it is a "foreign object" in the study of music theory and its performance. Improvisation requires a high degree of knowledge, skill and keenness on the part of the performer. This thesis is dedicated to improvisation in the arts, and the cognitive challenges it poses to the artists, in addition to the importance of knowing the key stylistic aspects which accent certain stylistic periods. Furthermore, the thesis will focus on organ improvisation in its development from the 15th to the 20th centuries. The comparison between language and music, which marks the last part of the thesis, grew out of the desire for a deeper connection between art forms which carry the beauty of improvisation in their depths.

Key words: improvisation, cognitive challenges, style, organ

1. UVOD

Čovječanstvo konstantno traži nešto više, bilo to kroz unapređivanje tehnologije, gospodarskih prilika ili osnivanje država i gradova koji će vladati što većim dijelom svijeta. Sve ove ideje dolaze iz ljudskog uma. Zvuk je došao izvana. Uho ga je primilo, čulo i pradavni čovjek prihvaća u potpunosti nešto bez čega današnji čovjek ne može. Glazba se razvija, preko glasa, a zatim i instrumenata i širi se po cijelom svijetu.

Sa svakom novom kulturom, glazba ostaje u srži ista. Ona služi čovjeku da bi postigao unutarnji mir. S razlogom kroz povijest glazbe učimo da su mnogi skladatelji vodili unutarnje bitke upravo preko svojih kompozicija. Posebno su se posvećivali glazbi kroz teška razdoblja svog života, što oslikavaju u kompozicijama kroz tmurna raspoloženja mola, pripadajućih harmonija i melodija. Glazba obogaćuje ljudski život. Objedinjuje u sebi mnoge umjetnosti, kao što je i umjetnost slikarstva, koja prenosi ljudske osjećaje kroz boje – na papir, tako da boji note i uši koje slušaju. Glazba također može uzvisiti riječ. Ovim radom dat će se osvrt i na jezik tj. tekst koji kroz poeziju, metaforama prenosi ono što se običnim rječnikom ne bi moglo opisati. Svaka od ovih umjetnosti u sebi krije čar improvizacije.

Improvizacija zahtjeva slobodu i kreativnost koja mora biti spontana. Znanje, vježba i snalažljivost u trenutku odrednice su bez kojih se improvizirati ne može. S obzirom na navedene zahtjeve, jasno je da je danas upravo improvizacija bitna odrednica i oznaka „dobrog“ izvođača.

Njoj se umjetnici okreću kada nestane prave boje, pravih metafora i prave melodije. U trenutku nastaje iskreno, nepatvoreno i ogoljeno stanje čovjeka.

2. IMPROVIZACIJA

Glazba postoji otkad i čovjek. Sami postanak glazbe je i dalje nepoznat, no postoji par teorija o njenom nastanku. Jedna od teorija jest da je glazba nastala kao rezultat oponašanja zvukova i pojava iz prirode, zatim da je produkt svih zvukova koji su nastali prateći fizički rad čovjeka. Neke teorije navode da je postanak glazbe povezan s njenom ulogom kao signalnog sredstva, gdje se putem glasa ili primitivnih instrumenata upozoravalo na moguće opasnosti. Navode se i povezanosti s magijom, tj. ritualima, obredima i kultovima. U početku nije bila samostalna, nego funkcionalna, vjerovalo se da glazba posjeduje iscjeliteljsku moć, te da je direktna posljedica božanskog djelovanja. Međutim, danas je glazba autonomna i ima estetičku ulogu u kulturi cijelog čovječanstva.¹

S razvojem glazbe i njenim prodiranjem u svaku poru društva, nužno se razvijaju i određene vještine koje zahtijevaju od izvođača visoki stupanj znanja, tehničkih sposobnosti te muzikalnosti. Jedna od tih vještina, ukorijenjena danas posebno u orguljskoj glazbi jest upravo – improvizacija.

Konkretno, improvizacija podrazumijeva stvaranje umjetničkog djela na licu mjesta, spontano, često pod utjecajem emocija ili na zadanu temu, bez ikakvih priprema². Fenomen improvizacije javlja se u svakom području umjetnosti: u književnosti, glazbi, kazalištu ili likovnoj umjetnosti. Improvizacija u umjetnosti se ne razlikuje od improvizacije u bilo kojem drugom području usmjerenog ljudskog napora, kao što su razgovor, znanost, etika ili bilo koja druga kreativna aktivnost. Unatoč fokusu na spontanost, većina se teoretičara improvizacije slaže s tim da improvizacija nije *ad hoc* aktivnost; nego uključuje vještinu, vježbu, planiranje, ograničenja i promišljenost.

Ideja da postoje ograničenja spontanosti u umjetničkoj improvizaciji navela je neke filozofe da spekuliraju da je improvizacija samo instantna vrsta kompozicije tj. cjeline. Protiv ove ideje je Stanley Cavell, koji je držao da improvizacije nisu skladbe jer upravo njihova protočna priroda znači da ih kritičari ne mogu ocijeniti i protumačiti kao takve. Doista, improvizacija stavlja veći evaluacijski i zahvalan fokus na umjetničko stvaralaštvo te na ulogu

¹ (Michels, 2004.)

