

Improvizacije

Rugle, Karolina

Master's thesis / Diplomski rad

2010

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:116:639025>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
Odsjek za muzikologiju
Diplomski rad
Mentor: doc. dr. sc. Dalibor Davidović

Karolina Rugele

IMPROVIZACIJE: SLUČAJ ACEZANTEZ

Rujan 2010.

Kazalo

Predgovor	2
Uvod	2
1. Što je improvizacija?	4
1.1. Poteškoće	4
1.2. Određenja	5
1.3. Kretivnost	6
1.4. Improvizacija i kompozicija	8
2. "Glazba bi trebala tako zvučati": Improvizacija u vizualnim umjetnostima i glazbi	11
2.1. Improvizacija i apstraktni ekspresionizam	12
2.2. "Eksperimenti u notaciji"	14
3. Improvizacija u 20. stoljeću	17
3.1. Genij, djelo, izvedba	17
3.2. Bilježenje zvuka	18
3.3. Slobodna improvizacija	20
3.3.1. O slobodi slobodne improvizacije	22
3.4. Eksperimentalna glazba	24
3.5. Skladatelji–improvizatori	25
4. Grupne poetike	26
4.1. Epicentar: Engleska scena šezdesetih	26
4.1.1. <i>The London Musicians' Cooperative</i>	26
4.1.2. <i>AMM</i>	28
4.1.3. <i>Scratch Orchestra</i>	29
4.2. <i>New Phonic Art</i>	31
4.3. <i>Acezantex</i>	32
4.3.1. Poetika grupe	32
4.3.2. Howard Skempton: <i>May Pole</i> (1971)	35
4.3.3. Branimir Sakač: <i>Barasou</i> (1971)	38
4.3.4. Dubravko Detoni: <i>La voix du silence</i> (1972), multimedijalna scenska fantazija	40
4.3.5. O analizama	43
5. Zaključak	44
6. Bibliografija	45
7. Popis analiziranih djela na priloženome CD-u	51
8. Prilog – zapisi analiziranih djela	51
8.1. Howard Skempton: <i>May Pole</i>	51
8.2. Dubravko Detoni: <i>La voix du silence</i>	52
8.3. Branimir Sakač: <i>Barasou</i>	53

Predgovor

Unatoč naizgled posvemašnjoj prisutnosti u glazbenoj praksi, a možda upravo zbog nje, muzikologija rijetko problematizira improvizaciju. Stoga ni izostanak značajnijih radova o ovoj temi u ovdašnjoj akademskoj sredini ne treba čuditi. Bio je to razlog zbog kojeg je rad na njoj od samoga početka bio izazov.

Za sav neobjavljeni materijal vezan uz ansambl *Acezantez*, kao i za niz razgovora o njemu, zahvaljujem prije svih skladatelju Dubravku Detoniju. Značajnu količinu literature pronašla sam u knjižnici muzikološkog odsjeka Sveučilišta Humboldt u Berlinu, a pri tome, kao i brojnim savjetima tijekom rada, pomogla mi je Marta Blažanović. Korištenje važnih pisanih i video materijala omogućili su mi prof. dr. sc. Nikša Gligo te mentor, doc. dr. sc. Dalibor Davidović, koji mi je svojim uputama, savjetima i kritikama pomogao pri oblikovanju rada.

Uvod

U razgovorima s glazbenicima različitih profila, na pitanja o njihovu repertoaru i vrsti glazbe koju sviraju, vrlo je čest odgovor: "Improviziramo." Riječ *improvizacija* u svakodnevnom ophođenju pretpostavlja nešto poput nepostojanja planiranja unaprijed, funkcioniranje s onim čime se u datom trenutku raspolaže i kao takva ima pomalo negativan predznak. No, u širokom rasponu različitih vrsta glazbe, vještina improviziranja smatra se vrijednom sposobnošću. Sama priroda improvizacije, njezina trenutno iščezavajuća pojavnost, čini je donekle nepovoljnim predmetom za proučavanje i analizu, a unatoč njezinoj gotovo stalnoj prisutnosti u izvedbenoj sferi, rijetko je ili gotovo nikako dijelom glazbeno-obrazovnog kurikulumu.

Moje polazište za pisanje o improvizaciji bila je vlastita potreba za rasvjetljavanjem ove pojave i otkrivanjem njezinih ishodišta, početaka i specifičnosti unutar glazbe 20. stoljeća, osobito unutar poetika glazbenih skupina nastalih s namjerom izvođenja glazbe koja uključuje (prvenstveno) improvizacijsku praksu. S obzirom da je teško, a za ovaj rad nije bilo ni nužno, u potpunosti obuhvatiti širinu relevantnih glazbenih tendencija i struja, pri općenitu pregledu smjerova i pojava u glazbi dvadesetoga stoljeća uglavnom sam se koncentrirala one koje su u uskoj vezi s pojavom i upotrebom improvizacije.

Paralelno s osnivanjem ansambala za izvođenje improvizirane glazbe u drugim zemljama, posebice u Velikoj Britaniji šezdesetih godina, u Zagrebu je godine 1970. oformljen *Ansambl centra za nove tendencije Zagreb (Acezantez)*, čije su smjernice i glazbena poetika imale dodirnih točaka s onima spomenutih skupina. Ovaj rad rezultat je nastojanja da se pronađu ishodišta improvizacijskih praksi druge polovice 20. stoljeća, te "mapiraju" tadašnja europska improvizacijska žarišta, stavljajući u taj kontekst i ansambl *Acezantez*, kao jedan od rijetkih ovdašnjih ansambala koji je sustavno nastojao razvijati suvremene tendencije, koristeći u svome radu i improvizaciju. Glazbenoj poetici ovoga ansambla posvetit ću nešto više pozornosti, kako bih barem djelomice razjasnila njezina obilježja, razloge i ulogu što je improvizacija ima u njihovu radu.

1. Što je improvizacija?

1.1. Poteškoće

Improvizacija je jedna od možda najstarijih pojava u glazbi, a istovremeno jedna od najnejasnijih. Od najranijih vremena postojala je potreba za izražavanjem u mediju zvuka, što bi se moglo nazvati prvom pojavom improvizacije. Derek Bailey (1992: ix) smatra da gotovo i ne postoji područje u glazbi na koje ona nije utjecala, da nema nijedne glazbene tehnike ili skladateljske forme koja ne potječe iz improvizacijske prakse ili nije bila pod njezinim utjecajem, te da je čitava povijest glazbe praćena neprestanom potrebom za improviziranjem. Iz njegove tvrdnje razvidna je važnost improvizacije za povijest glazbe, no ona otkriva i poteškoće pri određenju ove glazbene pojave, s kojima sam se i sama susrela. Pri svakom se spomenu ovoga pojma vjerojatno misli na specifičnu izvedbenu praksu unutar širokog polja što ga obuhvaća improvizirana glazba, iz čega proizlazi čitav spektar njegovih definicija i shvaćanja.

Zbog očite nemogućnosti da se pojava jednoznačno odredi, opirući se takvu pokušaju, odlučila sam ne prikloniti se unaprijed nijednoj od teorija na koje sam naišla. Postoje tako improvizacijske prakse koje se ne percipiraju kao takve, primjerice u kulturama koje ne razlikuju improvizaciju od skladane glazbe.¹ No sve vrste improvizacije, koje su se javljale kroz povijest, određene su glazbenim i širim kulturnim kontekstom kojemu pripadaju, bez obzira je li riječ o melizmima u ranoj glazbi ili o redukcionalističkoj eksperimentalnoj improvizaciji koja se izvodi putem laptopa, što dakako utječe na proces i metodu samog improvizacijskog rada.

¹ Takav je slučaj npr. s pojedinim kulturama sjevernoameričkih starosjedilaca, gdje se za dio glazbe smatra da je nastala u trenutku ekstaze, iznenadnošću koja je slična onoj u improvizaciji. (Usp. Nettl, "Improvisation")

1.2. Određenja

Improvizacija je u najširem smislu istodobno promišljanje i realizacija glazbe. Može biti u službi trenutnog stvaranja djela "ni iz čega" (bez prethodno postojećih zapisa ili uputa) ili stvaranja konačnog oblika glazbenog djela (kao dopuna ili neka vrst dodavanja sadržaja unutar postojećih formalnih okvira). Kao specifična postaja na putu od glazbenika do same glazbe, improvizacija sadrži posebne kreativne mogućnosti u vidu izvedbe prema prethodno manje ili više određenu planu, te je utoliko neki smatraju više procesom, negoli konačnim ishodom ili "proizvodom".²

Promatajući je sa stajališta kognitivne psihologije, John Sloboda (1999: 141) smatra da bi se improvizacijom mogao nazvati svaki čin pričanja neke priče – ili iznošenja kakva glazbenog materijala – koji nije ponavljanje ranije iznešenoga. Derek Bailey (1992: ix) pak drži da se improvizacija uvijek mijenja i prilagođava, da nikada nije fiksirana, da je isuviše nedohvatljiva za analizu i precizan opis, te da je u osnovi neakademska. Općenito je dijeli na *idiomatsku* i *neidiomatsku*, pri čemu pod prvom misli na improvizaciju u najširem smislu vezanu uz određeni idiom (bilo da je riječ o jazzu, baroknoj ili nekoj drugoj glazbi), preuzimajući njegove opće karakteristike i glazbeni identitet. Neidiomatska pak improvizacija, unatoč tome što ponekad može pripadati kakvu postojećem glazbenom stilu, ne predstavlja nijedan određeni idiom i obično se susreće u tzv. slobodno improviziranoj glazbi.³ Općenito se u literaturi određenja improvizacije priklanjaju jednome od dvaju pristupa: ili onomu koji u zapadnim improvizacijskim praksama vidi utjecaj nezapadnih glazbi (vodeći se pretpostavkom da ove glazbe, u nedostatku notacije, nesumnjivo pripadaju domeni improvizacije) ili pak onomu koji improvizaciju pronalazi ondje gdje postoji notacijski sistem, od kojega se pri improvizaciji odstupa. Prema drugome pristupu glazbe nezapadnih

² Usp. Bergström-Nielsen (2002).

³ Detaljnije o tome vidi u Bailey (1992: 142).

kultura našle bi se u poziciji "nesvrstanih". (Nettl 1974: 1). S druge strane, Walter Gieseler (1975: 159) upozorava da je apsolutna improvizacija glazbeno nemoguća, budući da se glazba, ukoliko treba posjedovati glazbeni smisao, mora potvrditi u kakvu postavljenu zadatku, bilo pismeno fiksiranu, bilo u obliku modela u memoriji glazbenika koji improvizira. Na taj se način postavlja stroga granica uporabe ovog termina, koja se zasniva na smislu glazbe i utemeljenosti u notacijski određenu glazbenom sustavu.

Određenja improvizacije tako upućuju na središnje mjesto što ga u percepciji i shvaćanju glazbe zauzima notacija, što je uostalom i razlog zašto se improvizacija često smatrala inferiornom u odnosu na skladanu glazbu.⁴ Sami glazbenici koji se bave improvizacijom nisu skloni ovim pojmom označavati vlastito muziciranje, nerijetko upravo stoga što on implicira niže mjesto njihove glazbene prakse u odnosu na skladanje. Primjerice, glazbenici koji se bave idiomatskom improvizacijom radije jednostavno kažu da „sviraju jazz“ ili da samo „sviraju“.⁵

1.3. Kretivnost

Jedna od rijetkih točaka u kojima se dodiruju prethodno spomenute teorije o improvizaciji jest neposrednost, iznenadnost kreativnog impulsa. Pri improvizaciji glazbenik donosi odluke u trenutku, i zbog toga što nisu ranije promišljene, svaka za sebe često ne dobiva veći značaj, osobito ukoliko nije vezana i važna za kakvu grupnu izvedbu.⁶ Budući da do improvizacije dolazi u određenu trenutku, tj. prema nečijoj volji, kreativnost, par excellence nepredvidiva i nekontrolirana, također se mora pojaviti na zahtjev u danome

⁴ O tome vidi potpoglavlje 1.3.

⁵ Detaljnije o iskazima glazbenika u odnosu na ovo pitanje vidi Bailey (1992: 108).

⁶ O tome vidi Nettle (1974: 2).

trenutku.⁷ Kreativna se ideja može odrediti kao ideja koja je nova i korisna ili utjecajna u kakvu društvenom okruženju.⁸ Ovakva definicija uključuje aspekt kulturalne, odnosno društvene važnosti, a iz nje je razvidno i razlikovanje kreativnoga od tek ekscentričnoga, tj. „neuporabnoga novuma“.⁹ Studije s područja psihologije pokazuju: kako visoka motiviranost poveća broj ideja koje se proizvode, proporcionalno se povećava i razina novosti, korisnih i uporabljivih ideja.¹⁰ Onaj koji iznalazi najbolje ideje u prosjeku će biti i najproduktivniji, a urođene sposobnosti¹¹ pojedinca pokazat će se kao manje važne.¹² Ovakvo „individualističko“ naglašavanje kreativne osobnosti ističe motivaciju kao bitan element, koji omogućuje originalnom misliocu opstanak, unatoč nerijetko nezahvalnom (utoliko što ne razumije ili ne prihvaća takve ideje) socijalnom okruženju.¹³

Shvaćanje kreativnosti u umjetnosti mijenjalo se kroz povijest. Negdje od 17. stoljeća osobu koja je posjedovala sposobnost kreativnoga stvaranja zvali su „genijem“, pri čemu su se kriterijima genijalnosti smatrale novost, originalnost i jedinstvenost. Ponešto pojednostavljeno govoreći, s vremenom se kreativnost prestala suprotstavljati racionalnosti: kao dio (svačijeg) intelekta, postala je nadopunom racionalnome razmišljanju. Novostvorena slika kreativnosti potisnula je njegovo prvotno određenje kao nečega iracionalnog i mističnog. Poticanje kreativnosti i odgovarajući pojmovi kojima su se služili skladatelji 1960ih i 70ih godina daju naslutiti da polaze od ovakva pretumačenja kreativnosti. Govoreći o razlozima uvođenja improvizacije u razne skladateljske prakse i općenito u Novu glazbu, Beate

⁷ Kutschke (1999: 148) smatra da je ovo jedan od glavnih argumenata na koji se pozivaju teorije što stavljaju u pitanje improvizaciju kao pojavu.

⁸ Vidi Flaherty (2005: 147).

⁹ Ibid.

¹⁰ Ovaj se uvid koristi u tzv. *brainstormingu* (hrv. "oluja mozgova"), metodi grupnog iznalaženja što većeg broja korisnih ideja u što kraćem vremenu, koja bi se možda mogla usporediti s nekim primjerima slobodne improvizacije u glazbi.

¹¹ Osim pojedinaca za koje se smatra da posjeduju urođene iznimne umjetničke sposobnosti, postoje psihopatološki slučajevi iznenadne pojave snažnog interesa za određeni vid umjetnosti, kao i iznimnih umjetničkih sposobnosti. To je uglavnom vezano uz pojavu različitih maničnih poremećaja (koji često rezultiraju nekom vrstom pojave kreativnosti) i demencije (kod koje se ova pojava manifestira najčešće upravo kroz kreativnost na području glazbenog izražavanja). O tome vidi Miller i dr. (1998).

¹² Usp. Simonton (1999: 308).

¹³ Usp. Boden (1996: 2).