² (Powszechna, 1989.)

umjetnika i izvođača u stvaranju umjetnosti. Daje osjećaj pristupa trenutnom blještavom materijalu iz uma.³

³ (Bresnahan, 2015.)

3. IMPROVIZACIJA U GLAZBI

Improvizacija u glazbi je izvanvremenska kompozicija ili slobodno izvođenje glazbenog odlomka, obično na način koji je u skladu s određenim stilskim normama, ali neograničen propisanim značajkama određenog glazbenog teksta. Jedan od najistaknutijih skladatelja te klavirist 18. stoljeća, Carl Czerny, između ostalog piše: „Talent i umjetnost improvizacije se sastoje od stvaranja glazbe tijekom cijele izvedbe, u tom trenutku i bez posebne neposredne pripreme, svake originalne ili čak pretočene ideje u neku vrstu glazbene kompozicije, koja se, iako u slobodnijem obliku od pisanog djela, štoviše, mora oblikovati u organiziranu cjelinu koliko je to potrebno da ostane razumljiva i zanimljiva.“⁴

Postoje različite vrste improvizacija, počevši od baroknih ukrasa, solo kadenca u razdoblju romantizma, indijske klasične glazbe, progresivnog rocka, svih vrsta jazza i narodne glazbe. Ono što povezuje ove različite tradicije improvizacije jest da već pri samom početku izvedbe, improvizacija nije poznata i nepromjenjiva.

Unaprijed određeni dijelovi napisanih skladbi mogu varirati. Skladatelj može ostaviti prostora za improvizaciju (na primjer u kadenci), ali je kontekst kadence (početak i kraj) nepromjenjiv. Ako ništa nije unaprijed određeno, sve glazbene odluke mora donijeti izvođač, on komponira glazbu na licu mjesta. Naravno, ima mogućnost korištenja unaprijed spremljenih elemenata ili naučenih modela tijekom izvedbe. Kada glazbenici improviziraju zajedno (kao što je to u jazzu), melodijski materijal, ritam i progresija akorada, mogu biti unaprijed određeni. Za izvođača, uvijek postoji veliki ili mali stupanj slobode. Upravo tu dolazi do improvizacije.⁵

Dakle, improvizacija nije samo produkt subjektivnog izraza umjetnika, nego uključuje njegovo cjelokupno znanje, poznavanje instrumenta, prostora u kojem se nalazi, stila glazbe u kojem će improvizirati te naposljetku, publike koju mora zadiviti.

3.1. Improvizacija podređena stilu

Sva glazba koja se sluša, može se svrstati pod određeni stil. Stilovi pripadaju razdobljima u kojima su se razvili zbog društvenih, političkih i gospodarskih događaja. Tako se muzička razdoblja dijele na: renesansu, barok, klasicizam, itd. Kako svaki stil ima odlike koje ga razlikuju od ostalih, tako će biti i s glazbom. Da bi određena izvedba pripala i određenom

⁴ (Mitchell, 1983.)

⁵ (Van Stam, 2013.)

stilu, treba imati obilježja istog. To će biti razni glazbeni materijali (određene glazbene figure, melodijski obrasci, ritam) i postupci koji pripadaju stilu.

Važnost poznavanja stilova vidljiva je kroz usporedbu dvaju kontrastnih stilova: npr. renesansa i barok. Stilovi renesanse i baroka, iako vremenski blizu, sasvim se razlikuju u svojim obilježjima. Renesansa je razdoblje usmjereno ka vokalnim skladbama kao što su madrigali, moteti i mise. Tekst ima veću važnost naspram glazbe, a takva hijerarhija nužno vodi do linearnih harmonija i melodija. Ograničiti glazbu koja je u svojoj srži neograničena, znači vladati prostorom koji nam je stran.

Barok je, naprotiv, razdoblje monumentalnosti, kićenosti i pompozosti. Glazba je usmjerena na instrumentalne skladbe, uvodi se akordika i upotreba sporednih septakorda. Usporedno se razvija i vokalna glazba. Sav taj zanos i napredak u nekome smislu, stavlja određene zahtjeve na glazbenike toga vremena. Traži se virtuoзитet, češće ornamentiranje, a javlja se improvizacija cijelih skladbi, kako kod instrumentalista tako i kod pjevača.

Dakle, jasna je razlika koja će nastati tijekom improvizacije u stilu renesanse ili baroka. Iako je ta glazba, sama improvizacija, nastala u tom trenutku, potpuno nova i u svoje vrijeme – ipak pripada nekom stilu. Nužno se donosi zaključak – sama izvedba i izvođač nisu nesputani.

Kao što jezik svojim gramatičkim ustrojem i određenim brojem riječi ne ograničava beskonačni broj rečenica, tako ni pravila određenog stila ne sputavaju improvizatora za beskonačni broj improvizacija. Na zajedničkom tlu se nalaze govornik i improvizator. Ograničenja predstavljaju samo izazov za odnos. U prvom slučaju je to odnos između govornika i slušatelja, a u drugom, izvođača i publike. Kao što je spomenuto, improvizacija treba ostati jasna i zanimljiva. Zato je to vještina koja zahtijeva brzi protok misli, reakciju i istovremeno razmišljanje o nesputanosti. Izvođač je neograničen u stilskoj ograničenosti.