Kutschke (1999: 150) tako upućuje na Schnebelovu izjavu da su kreativne sposobnosti bile podcijenjene u autoritarnom društvu, te da je to dovelo do nečega novog i jedinstvenog. U improviziranoj glazbi šezdesetih i sedamdesetih godina pretpostavlja se da kreativnost nije nekontroliran, mističan dar jednoga genija, nego prije racionalan alat, podložan kontroli, što se, prema Kutschke (1999: 157), upotrebljava u svrhu iznalaženja i postizanja novog zvukovlja (Cage i Stockhausen) ili društvenoga boljitka (Wolff, Schnebel, Globokar). Doduše, kontrola kreativnosti nije svojstvena samo 20. stoljeću. U srednjem je vijeku, kao i u ranom novovjekovlju, postojao interes za razvijanje metoda invencije, svojevrsne *ars inveniendi*, primjerice u retorici i filozofiji.¹⁴

1.4. Improvizacija i kompozicija

Improvizirati znači djelovati isključivo unutar aktualnog glazbenog vremena, što otklanja mogućnost izlaska iz vremenskih zahtjeva glazbe. Ovdje mislim na međusoban utjecaj i razmjenu ideja i materijala u neposrednoj komunikaciji s drugim glazbenicima. To znači simultano, u realnom i glazbenom vremenu, rješavati glazbena, izvedbena („komunikacijska“, ukoliko je riječ o grupnom improviziranju) i strukturna pitanja (jedinstva, variranja, unutarnjeg kretanja forme itd.), dočim je kod komponiranja skladatelj u mogućnosti „zamrznuti“, razmotriti ranije napisano, te naknadno prošlim utjecati na buduće i budućim na prošlo.¹⁵ Doduše, i improvizator se može osvrnuti i uputiti na protekle glazbene događaje, no svoje glazbene „reakcije“ mora simultano stvarati u realnom vremenu, vodeći se i zahtjevima dotičnog trenutka i akumuliranim sjećanjima o onome što je dovelo do trenutnog stanja

¹⁴ Umijeće otkrivanja istine na matematički način, koje uključuje i formalnu logiku, kao i matematički izračun. Prema shvaćanju njemačkog filozofa Christiana Wolffa, sav sadržaj svijesti smatrao se dostupnim i mogao se prenijeti isključivo putem znakova i jezika. (Usp. <http://plato.stanford.edu/entries/wolff-christian/>).

¹⁵ O tome Sarath (1996: 4).

odnosno događanja, pri čemu su sve u međuvremenu donešene odluke nepovratne i neizbrisive.

Promatrajući improvizaciju sa stajališta onoga koji stvara glazbu, a ne toliko iz perspektive slušatelja, Sarath (1996: 1) odbacuje uobičajenu pretpostavku da je improvizacija instantna ili ubrzana verzija procesa skladanja, predlažući umjesto toga teoriju prema kojoj se ova dva procesa razlikuju suprotnim vremenskim usmjerenostima, budući da improvizator doživljava vrijeme na „vertikalan“ način, usmjeren prema unutra, s naglaskom na sadašnjost, pa su u tome slučaju prošlost i budućnost perceptualno podređene.

Odrediti što je improvizacija utoliko znači ocrtati razliku prema komponiranju. Oslanjajući se na tumačenje što ga daje Sarath (1996: 2), u ovome ću radu koristiti pojam komponiranja za diskontinuirani proces stvaranja i bilježenja glazbenih ideja, obično uz pomoć notacije. Prema njemu, skladatelj generira materijale u jednome vremenskom okviru, a bilježi ih u djelo u drugome. Pod improvizacijom se stoga podrazumijeva spontano stvaranje i izvođenje glazbenog materijala u realnom vremenu, pri čemu njegova ponovna razrada nije moguća. Drugim riječima, skladatelj odbacuje moguća rješenja sve dok ne pronade ono koje najbolje odgovara njegovim namjerama, dočim improvizator mora prihvatiti prvo koje iznađe. U oba slučaja stvaratelj mora raspolagati određenom zalihom, svojevrsnim rezervoarom uzoraka, kao i postupcima za njihovo tretiranje, što ih u svakom trenutku, kada mu zatreba, može prizvati i upotrijebiti.

Glavna karakteristika komponiranja je višeslojna temporalnost. Skladatelj, doduše, ulazi u vremensku domenu djela, no ima mogućnost povlačenja, osvrtnja i eventualnog revidiranja bilo kojega dijela, a sve kako bi stvorio željenu strukturu za izvođenje, koje se pak događa u drugom vremenskom razdoblju od onoga u kojemu se sklada. Unutar ovako široko postavljenog okvira komponiranja moguće su najrazličitije skladateljske poetike, kao što je njime moguće obuhvatiti i postojeće (primjerice, od Beethovenova temeljitog prerađivanja

materijala do skladatelja poput Schuberta, koji su upotrebljavali bržu tehniku skladanja, pa sve do specifičnih, elaboriranih skladateljskih poetika Nove glazbe). Neki skladateljski pristupi mogu odavati pojedine značajke improvizacije, no diskontinuirani proces nastanka skladbe ključan je element želimo li razlikovati komponiranje od improvizacije.

Kod proučavanja konvencionalno zapisane komponirane glazbe pristup se najčešće temelji na analizi sadržaja te – osobito – formalnih i arhitektonskih aspekata glazbenog zapisa, tj. skladbe. Analizirati pak inventivnu i interaktivnu stranu improvizacije, nasuprot formalnim i strukturnim ciljevima skladatelja, ne mora nužno isključivati uvid u načela prema kojima se u improvizaciji oblikuje struktura. I u improvizaciji su donekle mogući kompozicijski postupci koji se odnose na strukturu i smjer glazbenog razvoja; nužno je postaviti određene glazbene elemente u neku vrst međuodnosa, svjesno ili nesvjesno, neposredno u zvuku ili indirektno kroz određene znakove, spontano ili podređivanjem kakvu kompliciranu sistemu ili teoriji. Pri razradi materijala improvizator ne niječe informaciju što je sobom nosi određeni glazbeni materijal, ne prepušta slučaju kreativni tijek, nego se zapravo više posvećuje pitanju slijeda pojedinih elemenata. Ono što razlikuje improvizaciju od komponiranja prije je način kako se to čini i ono što se opaža i mijenja unutar kreativnog procesa. Dakle, dok s jedne strane skladatelj notiranjem „zamrzava“ veze između vremenski usporednih ideja, improvizator traži na neki način sve profinjenije poveznice između dviju glazbenih misli. Skladatelj stoga raspolaže boljim pregledom nad glazbenom cjelinom, pri čemu su dijelovi u njezinoj službi, dobivaju smisao u većoj cjelini, dočim su kod improvizacije dijelovi u slijedu usko povezani i jedan na drugoga nadovezuju, poput lanca, tako da je svaki vezan za onaj najbliži. Improvizacija je tako idealna za „vertikalne“ forme, dok bi za njihovo nastajanje skladatelj morao potisnuti svijest o uzročno-posljedičnim

vezama, kojima se odlikuje glazbeno mišljenje. U improvizaciji se ta svijest zamjenjuje osjećajem vremena u smislu „lokalizirane prisutnosti“.¹⁶

2. "Glazba bi trebala tako zvučati"¹⁷: Improvizacija u vizualnim umjetnostima i glazbi

Početak 20. stoljeća različiti umjetnički pokreti razvili su nove forme, procese i teorije umjetnosti. Određeni pomaci u apstraktnoj umjetnosti mogu se promatrati paralelno s odgovarajućim pojavama u glazbi. Usporedo s iskorakom glazbe u atonalitet u likovnoj se umjetnosti u pitanje dovodi predstavljanje: ne samo da se stvari predstavljaju onako kako se vide iz pojedinog očišta i stanja svijesti, nego na taj način i samo predstavljanje postaje temom umjetnosti.

Impresionistički su slikari 19. stoljeća šokirali Parižane nudeći svoje „al fresco“ skice kao gotova djela. Njihova je umjetnost otvorila put i drugim modernističkim pokretima, od pointilizma i postimpresionizma do ekspresionizma i kubizma. Slobodno improviziranje okosnica je i nešto kasnijeg apstraktnog ekspresionizma. Ova apstraktna umjetnost razvila je vlastit formalni jezik (linije, boje, kompozicije i teksture), zahtijevajući nov način promatranja. Njezina su postignuća značajna i za glazbu iz razdoblja pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina, napose Johna Cagea i njujorške skladatelje okupljene oko njega. Riječ je o donekle povezanim, no ipak različitim odgovorima na ista pitanja, ponajprije na novo oblikovanje skladateljske poetike i rješavanje problema kreativnosti, odnosno izlaska iz krize materijala, nastale dovođenjem u pitanje umjetnosti kao predstavljanja. Razlog zbog kojeg je

¹⁶ „Lokalizirana prisutnost“ (Sarath 1996: 3) podrazumijeva vremenski okvir koji obuhvaća realizaciju kakva zvučnog događaja, pri čemu se trenutni događaj doživljava različito od ostalih događaja u sekvenci, bilo iz njegove prošlosti ili budućnosti.

¹⁷ Bio je to komentar jazz glazbenika i improvizatora Phila Mintona nakon što je vidio slike Jacksona Pollocka, a tim riječima započinje i popratni tekst njegova solo albuma. Usp. Wilson (1999: 68).

glazbi, u usporedbi s likovnim umjetnostima, bilo potrebno više vremena kako bi se doveo u pitanje njezin „sadržaj“, mogao bi se vidjeti u duljem posredovanju medija. Naime, glazbeno je djelo moralo prijeći put od skladatelja, preko notnog zapisa do izvođača, pa bi se stoga moglo reći da su likovne umjetnosti trebale prijeći kraći put, kako bi promijenile shvaćanje predmeta svoje umjetnosti i usmjerile ga prema materijalu medija.¹⁸ Možda je upravo stoga uvid u improvizacijske tehnike u likovnoj umjetnosti 20. stoljeća kadar osvijetliti i specifičnost kreacije, dinamike nastanka, poetiku i umjetničko značenje slobodne improvizacije u glazbi.

2.1. Improvizacija i apstraktni ekspresionizam

Zajedništvo improvizacije i apstraktne umjetnosti možemo pronaći još u nadrealističkom pokretu, glavna ideja kojega je oslobađanje produktivnog čina od razuma i logike putem nesvjesnoga (kroz „automatsko pisanje“, snove i sl.), čime se pokušavao onemogućiti svaki oblik svjesne kontrole pri stvaranju. Ovi procesi donekle su slični slobodnoj improvizaciji u glazbi, osobito u opisu načina stvaranja. Tako je, primjerice, Cardew, opisujući vlastiti improvizacijski postupak, smatrao da su on i njegovi suradnici prije svega tražili zvukove i prikladne odgovore, „potraga“ se vodila kroz medij zvuka, a u središtu eksperimenta bio je sam glazbenik.¹⁹ Naglašavala se sposobnost umjetnika za samoizražavanje i odbijala nadmoć intelekta, pod pretpostavkom da bi se maksimalnom spontanošću uspjela izraziti najdublja ljudska stanja.

Apstraktni ekspresionizam mogao bi se ukratko opisati kao neprikazivačko i aformalno slikanje, improvizatorsko, dinamično, energično i tehnički slobodno, s tendencijom

¹⁸ Usp. Sansom (2001: 32).

¹⁹ Ibid.: 31.

stimuliranja vizija prije negoli potvrđivanja konvencija dobra ukusa.²⁰ Sličnosti između apstraktnog ekspresionizma i slobodne glazbene improvizacije mogu se pronaći u obliku i načinu na koji se pojedine karakteristike tonskog sloga (harmonija, melodija, ritam i dr.) očituju u slobodno improviziranoj glazbi. Gotovo jednako kao kod apstraktnog ekspresionizma, one se doživljavaju kao nesvjesne, trenutne i proizvoljne, odnosno slučajne, pri čemu je naglasak na samu *procesu*, a ne toliko na rezultatu. Od ključne su važnosti načini stvaranja koji omogućuju što veće oslobađanje od svjesne – i naučene – kontrole.

Keith Rowe, gitarist improvizacijske skupine *AMM*, govoreći o svojim glazbenim počecima i ulasku u područje slobodne improvizacije, uvijek je napominjao kako mu se "rutina refrena"²¹ u jazzu činila statičnom i dosadnom nakon što je upoznao Duchampov i Picassov rad, a kasnije i američki apstraktni ekspresionizam, ideje Roberta Rauschenberga i Johna Cagea. Bio je to "jaz između nedogmatske kreativnosti i konceptualne inteligencije likovne umjetnosti, te umrtvljujuće rutine glazbe"²² (Wilson 1999: 68). Stoga je zajedno sa svojom skupinom želio razviti glazbene odgovore na takvo stanje. Perkusionist i improvizator Tony Oxley naglašavao je pak značaj procesa nastanka apstraktnih slika, kao svojevrsnu polaznu točku za glazbenu improvizaciju, smatrajući slikanje korisnim za pojedinca koji se njime bavi, budući da neposrednom ekspresijom bolje upoznaje samoga sebe. Slikaru je na raspolaganju prazno platno na kojemu „lovi“ vlastite ideje, što Oxley uspoređuje s glazbenom improvizacijom, gdje se započinje od tišine i sve što iz toga nastane nosi određeno značenje.²³ Slobodna improvizacija u glazbi, kao i apstraktna umjetnost, posjeduje sklonost „izolaciji“, težnju za pozicijom onkraj institucionaliziranoga reda. Kako bi je ostvarili i odmaknuli se od institucionaliziranih tehnika i estetskih preokupacija, ovi umjetnici nerijetko su se priklanjali

²⁰ Tako ga određuje Sansom (2001: 32). Uz Jacksona Pollocka, među glavnim predstavnicima apstraktnog ekspresionizma su Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Philip Guston, Hans Hofmann, Clyfford Still, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Richard Pousette-Dart, Robert Motherwell i Peter Voulkos.

²¹ „Chorus-routine“ (Wilson 1999: 68).

²² „Eine Kluft zwischen undogmatischer Kreativität und konzeptueller Intelligenz der bildenen Kunst und lähmender Routine der Musik“.

²³ Usp. Wilson (1999: 69).

istočnjačkim utjecajima, budističkim doktrinama, zanimajući se i za kinesku književnost (u kojoj su potezi kista gotovo jednako važni kao i literarni sadržaj),²⁴ amatersku i dječju umjetnost, pa i radove psihičkih bolesnika, a sve to u pokušaju oslobađanja vlastite umjetničke poetike. Različite vizualne strukture i ostali izvanglazbeni utjecaji pritom nisu bili od pomoći samo u „oslobađanju“ glazbe, nego su bili i poticaj za iznalaženje novih i drugačijih načina njezina stvaranja.²⁵ Utoliko je nezanemariva činjenica da je velik broj pionira slobodno improvizirane glazbe bio aktivan u nekome vidu likovne umjetnosti, čime je stvorena praksa – i začeta tradicija – stanovite poetičke kongruencije likovnih umjetnosti i ove glazbe, prisutna i danas.

2.2. "Eksperimenti u notaciji"²⁶

Teorija i praksa grafičke notacije bile su heterogena karaktera. Mnogi improvizatori koji su „išli ukorak“ s promjenama u notaciji glazbe, grafičke su partiture koristili kao stenograme, kao „okvirnu“ notaciju, estetska vrijednost koje je u najboljem slučaju bila na drugome mjestu, a smisao prije svega u davanju općeg formalnog okvira, s minimalnim notacijskim bilješkama i dovoljno slobode i prostora za improvizacijske detalje. Takvo shvaćanje nosi sa sobom i stanovit rizik. U mjeri u kojoj je ovakva vrst zapisa mogla funkcionirati na taj način, dajući toliko slobode i prostora za različita shvaćanja, toliko je različitih mogućnosti utjecaja na improvizacijski proces nudila i samim izvođačima. Važno mjesto ovdje imaju dvije karakteristike grupnog improviziranja: tzv. otvorenost trenutku i ono što je Evan Parker nazvao „multi-mindedness“²⁷ kreativnog procesa.

²⁴ Eddie Prévost naglašava ove utjecaje u radu skupine *AMM*, prije svega utjecaj kineske kaligrafije na njihov rad (usp. Sansom 2001: 32).

²⁵ „Svijet vizualnoga nije pomogao samo pri čišćenju ploče, nego je mogao biti od pomoći i kada je praznu ploču valjalo ispuniti novim oblicima.“ [„Doch die Welt des Visuellen half nicht nur beim Abwischen der Tafel, sie konnte auch hilfreich sein, wenn es darum ging, die leere Tafel mit neuen Gestalt zu füllen.“] (Wilson 1999: 69)

²⁶ Prema naslovu zbirke eksperimentalnih djela Earlea Browna (iz 1952-53.), u podnaslovu *Experiments in notation and performance process*.

²⁷ O tome usp. Bailey (1992: 81).