Mihaly Csikszentmihalyi, psiholog specijaliziran za proučavanje kreativnosti, objašnjava: „Suprotno onome što bi se moglo očekivati od njene spontane prirode, glazbena improvizacija uvelike ovisi o glazbenoj tradiciji, prešutnim pravilima, itd. Samo s osvrtom na temeljito internalizirana djela koja se izvode u dosljednom stilu, improvizaciju može izvesti glazbenik pred publikom.“⁶

Improvizacija kao takva izaziva zanimanje ne samo umjetnika, već i stručnjaka iz različitih područja. Tako psiholog Mihaly Csikszentmihalyi potvrđuje tezu Carla Czernyja, o tome da improvizacija, unatoč slobodi, treba biti oblikovana, usmjerena i jasna.

⁶ (Csikszentmihalyi & Rich, 1997.)

3.2. Kognitivne osnove improvizacije

Jeff Pressing, psiholog i glazbenik koji se bavio kognitivnim osnovama improvizacije, iznosi sljedeće: „Improvizator mora utjecati na senzorno i perceptivno snalaženje u stvarnom vremenu, optimalnu raspodjelu pažnje, interpretaciju, donošenje odluka, predviđanje, pohranu memorije i sjećanje, ispravljanje pogrešaka i kontrolu kretanja, i nadalje, mora integrirati te procese u optimalno besprijekoran skup glazbenih izjava koje izražavaju i osobnu perspektivu glazbene organizacije kao i sposobnost ganuća slušatelja.“⁷

Kao jedan od najbitnijih teoretičara, Jeff Pressing je kroz svoj rad stvorio bitnu okosnicu za proučavanje improvizacije kroz kognitivne procese. Budući da, na neki način, improvizator mora zaobići ograničenja koje ljudski mozak ima prilikom obrade informacija, Pressing nudi jednostavna rješenja.

Za početak navodi, potrebna je formalna, temeljna shema ili nit vodilja – specifična za dati komad, koju improvizator koristi da bi olakšao stvaranje i uređivanje improvizacije. S obzirom da improvizator uvijek ima nešto dano za rad, što će mu postati osnova improvizacije, može se koristiti i riječ „model“. To može biti tema, vrsta melodije, linija basa, itd.

Zadani model smanjuje broj zahtijeva i procesa koji se odvijaju unutar mozga improvizatora. Naime, referent (model) daje materijal za varijacije pa izvođač raspodjeljuje manje kapaciteta za obradu (tj. pozornosti) pri odabiru i stvaranju materijala. Također, referent (model) osigurava prethodnu analizu kojom će odrediti paletu odgovarajućih i dobro uvježbanih sredstava za varijacije i manipulaciju, pritom smanjujući opseg donošenja odluka potrebnih za izvedbu. Specifične varijacije mogu se unaprijed sastaviti i uvježbati, smanjujući novinu motoričke kontrole, glazbene logike uspješnih rješenja improvizacijskih ograničenja te pružanja rezervnog materijala. Prethodna analiza smanjuje pažnju potrebnu za zadatak proizvodnje učinkovitih srednjih do dugih izvedbi, budući da referent (model) to djelomično osigurava.

Model tako daje temeljni ili sveobuhvatni strukturni prikaz improvizacije i/ili, u nekim slučajevima, materijal na kojem se improvizira. Dakle, proces učenja i uvježbavanja modela daje temelj za improvizacijsku bazu znanja na koju se može osloniti u trenutku izvođenja. Dvije su to razine, koje su osnova za improvizaciju. Svjesnija obrada glazbenog toka više razine (model) i podsvjesnije poluautomatsko djelovanje na mikro razini (baza znanja).

⁷ (Pressing, 1998.)