U svojem polimorfnome stvaralačkom razdoblju²⁸ pedesetih godina američki skladatelj Earle Brown bio je pod osobitim utjecajem Calderovih mobila i Pollockova slikarstva.²⁹ Ovi utjecaji stopili su se u koncept što ga je nazvao „*Eksperimentima u notaciji i izvedbenom procesu*“, kojim je propitivao što ljudski um čini kada je suočen s grafičkim stimulansima ili pisanom notacijom, budući da su ga osobito zanimale ovakve mogućnosti i načini kontrole. Premda je analogija između ovih dviju pojava opravdana na prvi pogled, pri bližem bi se promatranju mogla osporiti tvrdnjom da se u prvom slučaju Brown koristi tuđim (izvođačevim) senzibilitetom i spontanošću, dok je u drugome slučaju, primjerice kod Pollocka, riječ o umjetnikovoj neprestanoj uključenosti, počevši od ideje, pa sve do izvedbe. No, na kritiku ovakve vrste mogao bi odgovoriti sam skladatelj, smatrajući da sam uvjetuje spomenutu senzibilnost i uopće uključenost i ulogu izvođača tijekom izvedbe. Naime, samo skladanje uključuje svojevrsnu projekciju skladateljevih zamisli u situaciju u kojoj sam neće biti prisutan. U tome smislu skladatelj može otići korak dalje i zamisliti stanje u koje će, u idealnu slučaju, ući izvođači. Ovo praktički znači skladateljev izbor izvođača koji će sudjelovati u takvoj improvizaciji. No, s obzirom da mnogi izvođači koji se bave improvizacijom razvijaju vlastiti način sviranja, postoji realna opasnost da zvučni rezultat bude sličan, ako ne i gotovo jednak, bez obzira na vrstu poticaja (zapisa, upute itd.). Rješenje ovoga problema, ovisno o tome tko je izvođač u dotičnu slučaju, moglo bi biti davanje dodatnih, specifičnih uputa za izvođenje, ili pak – vraćajući se na ideju o „projekciji“ – načiniti uvjete pri stvaranju skladbe u kojima „stilske uzurpacije“ neće biti moguće. Druga, vjerojatnija i sigurnija opcija bio bi izbor virtuoznih glazbenika, iskusnih u izvođenju Nove glazbe, onih

²⁸ U isto je vrijeme skladao strogo organiziranu serijalnu glazbu i djela u kojima je jedva naznačio ikakve upute izvođačima, pa je stoga mogao steći uvid iz obiju pozicija.

²⁹ Sam Brown (2004: 189) govori o „cjelovitim, no nepredvidivim 'plutajućim' varijacijama mobila i kontekstualnoj ispravnosti rezultata Pollockove izravnosti i spontanosti u odnosu prema materijalima i njegovu vlastitu viđenju rada – kao totalnog vremenskog prostora.“ [„(...) the integral but unpredictable „floating“ variations of a mobile and the contextual „rightness“ of the results of Pollock's directness and spontaneity in relation to the materials and his particular image of the work – as a total space.“]

koji posjeduju senzibilitet i znanje potrebno kako bi uspješno realizirali ovako zapisanu skladbu.

Treatise Corneliusa Cardewa, uz pojedina djela Cagea, Feldmana, Browna ili pak Anthonyja Braxtona, jedno je od najistaknutijih glazbenih djela nastalo pod utjecajem vizualnih umjetnosti (većinom slikarstva), stavljajući sa svoje strane naglasak na vizualni aspekt³⁰ i koristeći grafičku notaciju kao izvor višeznačnosti u pogledu izvedbe. Cardew je rad na tome djelu započeo idejom o velikom nacrtu koji bi se temeljio na 67 različitih elemenata, od kojih bi neki bili glazbeni, drugi grafički. Bio je to rezultat i svojevrsan spoj njegovih dvaju profesija. Topografiju zapisa ovoga djela John Tilbury (2008: 228) podijelio je u četiri kategorije: apstraktne oblike, znakovlje vezano uz konvencionalnu glazbenu notaciju, brojeve te horizontalnu liniju što dijeli svaku stranicu na dva jednaka dijela. Pod utjecajem konstruktivističkih slika Kazimira Maljeviča, golemo djelo, koje se sastoji od 193 stranice zapisa, trebalo bi „stvoriti... u čitatelja, bez ikakva zvuka, nešto analogno iskustvu glazbe“³¹ (Cox 2004: 187). Sam Cardew mogućnost različita čitanja vlastita djela objašnjavao je sljedećim riječima: „Nadam se da će svaki glazbenik koji svira ovo djelo dati nešto *vlastite* glazbe – dajući je kao odgovor na *moju* glazbu, što je čini sama partitura.“³² (cit. prema: Wilson 1999: 70) Dakle, od glazbenika se očekuje senzibiliziranost za vizualnu umjetnost i sposobnost njezina shvaćanja, te mogućnost njezine evokacije slijedom takve „finomehaničke grafičke geste“.³³ Grafički predložak ovdje nije toliko stenogram, koliko neka vrst generatora glazbenih ideja.

³⁰ Što se očituje u „pisanju partiture koja više nije toliko sredstvo za cilj koliko cilj sam“ (Cox 2004: 187). O ovome usp. i Gligo (1999: 125).

³¹ „Eine Kluft zwischen undogmatischer Kreativität und konzeptueller Intelligenz der bildenen Kunst und lähmender Routine der Musik“ (Wilson 1999: 68).

³² „Was ich hoffe, ist, daß jeder Musiker, der dieses Stück spielt, etwas von *seiner* Musik geben, die die Partitur selbst ist“.

³³ „feinmechanische graphische Gestus“ (Wilson 1999, 71).

3. Improvizacija u 20. stoljeću

3.1. Genij, djelo, izvedba

Razdvajanje skladateljske i improvizatorske uloge tijekom 19. stoljeća ne samo što je prekinulo dugu tradiciju improvizacijske prakse, nego je dovelo i do prestanka njezina umjetanja u čvršće artikulirane cjeline, pa je i glazbeno izvođenje doseglo visoku razinu virtuoznosti. Naime, kada je razvoj notacije uznapredovao u preciznosti te je ona postala glavni i gotovo jedini način bilježenja i čuvanja glazbe (pri tome mislim, dakako, na europsku umjetničku glazbu), uloga i važnost improvizacije postupno se smanjivala, da bi u prvim decenijima 19. stoljeća, uspostavom Djela kao regulativne ideje, potpuno iščezla iz umjetničke prakse, kao neka vrst nedopuštena otpatka.³⁴ Izvođači se time podređuju skladbi i njezinu autoru, a njihova zadaća postaje glazbeno konkretizirati apstraktnu ideju skladateljeva glazbenog genija. Prihvatanje egzaktno notirana zapisa djela kao jedina i apsolutnog transkripta skladateljevih glazbenih ideja postavljalo je značajna ograničenja izvođačevoj slobodi, nalažući zahtjev vjernosti zapisu. Prema Lydiji Goehr (1992: 231), "Werktreue" i "Texttreue", vjernost djelu i vjernost njegovu zapisu, u ovome razdoblju postaju jedno.

Iz toga je uslijedila i odgovarajuća izobrazba glazbenika, s ciljem dosezanja visoke razine sviračkog umijeća, kako bi se notirano glazbeno djelo moglo što vjernije zvučno realizirati. Na tomu se radilo od ranoga djetinjstva: glazbeno obrazovanje, posvećen rad i usavršavanje u sviranju odabranog instrumenta tvorili su začaran krug iz kojega nije lako iskoračiti. Još se i danas visoko obrazovanje glazbenika, pa i njihovo vrednovanje, dobrim dijelom zasniva na umijeću dosezanja onoga što se smatra idealnom izvedbom određena glazbenog djela, tj. njegova zapisa. Glazbenici pritom pretpostavljaju da je skladba što je

³⁴ Kako objašnjava Goehr (1992: 234), „do 1800., kada je skladba definirana predsređenjem što je više moguće strukturnih elemenata“, improvizacija je bila suprotnost takvoj „skladateljski ispravnoj“ pojavi.

izvode vrijedna, te da joj svaka izvedba predstavlja neku vrst prijetnje.³⁵ Tomu je tako i zbog cjelokupna obrazovnog sistema koji ih „učí da je stvaranje glazbe odvojena aktivnost od sviranja instrumenta“³⁶ (Bailey 1992: 98), proizvođači glazbenike koji nisu vični improvizaciji.

3.2. Bilježenje zvuka

Iako se standardna notacija pokazala prikladnom, udovoljavajući u velikoj mjeri i kompozicijskim zahtjevima Nove glazbe prve polovice 20. stoljeća, primjerice skladbama Stravinskoga ili skladatelja Druge bečke škole,³⁷ za neke se avangardne tendencije takvo bilježenje glazbe pokazalo nedostatnim.³⁸ To je bio slučaj kod glazbe neodređena trajanja ili visine koja se ne bi mogla iskazati standardnim notnim zapisom, kod zapisa za glazbu kojoj će slučaj biti glavna determinanta, te je malo toga određeno, ili pak kod glazbe koja traži mnogo precizniji zapis tonske visine ili nekoga drugog parametra. Avangardni umjetnici, usredotočeni na zvukovni kontinuum s onu stranu konvencionalnog muziciranja i glazbenih tonova uopće, morali su iznaći način kako bilježiti zvukove koji su ih zanimali (primjerice šumove, zvukove iz okoliša i sl.), odnosno kako bilježiti njihovu (re)produkciju unutar umjetničkog komada.

U svojemu prvom glazbenom komadu *Erratum musical*, nastalom još 1913., Marcel Duchamp istražuje može li se vizualizirati zvuk i kombinirati s govorom, stvarajući glazbu nasumičnim redosljedom, drugim riječima: koristeći se slučajem. Na nasumce odabranih 25 različitih tonova dodan je tekst iz rječnika (definicija riječi „imprimer“), čije se značenje

³⁵ Usp. Bailey 1992: 66.

³⁶ „...it teaches that the creation of music is a separate activity from playing that instrument.“

³⁷ Štoviše, tražili su egzaktno izvođenje zapisa, koji je bio u najužem smislu funkcionalan, služeći kao detaljan naputak za izvođenje. Iz tog su se razloga neki, poput Stravinskog, opirali i pojmu „interpretacije“, zahtijevajući što veću preciznost i vjernost tekstu.

³⁸ Pojam „avangarda“ ovdje se rabi u smislu u kojem se susreće u Danuser (2007: 479).

mijenja kroz neprestano, uvijek drugačije ponavljanje. Time se estetsko iskustvo slušanja skladbe pretvara u iskustvo apstraktnog prostora.³⁹ U nekim skladbama Erika Satiea susreću se mnogobrojne repeticije, dovodeći glazbenika u stanje „ozbiljne nemobilnosti“ (Whittington 1999), što je Johna Cagea navelo na pomisao o sponama sa zen budizmom, koji je uostalom i jedan od izvora njegova djela.⁴⁰

Tehničke su inovacije u prvoj polovici 20. stoljeća također odigrale značajnu ulogu pri zaobilaženju standardne notacije kod (pro)izvođenja glazbe, doprinijevši uopće većoj usredotočenosti na sam zvuk. Teoretičar medija Marshall McLuhan⁴¹, kao i mnogi što su ga slijedili, u razvoju elektroničkih medija vidio je ”osjetilnu prekretnicu“, nestanak prevlasti vizualnoga, čime auditivna sfera dolazi u središte pozornosti. Zahvaljujući tehničkim inovacijama postao je moguć neposredan zahvat u zvukovni materijal, što dovodi i do novih vrsta auditivne umjetnosti. Tako, primjerice, raspoloživost realnim zvukovnim materijalom predstavlja okosnicu *musique concrète*, kojoj odgovara i nov način slušanja, što ga je Pierre Schaeffer nazvao ”akuzmatičkim”.⁴²

Ovoj „konkretizaciji“ glazbe s onu stranu standardne notiranosti prethodila je otvorenost za zvuk, primjerice u futurističkom pokretu početkom stoljeća. Smatrajući da tradicionalni orkestralni instrumenti i klasično skladanje nisu sposobni izraziti ”duh vremena”, njegovu energiju, brzinu i buku, Luigi Russolo je u spisu *L'arte dei Rumori* na manifestan način iznio neke od osnovnih ideja ovoga pokreta u pogledu zvuka. Govoreći tako o prilagođenosti ljudskoga uha urbanim i industrijskim zvukovima, buci koja ga okružuje, Russolo predlaže njihovo uključanje u umjetnost, predviđajući da će u tome kasnije pripomoći i strojevi. Smatrao je da se „moramo... probiti van iz ovoga ograničena kruga zvukova i

³⁹ O ovome vidi *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*: <http://www.toutfait.com>.

⁴⁰ O utjecaju zen budizma na Novu glazbu, kao i njezinu pozivanju na različite izvaneuropske izvore, vidi napomenu u Gligo (1987: 202 i d.).

⁴¹ Usp. McLuhan (2004: 67 i d.).

⁴² Riječ je o slušanju zvuka u odsutnosti njegova izvora (ili vizualnoga konteksta iz kojega zvuk dolazi). O akuzmatičkoj glazbi vidi Schaeffer (2004: 76 i d.) i Gligo (1996: 5).

osvojiti beskonačnu raznolikost zvukova buke.“⁴³ (Russolo 2004: 11) Kako svoju glazbu, koju su činili zvukovi iz okoline i buka, nisu mogli bilježiti standardnom notacijom, ni svirati na klasičnim instrumentima, buku su podijelili u šest vrsta⁴⁴ te izumili vlastite instrumente, *intonarumore*, koji su je prema toj klasifikaciji mogli proizvoditi.

I Edgar Varèse dijelio je s futuristima ljubav prema urbanom životu, nastojeći u svoju glazbu uključiti i zvukove s onu stranu standardne notacije, i to u rasponu od instrumentalnih djela u kojima važnu ulogu imaju udaraljke, do elektroničke kompozicije *Poème électronique*. No, Varèse ove zvukove, za razliku od futurista, rijetko primjenjuje izolirano, najčešće ih uklapajući u zvučnu sliku što je daju sastavi standardnih orkestralnih instrumenata.

3.3. Slobodna improvizacija

Pojam *slobodna improvizacija* u ovome će se radu rabiti u smislu tehnike, ali – u obliku *slobodno improvizirane glazbe* – i vrste glazbe. Naziva se i „totalnom improvizacijom“, „otvorenom improvizacijom“ ili pak „slobodnom glazbom“.⁴⁵ Kada je riječ o glazbi 20. stoljeća, pod pojmom *improvizirana glazba* često se misli upravo na ovu vrst improvizacije. Množina pojmova možda nije slučajna, već kao da upućuje na otpor što ga ova glazba postavlja etiketiranju. Slobodna improvizacija pojavila se pedesetih godina zajedno s okretanjem improvizaciji unutar različitih glazbenih vrsta, stilova i skladateljskih praksi. Derek Bailey (1992: 83) navodi upravo raznolikost kao njezinu najčvršću karakteristiku, budući da nije stilski omeđena, niti se veže za ikakav prethodno poznat idiom: „Karakteristike

⁴³ „We must break out of this limited circle of sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds.“

⁴⁴ O tome vidi Russolo (2004: 13).