Savršena izvedba improvizacije proizlazi iz stvaranja, održavanja i obogaćivanja povezane baze znanja, ugrađene u dugoročnu memoriju: materijali, repertoar, percepcijske strategije, rutine rješavanja problema, hijerarhijske strukture i sheme memorije, generalizirani motorički programi i drugo. Kako bi naučili improvizirati, spomenute formule prvo se moraju internalizirati, stvarajući bazu znanja u dugoročnom pamćenju. Međutim, kada se jednom usade u pamćenje, elementi baze znanja moraju biti organizirani i pročišćeni – „obogaćeni“ Pressingovim riječima – ako izvođač želi imati onu vrstu trenutnog i kreativnog pristupa koja mu je potrebna. Kako bi se postigao taj cilj, potrebne su četiri osnovne vrste pedagoškog pristupa: transpozicija, varijacija, rekombinacija i korištenje modela koji služe za primjer ovih procesa u glazbenom kontekstu. Učenje formule u različitim transpozicijama ili različitim realizacijama omogućuje upoznavanje s materijalom duboko u detalje i iz različitih perspektiva, dok učenje kako se elementi mogu rekombinirati, omogućuje povezivanje i presjek između materijala. Ove strategije služe ne samo za razvoj baze znanja kako bi se ona mogla bez napora koristiti u trenutku improvizirane izvedbe, nego su same po sebi glazbeni procesi koji su bitni za improvizaciju. Prema Pressingovoj terminologiji, formule tvore glazbene „objekte“ koji moraju biti integrirani u pamćenju kako bi se mogli spontano proizvesti prilikom improvizacije, dok su transpozicija, varijacija i rekombinacija „proces“ koji se moraju naučiti i uvježbati kako bi se mogli koristiti za razvoj formule u improviziranoj izvedbi. Baza znanja formirana na ovaj način, a ne kroz pamćenje napamet ili verbalizirana objašnjenja, organizirana je za spontano djelovanje, a ne za puko prisjećanje. Koncepti koji su u osnovi pojedinačnih formula mogu se organizirati u kategorije glazbenih materijala više razine koji imaju određene glazbene funkcije (npr. kadence) ili koji imaju sposobnost ostvarivanja specifičnih glazbeno-fizičkih ciljeva prilikom improvizacije (npr. kako doći od jedne note (ili mjesta na instrumentu) do druge kroz određeni broj doba ili taktova). Dakle, u trenutku izvedbe improvizator ne mora biti suočen s ogromnim zadatkom rješavanja glomaznog skupa mogućnosti u bilo kojem trenutku, već umjesto toga može crpiti iz konceptualno organiziranog sustava znanja. Na primjer, improvizator bi mogao predvidjeti potrebu za kadencom, a uši i/ili prsti tada bi mogli odabrati varijantu prikladnu trenutnoj glazbenoj situaciji ili izmisliti modificirano rješenje na temelju naučenog raspona prikladnih varijacija dopuštenih unutar konceptualne kategorije „kadence“ u potrebnom stilu.

Iz perspektive spoznaje u improviziranoj izvedbi, Pressing je opisao da referent i baza znanja dopuštaju „svjesnu pozornost za raspodjelu središnje kognitivne obrade (tj. donošenje odluka)“ i nesvjesnu ili automatsku pozornost za raspodjelu perifernih kognitivnih potprograma: percepcijska analiza i unaprijed kodirane motoričke sekvence.

Odnosno, internalizacijom određenih značajki glazbenog jezika tako da se one mogu zamisliti i generirati kao jedinice pri improvizaciji, stvaranje glazbe u stvarnom vremenu na razini „ton po ton“, može se odvijati s određenim stupnjem automatizma. Stoga se ograničeni resursi pažnje mogu posvetiti glazbenim procesima na višoj razini (npr. odnosima među događajima, formom, osjećajem itd.).

Improvizirana izvedba u bilo kojoj umjetnosti zahtijeva godine vježbanja i učenja za stjecanje pravila, konvencija i elemenata stila koji čine bazu znanja. Nekoliko rasprava eksplicitno navodi preduvjete potrebnih kompetencija prije pristupa proučavanju improvizacije. Na primjer, C. P. E. Bach, u svom djelu „Esej o pravoj umjetnosti sviranja klavira“ uvodi svoje poglavlje o improvizaciji izjavom da je za improvizaciju fantazije potrebno temeljito razumijevanje sklada i poznavanje nekoliko pravila izgradnje glazbenog djela te prirodni talent. Czerny navodi preduvjete kao što su: prirodna sposobnost koja se sastoji od inventivne snage, živahne mašte, dovoljnog glazbenog pamćenja, brzog tijeka misli, dobro oblikovanih prstiju, itd. Također navodi da je potrebna temeljita obuka u svim granama harmonije, tako da bi spretnost za pravilne modulacije postala potpuno prirodna za izvođača.

Konačno, potpuno savršena tehnika sviranja (virtuozitet), dakle najviši stupanj spretnosti prstiju u svim poteškoćama, na svim tipkama, kao i u svemu što se odnosi na lijepu, ugodnu i gracioznu izvedbu. Poznavanje harmonije nužan je preduvjet za vježbanje improvizacije zbog temeljne uloge koju harmonija ima u tonskoj glazbi. Osim toga, praktičniji razlog zbog kojeg je potrebno poznavanje harmonije i generalbasa kako bi se napredovalo u učenju improvizacije: većina improvizacijskih rasprava poučavaju pretežno kroz predstavljanje niza bas linija i njihovog povezanog harmonijskog napretka kako bi improvizator - (početnik) dobio zalihu formula, koju će kasnije moći koristiti. Te harmonijske formule i modeli čine temeljni repertoar za improvizaciju na najosnovnijoj razini glazbene strukture. Um, uho i ruke učenika čvrsto trebaju ukorijeniti te obrasce.⁸

⁸ (Berkowitz, 2010.)

4. ORGULJSKA IMPROVIZACIJA

Svatko tko svira orgulje strogo govoreći, improvizira budući da su sve orgulje unikatni instrument prilagođen prostoru u kojem će se nalaziti. Čak ni orgulje koje je izradio isti graditelj u istoj godini ne zvuče isto, ne samo zbog svojih različitih specifikacija (graditelji orgulja su ponosni na činjenicu da nikada ne dizajniraju isti instrument dvaput) i tehničkih aspekata, već i zbog akustike dvorane u kojoj se nalaze orgulje. Znatna dio kvalitete zvuka orgulja definiran je akustičkim parametrima okoline. Zbog toga je orguljaš koji interpretira skladbu dužan prevesti partituru u daleko većoj mjeri nego, recimo, pijanist ili violinist, čiji su instrumenti, relativno govoreći, predvidljiviji s obzirom na zvučnost i rukovanje. Štoviše, violinistica može ponijeti svoj instrument sa sobom na svoj koncert, dok se orguljaš uvijek iznova mora upoznati s instrumentima koji su mu nepoznati. Posljedično, težnja za autentičnošću u izvedbi orguljaške literature gotovo je nemoguć zadatak. Zvučnost, tempa i zapravo svi drugi parametri koje su skladatelji namijenili neće biti izvodljivi u većini slučajeva, budući da tehnički aspekti orgulja koje će svirati, kao i količina odjeka u dvorani ili crkvi u kojoj se nalaze, mogu natjerati orguljaša da odabere, na primjer, svjetlije boje za sviranje, manji *legato* i/ili usvojiti sporiji tempo od onog koji je predložen u partituri. Takvi kompromisi su često neizbježni kako bi se omogućilo da glazba ostane razumljiva. Zapravo, sama priroda gradnje orgulja jedan je od glavnih razloga zašto su orguljaši nastavili improvizirati. Improvizacija nudi korisnu mogućnost orguljašu da pristupi orguljama prema njihovom vlastitom karakteru. Još jedan od razloga razvoja orguljske improvizacije je taj što nepredvidiva duljina tišine u liturgiji znači da bi sviranje literature gotovo uvijek trajalo ili predugo, ili prekratko.⁹

Kao i u svakom polju umjetnosti, tako i u slučaju orguljske improvizacije, ključni su: improvizacijski talent, koji je po mnogima nepoučljiv element i obrazovni proces, potpuno poučljiv usmjeren na oblikovanje talenta u određeni okvir koji omogućuje izvođaču da uz pomoć umjetničkog djela komunicira s publikom. U umjetničkom obrazovanju improvizacija orgulja je praktični predmet koji se poučava tijekom grupnih aktivnosti.¹⁰

Tijekom posljednjih nekoliko desetljeća, interes za umjetnost orguljske improvizacije raste. Taj interes je uvelike bio potaknut koncertima na kojima se izvodila samo improvizacija, koje

⁹ (Michels, 2004.)

¹⁰ (Szostak, 2020.)

su dali takvi izvanredni predstavnici umjetnosti kao što su Marcel Dupré i Alexandre Guilmant u Francuskoj te Edwin Lemare u Engleskoj i Americi.

U velikom udjelu svjetskih glazbenih tradicija skladatelj i izvođači nisu samo jedan te isti, već je i glazba u nekom stupnju, izmišljena u trenutku izvođenja. Naravno, okolnosti izvođenja su takve da će svaka izvedba, čak i prethodno zapamćena (unaprijed komponirano djelo), imati neku improvizaciju jer izvođač reagira na jedinstvene okolnosti izvedbe, poput mjesta, publike, raspoloženja, itd. Od ove minimalne količine spontanog odlučivanja do stvaranja cjelokupnog glazbenog tkiva u stvarnom vremenu, različitih glazbenih tradicija i stilova, improvizacija stvara svoj vlastiti jezik i posebnu kategoriju u svijetu glazbe.

U sljedećim odlomcima naveden je povijesni razvoj orguljske improvizacije kroz stoljeća, te zemlje i orguljaši koji su značajno obilježili njen razvoj do danas.

4.1. Povijesni razvoj orguljske improvizacije

4.1.1. 15. stoljeće

Prva knjiga o orguljskoj improvizaciji je objavljena krajem srednjeg vijeka. Bila je to rasprava Conrada Paumanna (oko 1410. – 1473. godine) – „Fundamentum Organisandi“. U njoj Paumann upućuje orguljaša na koji način može ukrasiti melodiju *cantus firmusa*: dok lijeva ruka svira zapisane note, desna može dati živahnost i pokretljivost izvedbi.

Općenito se pretpostavlja da je rana europska glazba od rimokatoličkog pjevanja do srednjovjekovne polifonije ukorijenjena u takvim improvizacijskim praksama kao što su: istraživanje motivskih mogućnosti u crkvenim načinima i dodavanje druge melodije u već postojeću melodiju ili *cantus firmus*. Modalne improvizacije ostale su u središtu mnoge nezapadnjačke glazbe, uključujući pjevanje židovske sinagoge, izrade islamskog maqama i izvedbe indijske rage.¹¹

4.1.2. 16. stoljeće

Na zapadu je improvizacija *cantus firmusa* inspirirala i mnogo instrumentalne glazbe, počevši od kasnorenesansne improvizacije nad *ostinato basovima* (relativno kratka tema u basu koja se ponavlja) i održavana je kroz stoljeća, osobito od strane orguljaša koji su prihvatili tako popularne *ostinato* žanrove kao što su *passacaglia* i *chaconne*. Orguljaši su ostali na čelu improvizacije kao primarne glazbene djelatnosti, što se nikako nije kosilo s pisanom

¹¹ (Michels, 2004.)

kompozicijom, dok je improvizacija s klavijature bila odgovorna za skladbe slobodno asocijativnog karaktera koje se mogu naći među stotinama uvoda i *toccata* napisanih u posljednja tri stoljeća.