⁴⁵ „Slobodna glazba, koja svoju sustavnost ne crpi ni iz kakve uzornosti, nego isključivo iz svoje pretpostavljivosti u slobodi slobodnog sanjara“ je ona „koja, iznad djela, neovisno o ičijoj arbitraži, sama sebe ispunjava jedino svojom slobodom.“ (Gligo 1987: 109).

slobodno improvizirane glazbe uspostavljene su samo zvučno-glazbenim identitetom osobe ili osoba koje je izvode.⁴⁶

Slobodna improvizacija, *free jazz* i metode skladanja u suvremenoj (američkoj eksperimentalnoj i europskoj avangardnoj) glazbi, na neki način povezane s improvizacijom, međusobno se razlikuju, iako dijele temeljne značajke: riječ je, prije svega, o stvaranju glazbe u realnom vremenu. Uvijek se iznova pojavljuju rasprave o tome koja se od ovih improvizacijskih praksi prva pojavila, pri čemu odgovor ovisi o pitanju njihova porijekla i nastanka. Najčešće se polariziraju dva stajališta: ono koje naglašava važnost jazz-a za povratak improvizacije u suvremenoj glazbi (tzv. *afrološka* perspektiva, što je zagovara npr. George E. Lewis), te drugo stajalište (obilježeno tzv. *eurološkom* perspektivom, što je u ovome trenutku najglasnije zastupa Matthew Sansom), koje ističe važnost eksperimentalne glazbe u Americi i Europi za razvoj i uporabu improvizacije.⁴⁷ Tako, primjerice, Lewis smatra da se važnošću što je pridaje društvenom aspektu, različitošću među pojedincima, te snažnom vezom s popularnom kulturom i tradicijskom glazbom američka, afrološki usmjerena improvizacija razlikuje od europskog načina „upotrebe“ ili „inkorporiranja“ improvizacije u različite glazbene prakse i skladateljske poetike. Sansom pak korijene slobodne improvizacije pronalazi u razvoju jazz glazbe s jedne strane, te klasične glazbe u Americi i Europi. Naime, kroz razvoj i propitivanje konvencija ritamskih i harmonijskih modela i načela njihove izgradnje razvilo se mnoštvo drukčijih ideja i pristupa ovoj vrsti glazbe. Usporedo s tim, razvoj umjetničke glazbe sam je iznašao odgovor na probleme proizašle iz kompozicijske strogosti, težnje prema totalnoj organizaciji. Promjene koje su uslijedile težile su notacijskoj otvorenosti, razvoju glazbenog zapisa i većem usmjeravanju izvođača prema improvizaciji.⁴⁸

⁴⁶ „The characteristics of reely improvised music are established only by the sonic musical identity of the person or persons playing it.“ (Bailey 1992: 83).

⁴⁷ „Afrološka“ i „eurološka perspektiva“ pojmovi su što ih rabi Lewis (2004: 272-284). Usp. i Kaikko (2008: 2).

⁴⁸ Usp. Sansom (2001: 29).

U svakom slučaju, može se reći da sve aktualne improvizacijske prakse na neki način dijele improvizacijsku povijest, budući da je šezdesetih i sedamdesetih godina nerijetko dolazilo do prožimanja različitih struja i suradnje među dotičnim glazbenicima.⁴⁹

3.3.1. O slobodi slobodne improvizacije

S razvojem različitih struja slobodno improvizirane glazbe (*free jazz* s jedne, odnosno europske slobodne improvizacije s druge strane) sloboda je postala važnom temom glazbenog razmišljanja i razmišljanja o glazbi. U žarištima slobodno improvizirane glazbe šezdesetih godina sloboda se shvaćala etički, politički i estetički. Slobodna se improvizacija u tom smislu vezivala uz političke pokrete toga vremena čija je namjera bila promijeniti svijet. U slučaju *free jazz*, ovo se pitanje uobičajeno vezuje uz borbu za ljudska prava i protivljenje rasnoj segregaciji u SAD-u. Za Vinka Globokara, Corneliusa Cardewa i druge glazbenike-skladatelje koji su improvizaciju smatrali praksom slobode, događaji u Parizu i drugim europskim gradovima 1968. godine predstavljali su ključno mjesto vlastitih nastojanja. U glazbenom smislu to je značilo osloboditi glazbu od tradicionalnih formi.⁵⁰ Sloboda u slobodnoj improvizaciji utoliko bi se prije ogledala u slobodnu stavu prema zvuku, negoli u kakvu zbiru pravila za stvaranje glazbe.⁵¹

Od pojave slobodno improvizirane glazbe šezdesetih godina razmišljanja o njezinoj slobodi nisu se mnogo promijenila od onih početnih. Glazbenici kao Derek Bailey i Eddie Prévost isticali su kako je riječ o odmaku od dotad uobičajene tradicije i glazbenih konvencija, odnosno o posezanju za uvijek novim načinom izražavanja i novim zvukovima u

⁴⁹ Primjer ovakve suradnje je skupina *AMM*, čiji je osnivač i perkusionist Eddie Prévost povezivao jazz glazbenike i skladatelje klasične glazbe, a izvan ansambla i sam je surađivao s Derekom Baileyjem, jednim od najpoznatijih glazbenika s područja slobodne improvizacije.

⁵⁰ Usp. Rzewski (2004: 266-271).

⁵¹ Razlog tome Keikko (2008: 5) vidi u potrebi da slobodno improvizirana glazba nastavi – i na neki način osigura – svoje postojanje tako da radije uključuje, nego isključuje.

glazbi, neukorijenjenoj ni u kakvu tradiciju. Sloboda u improviziranoj glazbi uglavnom se smatrala oslobođenjem od ograničenja i emancipacijom u glazbenom izrazu.⁵² Poriv za slobodom i istraživanjem na polju improvizacije potaknuo je glazbenike na pokret onkraj ustaljenih sviračkih tehnika, kako bi ih proširili. Puhači su tako na drukčiji način upuhivali zrak, kako bi mogli odvirati mikrointervalske pomake, akorde, parcijalne tonove ili pak one vokalizirane, na rubu pjevanja i sviranja. Perkusionisti su svirački udar premiještali na inače neuporabljena mjesta instrumenta ili su pak za sviranje koristili nekonvencionalne predmete, dočim su svirači gudaćih instrumenata, po uzoru na klavir, svoja glazbala preparirali uz pomoć različitih štapića i kuglica, mijenjajući im zvučne karakteristike.

No, ta je sloboda ipak bila moguća tek zahvaljujući brojnim pravilima i restrikcijama. Primjerice, sviranje se nije smjelo oslanjati na ranije naučeno, nisu se smjeli upotrebljavati uobičajeni i poznati instrumenti i sl. Ponekad su upravo pokušaji odalečenja od vlastite glazbene povijesti (obrazovanja, iskustva itd.) i potraga za novim glazbenim tehnikama predstavljali opterećenje i djelovali ograničujuće na glazbenike. S vremenom se ovakvo shvaćanje slobode preusmjerilo na odabiranje iz različitih vrsta glazbe, postajući načinom otkrivanja novih i zanimljivih zvukova. A i sama sloboda unutar slobodno improvizirane glazbe može dovesti do postavljanja u pitanje vlastite prakse, čim se pretpostavi da u slobodnoj improvizaciji zapravo ništa ne može biti zabranjeno: „Moguće je improvizirati i ponavljati i svirati fiksirane stvari. Ako si slobodan, dopušteno ti je činiti što želiš. I trebao bi to činiti. Ne bi trebao, ali možeš. Ako želiš.“⁵³ (Kaikko 2008: 4).

⁵² Lewis (2004: 281) razgraničava poimanje slobode u "euroloških" stajališta s jedne i "afroloških" stajališta s druge strane.

⁵³ „It is possible to improvise freely (.) and repeat and do fixed things. If you are free, then you are allowed to do what ever you want. And you should. Well, not should but you can do. If you want to.“

3.4. Eksperimentalna glazba

U pisanju ili govoru o glazbi 20. stoljeća pojam *eksperimentalna glazba* često se koristi kao kolokvijalna oznaka za svaku iole nekonvencionalnu glazbenu pojavu, no ima i uže, glazbeno preciznije značenje. Pišući tako o povijesti dotične glazbe u Sjedinjenim Državama, John Cage (1961b: 69) eksperimentalnom je glazbom nazvao onu čiji je ishod nepredviđen. Michael Nyman (1999: 4) proširio je ovaj pojam na najrazličitije skladateljske postupke i poetike za koje je karakteristično naglašavanje procesnosti glazbe, obuhvaćajući primjerice procese što uključuju djelovanje slučaja, elektroničke procese, nova stajališta prema poimanju glazbenog vremena, interakcije između skladatelja i publike itd.

Uzimajući u obzir čak i tako širok spektar glazbenih pojava što ih spominje Nyman, svima je svojstvena minimalizacija autorske arbitraže pri artikulaciji cjeline. Uloga skladatelja, koja se ovdje napinje do krajnjih granica onoga što se tim pojmom može obuhvatiti, sastoji se u stvaranju osnovnih uvjeta (tehničkih, zvučnih, verbalnih itd.), nakon čega se materijal prepušta odvijanju, bez naknadnog oblikovanja. Skladatelji eksperimentalne glazbe razvili su mnogobrojne procese čiji je ishod nepoznat, od minimalne organizacije do minimalne arbitraže, varirajući odnose između slučaja i izbora, opcija i obveza.