Godine 1578. u Amsterdamu se pojavljuje značajna skupina kalvinističkih vođa koji odbacuju orgulje i orguljsku glazbu kao relikv katoličkog doba – orguljska glazba je bila zabranjena tijekom bogoslužja. Grad Amsterdam posjeduje par orgulja, relativno novih u to vrijeme. Zato je općina našla rješenje za orguljaše, zadržavajući ih kao općinske zaposlenike. Najpoznatiji od njih bio je Jan Pieterszoon Sweelinck, orguljaš u Oude Kerku. Iz cijele Europe su pristizali studenti koji su htjeli biti njegovi učenici. Upravo je preko njih Sweelinck utjecao na orguljsku kulturu Sjeverne Europe u 17. stoljeću.

Sweelinckova zadaća kao orguljaša bila je svirati prije i poslije bogoslužja, kao i tijekom tjedna. O njegovoj vještini za tipkama, svjedoči samo jedan dokument, koji ga opisuje dok improvizira. Guillelmus Baudartias, Sweelinckov prijatelj, 1624. godine piše: „Koliko se sjećam, neki dobri prijatelji i ja smo sjedili kod mog dobrog prijatelja Jan Pieterszoon Sweelincka, s još više dobrih prijatelja, u mjesecu svibnju; a on je, počevši svirati čembalo, nastavio sve do otprilike, u ponoć, svirajući, između ostalog, pjesmu „*Den lustelicken Mey is nu zijnen tijdt*“ koju je on, ako se dobro sjećam, svirao na dvadeset pet različitih načina.“¹²

4.1.3. 17. i 18. stoljeće – Buxtehude i Bach

Ibo Ortgies završava 2004. godine doktorsku disertaciju o temperaciji sjevernonjemačkih orgulja 17. i 18. stoljeća. Jedna od njegovih hipoteza jest da je srednjetska temperacija ostala popularna do 19. stoljeća. Ortgies tvrdi da nema dokaza da su orgulje u Marienkirche u Lubecku imale drugu temperaciju za vrijeme Dietricha Buxtehudea. To, uz činjenicu da se opseg orgulja proširio od C do a₂, dovodi do zaključka da se mnoga velika orguljaška djela od Buxtehudea nisu mogla izvoditi na njegovim „vlastitim“ orguljama.

Što se onda sviralo u doba baroka? Odgovor bi bio – improvizacije. Ova hipoteza je potkrijepljena činjenicom da se u to vrijeme improvizacija smatrala visokom umjetnošću. To potvrđuje izvještaj s natjecanja održanog u Dresdenu 1717. godine. Johann Sebastian Bach pozvao je Luisa Marchanda, koji je posjetio grad, da sudjeluje u natjecanju improvizacije. Marchand se nije pojavio, vjerojatno (kako većina anegdota pretpostavlja) zbog toga što je dan prije čuo Bacha kako svira.

¹² (Michels, 2004.)

Možda je određeni dio Buxtehudeovih djela za orgulje služio da pokaže studentima kako improvizirati. Učenici su možda vježbali na čembalu ili na nekom sličnom instrumentu kao što je klavikord s pedalama. Ako je to istina, onda to naglašava činjenicu da su kompozicije odskočna glazba prema umjetnosti improvizacije: samostalno stvaranje glazbe.

Koralna predigra važan je žanr 17. i 18. stoljeća nastao kao rezultat improvizacije o protestantskim napjevima.

To da su orgulje ostale instrument orijentiran na improvizaciju, tijekom 18. stoljeća, sugerira i nedostatak visokokvalitetne orguljske glazbe u Nizozemskoj u to doba. Danas veliki broj svjetski poznatih orgulja, izrađene su u to doba u provincijama Nizozemske i Friesland, ali nizozemske skladbe koje bi se mogle usporediti s Bachovim ili Buxtehudeovim djelima, ne postoje.

U kasnom 18. stoljeću improvizacija, često temeljena na tehnikama varijacija, ali ne isključujući strogo polifone postupke kanona i fuge, osporavala je domišljatost virtuoznih skladatelja koji su se više puta pojavljivali na javnim natjecanjima za improvizaciju, poput onih koji su Mozarta sukobili s Muziom Clementijem i Ludwiga van Beethovena protiv Josepha Wölfla.¹³

4.1.4. 19. i 20. stoljeće – Francuska kao centar orguljske improvizacije

Vrijednost improvizacije za poticanje vježbanja i kreativnosti je oduvijek imalo veliku važnost u Francuskoj. S razvitkom glazbe van crkvenih prostora i kompozicijama namijenjenim koncertnim dvoranama, orguljska improvizacija se povlači u crkvena područja. Najznačajniji procvat improvizacijske kulture u crkvi razvija se u Francuskoj. Upravo su orguljaši bili veliki skladatelji i improvizatori. Improvizacija se pojavila u Francuskoj u drugoj polovici devetnaestog stoljeća zbog doprinosa novih simfonijskih orgulja Aristidea Cavaillé-Colla, kao i poznatih orguljaša Césara Francka i Camille Saint-Saensa. Aristide Cavaillé-Coll stvorio je simfonijske i orkestralne francuske orgulje koje su omogućile sviranje izvrsnih djela i značajnih improvizacija. Počevši s Cesarom Franckom, kao najznačajnijim predstavnikom orguljske glazbe u Francuskoj u 19. stoljeću, preko Charlesa Tournemira, Louisa Vierna i Marcela Dupréa, Francuska dobiva plodno tlo za razvitak najbogatije orguljske improvizacijske kulture u svijetu. I danas orguljaši u Francuskoj doista vrlo ozbiljno

¹³ (Michels, 2004.)

uče i proučavaju improvizaciju. Uzori mladim orguljašima leže u životima svih navedenih ličnosti.¹⁴

Marcel Dupré je 1937 u Parizu izdao knjigu "*Traité d'improvisation à l'orgue*". Sastoji se od sljedećih dijelova: a) detaljna rasprava o tehnici sviranja orgulja; b) rasprava o ulozi basa u harmoniji pjesme; c) predstavljanje elemenata koji čine glazbenu temu; d) učenje kontrapunkta; e) suite; f) fuge; g) varijacije i triptih; h) rasprave o simfonijskim oblicima, tj. Allegro, Andante, Scherzo i Final; i) rasprava o slobodnoj improvizaciji na primjeru čisto glazbenih oblika (fantazija, rapsodija) i opisnih oblika (Fileuse, Barcarole) i j) dodatak za improvizaciju korištena u liturgiji Rimokatoličke crkve, u kojoj autor opisuje točno mjesta u liturgiji (jutarnja, mise, večernja), gdje je improvizacija poželjna i ukazuje na prethodno razmotrene oblike koji su posebno predodređeni za izvođenje u danom trenutku.¹⁵

Zanimljivo je spomenuti kako je Marcel Dupré začudio američku publiku 1920-ih godina improvizirajući cijele orguljske simfonije na teme koje su slušatelji slali prije njegovih koncerata – tradiciju koju su u kasnijim godinama na inozemnim koncertnim turnejama nastavili i drugi francuski virtuozii poput Pierre Cochereaua i Jean Langlaisa.¹⁶

Daniel Roth, nasljednik Marcel Dupréa u crkvi St. Sulpice u Parizu, nastavlja tamošnju tradiciju. Roth kaže: „Improvizacija nije nimalo laka. Morate proučavati cijelu glazbenu povijest, usvojiti stilove različitih razdoblja i imati temeljito znanje o harmoniji i glazbenoj teoriji čak i da biste mogli započeti, a to ne mogu učiniti svi dobro, čak ni izvrsni izvođači." Gospodin Roth improvizira tijekom prikazanja i pričesti na nedjeljnoj misi, često koristeći gregorijansku melodiju pjevanja prikladnu za određeni dan liturgijske godine za improvizaciju postludija.

Improvizacijske postavke takvih melodija stoljećima su bile oslonac francuskog klasičnog orguljskog repertoara.¹⁷

¹⁴ (Michels, 2004.)

¹⁵ (Szostak, 2020.)

¹⁶ (Michels, 2004.)

¹⁷ (Nytimes, n.d.)

5. JEZIK I IMPROVIZACIJA

I glazba i jezik su sustavi organiziranog zvuka koji su jedinstveni ljudima i sveprisutni u svim poznatim ljudskim kulturama, iako se zvukovi i sustavi za njihovo organiziranje razlikuju.

Jezik je sposoban za specifičnu semantičku referencu, pružajući preciznost u komunikaciji. Jezik sa sobom nosi riječi koje služe čovjeku za izražavanje. To će biti posebno vidljivo u književnosti, koja njeguje različite načine upotrebe jezika (razne stilske figure).

Čini se da glazbi u većini slučajeva nedostaje takva preciznost, ali komunicira snažno na različite načine, možda dijelom računajući na gore spomenuto, gotovo univerzalno korištenje glazbe u različitim kulturnim kontekstima, od rituala do zabave. Usporedbe jezika i glazbe su inspirirane sličnostima i različitostima spomenutih. Uspoređuju ih stručnjaci iz različitih disciplina, uključujući filozofiju, antropologiju, glazbenu teoriju, muzikologiju, etnomuzikologiju, psihologiju, itd.

Improvizacija i jezik se mogu usporediti iz perspektive pedagogije i učenja. Metafora improvizatora koji „govori glazbenim jezikom“ prilično je uobičajena. Je li učenje improvizacije glazbe usporedivo s učenjem jezika? Kakvi se uvidi mogu izvući usporedbom stjecanja ova dva zvučna sustava?

Dok su se glazba i učenje jezika uspoređivali, to je bilo samo iz perspektive percepcijske kompetencije, tj. sposobnosti prepoznavanja, razumijevanja i uvažavanja glazbe u nečijoj kulturi, te kako se ta sposobnost može razviti. Budući da je govorni jezik „složena mješavina kreativnosti i montaže“, glazbenik koji improvizira je poput materinjeg govornika jezika. Stekao je glazbenu sposobnost za korištenje, razumijevanje i produkciju. Dakle, proučavanje kako improvizator stječe ovu produktivnu kompetenciju može se usporediti s procesom usvajanja jezika.

Činjenica je da je u 16. stoljeću tekst doživio svoj vrhunac i „pobjedu“ nad glazbom. Ipak, možda je sve otišlo u jednu daleku krajnost. Glazba nije imala prostora za samostalnije razvijanje. No, ova dva svijeta se toliko isprepliću. Podrazumijeva se da se tekst i glazba učinkovito povezuju. Poticanje toga da je jedan iznad drugog, samo može uništiti pravu ljepotu koju njihova sinteza može postići.

Primijenjeno na glazbu u bogoslužju, vrlo je važno *načelo umjerenosti* ili *regulacije*: glazbu treba ublažavati, oblikovati prema tekstu. Biti marljiv u reguliranju glazbe na takav način da bude korisna, to je zadatak vrijedan pažnje. John Calvin navodi: „Zasigurno, ako se pjevanje

ublaži s onom gravitacijom koja odgovara Bogu i anđelima, to i daje dostojanstvo i milost svetim radnjama i ima najveću vrijednost u raspirivanju naših srca istinskom revnošću i željom za molitvom. Ipak, trebali bismo biti oprezni da naše uši ne budu pažljivije na melodiju nego naš um na duhovno značenje.“¹⁸ Teološki gledano, glazba zapravo poziva da sudjelujemo u razvojnom iskustvu kako bi se naše vlastite emocije i obveze mogle transformirati jer svaki vjernik ima odgovornost za postizanje sjedinjenja s Kristom za krajnji spas. Takva glazba, kakvu za primjer daje Bach, povezuje svetu i sekularnu povijest, čini da prirodno i ljudsko vrijeme tvore relativno nediferenciranu, besprijekornu i stabilnu cjelinu.¹⁹

¹⁸ (Calvin)

¹⁹ (Begbie, 2013.)

6. ZAKLJUČAK

Svaka umjetnost je specifična ljudska djelatnost. Pred čovjeka stavlja zahtjeve kojima mogu odgovoriti tek rijetki. Prema tome, „umjetnost improvizacije“ je zastrašujuća, ali privlačna disciplina u glazbenom svijetu. Pristupajući joj s poštovanjem koji zaslužuje, umjetnik otvara nove, neistražene sfere svoje kreativnosti. Vjerujem da improvizacija uzdiže umjetnike na viši stupanj djelovanja i bivstovanja. Stoga, nisu začuđujući brojni procesi koji se nužno odvijaju unutar uma izvođača tijekom izvedbe, bilo da se radi o motorički osviještenim pokretima, glazbenom izrazu i stvaranju strukture u trenutku ili emocijama koje nužno prate svaki rad. Kontroliranje pokreta i emocija dok se istodobno stvara novi materijal u umu izvođača, zadatak je kojem se mogu posvetiti oni najhrabriji.

Stoga, improvizacija jest i ostaje vještina rijetkih. Njezin jezik se uči postepeno, konstantno i s velikim trudom. Njezini izrazi su jednostavni u naizgled kompliciranom rječniku. Može postavljati pitanja i na iste dati odgovor te slušatelje može potaknuti na razmišljanje i produblivanje duha. Umjetnost improvizacije uistinu ostavlja upitnik na kraju rečenice, upravo zato što ju se više neće čuti.

Zahvalna je to grana umjetnosti koja vodi k nepoznatom svaki put kad joj se pruži prilika.

LITERATURA

- [1] Begbie, J., *Music, Modernity, and God Essays in Listening*, Oxford University Press, 2013.
- [2] Berkowitz, A. L., *The Improvising Mind, Cognition and Creativity in the Musical Moment*, Oxford University Press, 2010.
- [3] Bresnahan, A. W., *Improvisation in the Arts*, Philosophy Faculty Publications, 2015.
- [4] Calvin, J., *Institutes of the Christian Religion*, McNeill (ur.), ii. 895
- [5] Csikszentmihalyi, M.; Rich, G. J., *Musical Improvisation: A Systems Approach, u: Creativity in Performance*, Greenwich, UK, Ablex Publishing, 1997., str. 51.
- [6] Hamilton, Andy, *The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection*, u: *British Journal of Aesthetics*, 2000.
- [7] Mitchell, Alice L., *Carl Czerny, A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte (Op. 200, Vienna 1836.)*, New York, 1983.
- [8] Powszechna, W., The entry “improvisation”, u: *Kopaliński Władysław, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wydanie XVII rozszerzone, Varšava, 1989., str. 781- 782.
- [9] Pressing, J., *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, u: *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Bruno Nettl i Melinda Russell (ur.), Chicago, IL, University of Chicago Press, 1998., str. 51.
- [10] Sweelinck, Quoted after Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht, KNVM, 1997.
- [11] Szostak, Michał, *The Art of Stylish Organ Improvisation*, *The Organ*, No 390, Musical Opinion Ltd, London, ISSN 0030-4883, 2020., str. 20. – 27.
- [12] Van Stam, Bert, *Improvisation by inspiration*, Codarts, Rotterdam, 2013.
- [13] Michels, U., *Atlas glazbe 1, Sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2004.
- [14] <https://www.nytimes.com/1996/05/29/arts/organ-improvisation-as-an-art-form.html>; dostupno: 07.03.2022.