Smatramo li eksperimentalnom glazbom, dakle, samo onu što zadovoljava kriterije nepredvidivosti i egzaktne neponovljivosti rezultata skladateljskih postupaka, slobodna improvizacija uglavnom opravdava svoju prisutnost u ovome kontekstu. Upravo su sposobnost i vještinu improviziranja morali posjedovati članovi nekih od najpoznatijih novoglazbenih ansambala za izvođenje eksperimentalnih djela s ponekad nedostatnim ili paradoksalnim, višeznačnim, pa čak i naizgled neizvedivim uputama za izvedbu – djela što su izazivala kreativne sposobnosti glazbenika. Skladatelji su ove izazove ponekad postavljali isključivo zbog interesa za sam proces nastanka glazbenog djela, ponekad zanimajući se za

konačan ishod i osluškujući nove puteve glazbe, a pokatkad su to jednostavno samo činili iz vlastite potrebe.

3.5. Skladatelji–improvizatori

Za mnoge skladatelje i glazbenike iz pedesetih i šezdesetih godina slobodna improvizacija bila je rezultat potrage za novom glazbenom poetikom, provokacije, političkog i društvenog angažmana, želje za pripadanjem „eliti“ sposobnoj za improvizaciju, način izražavanja, procjene samoga sebe, ili pak rezultat potrebe za kontaktom s publikom. Različitost ishodišta tako je rezultirala i raznolikošću praksi. Američki skladatelj Frederic Rzewski istraživao je grupnu improvizaciju u djelima širokog spektra, od glazbe za zborove, sve do improviziranih komada što ih je izvodio njegov ansambl *Musica elettronica viva*. Američki skladatelj, pijanist i dirigent Lukas Foss relativno se kratko bavio slobodnom improvizacijom u sklopu ansambla *Improvisation Chamber Ensemble*, što ga je osnovao godine 1956. na Sveučilištu u Los Angelesu. Slobodnom improvizacijom tih su se godina bavili i ansambli Corneliusa Cardewa (*Scratch Orchestra*), Vinka Globokara (*New Phonic Art*), Gavina Bryarsa (*Portsmouth Sinfonia*), Alvina Luciera i Roberta Ashleyja (*Sonic Arts Union*), kao i mnogi drugi (Claudio Zulian u *Colectivo de Improvisación Libre*, ansambl Larryja Davisa *New Music Ensemble*, a napokon i *Acezantez*, ansambl što ga je osnovao Dubravko Detoni).

Pritom, doduše, svaki od nabrojanih razloga može doći u pitanje. Naime, mnogi se glazbenici osjećaju slobodnije suočavajući se s partituroom, negoli zahtjevom da „budu svoji“, međusobna suradnja, jedna od okosnica ansambla za slobodnu improvizaciju, prisutna je i u klasičnim ansamblima (orkestrima, zborovima, komornim ansamblima itd.), dočim je odnos s publikom možda lakše uspostaviti ukoliko postoji neki zajednički okvir.

4. Grupne poetike

4.1. Epicentar: Engleska scena šezdesetih

Sredinom šezdesetih godina u Engleskoj se pojavljuju glazbene inicijative što će se kasnije svrstati u neku od glavnih struja – *free jazz*, slobodnu improvizaciju ili eksperimentalnu glazbu – oblikujući scenu koja će posredstvom svojih grupnih i pojedinačnih protagonista dati početni impuls širenju slobodno improvizirane glazbe i u drugim dijelovima Europe. Tamošnje glazbenike toga vremena Prévost (2001: 24) dijeli u tri utjecajna kruga, od kojih prvi čine oni oko Corneliusa Cardewa, Johna Tilburyja i Davida Bedforda, drugi glazbenici skupine *The London Musicians' Cooperative*, a treći grupa *AMM*, pri čemu je bilo i onih što su nakon zapaženog uspjeha napustili improvizacijsku scenu.

Sam Cardew, kraće vrijeme asistent Karlheinz Stockhausena, englesku je publiku, zajedno s Tilburyjem, upoznao s glazbom Cagea, Feldmana, Browna, Wolffa, Rileyja, La Monte Younga, kao i s vlastitim djelima otvorene forme, što su kulminirala opsežnim projektom *Treatise*. Tijekom rada na toj skladbi Cardew je upoznao i pridružio se improvizacijskoj skupini *AMM*.

4.1.1. *The London Musicians' Cooperative*

Glazbenici koji su činili ovu skupinu (Derek Bailey, Evan Parker, John Stevens, Trevor Watts, Paul Lytton, Tony Oxley, Howard Riley i Barry Guy) bili su u tamošnjim glazbenim krugovima poznati kao "prva generacija improvizatora", a sa sigurnošću se može reći da pripadaju najpoznatijima na području slobodne improvizacije. Nisu uvijek nastupali zajedno, razvijajući i solističke i individualne poetike, dočim su zajedničkim naporima utirali put slobodnoj improvizaciji na glazbenoj sceni. Upravo zahvaljujući reputaciji nekolicine,

proizašoj iz solističkog djelovanja, skupina je stekla uvjete nastupanja u nekima od tada poznatijih koncertnih prostora, ali i klubova.⁵⁴ Pod njihovim utjecajem kasnije se osniva časopis *Musics*,⁵⁵ a godine 1975. i organizacija glazbenika koji su se bavili improvizacijom *London Musicians' Collective*. Tony Oxley, Evan Parker i Derek Bailey osnovali su *Incus*, prvu izdavačku kuću namijenjenu slobodno improviziranoj glazbi.

Infrastrukturi scene pripadaju i *Company Weeks*, što ih je osnovao Bailey – godišnje okupljanje glazbenika s ciljem improviziranja *ad hoc*, rezultirajući nerijetko izvrsnim koncertima, od kojih su neki zabilježeni i na zvučnim zapisima. Bio je to način kako slobodnu improvizaciju učiniti javno vidljivom i prisutnom. Sva su događanja bila otvorena svima, pa su tako publici bili dostupni i oni dijelovi stvaralačkog procesa koji bi im inače ostajali nedostupni. U okviru *Company Weeks* nije se njegovao određeni stil sviranja, nego je prije riječ o promoviranju pojedinih glazbenika: onaj tko je ondje nastupio, stekao bi određeni status. Ideja koncerata bila je međusobno osluškiivanje glazbenika, sviranje u duetu ili triju, istraživanje različitih kombinacija i različitih načina muziciranja. Prema Watsonovim (2004: 223) riječima, na takvim je događanjima „emocionalna atmosfera bliža onoj inteligentne večere, nego li noći opijanja u pubu“⁵⁶.

⁵⁴ Primjerice u *Little Theatre Club* u Garrick Yardu, *Unity Theatre* u Camden Townu, a kasnije i u klubu poznatog glazbenog menadžera Ronnieja Scotta.

⁵⁵ Časopis je osnovan godine 1975. s tematskim usmjerenjem prema improviziranoj glazbi, glazbi izvaneuropskih tradicija i drugim izvedbenim umjetnostima. Prvo uredništvo časopisa činili su Derek Bailey, Evan Parker, Steve Beresford, Max Boucher, Paul Burwell, Jack Cooke, Peter Cusack, Hugh Davies, Mandy i Martin Davidson, Richard Leigh, John Russell, David Toop, Philipp Wachsmann i Colin Wood.

⁵⁶ „...the emotional atmosphere is closer to that of an intelligent dinner party than a night getting hammered down the pub.“

4.1.2. AMM

Konkurentna inicijativa grupi *The London Musicians' Cooperative* britanski je ansambl za slobodno improviziranu glazbu *AMM*,⁵⁷ osnovan godine 1965. Činili su ga perkusionist Eddie Prévost, saksofonist Lou Gare i gitarist Keith Rowe. Isprva je (od 1966. do 1973.) u njemu djelovao i Cardew, osnivajući potom vlastiti ansambl, *Scratch Orchestra*. Članovi grupe naglašavali su da ih je na okupljanje potaknula unutarnja potreba za izražavanjem, kao i želja za grupnim radom. Koristeći akustične instrumente kao i elektronički proizvedene zvukove, stvarali su slobodno improviziranu glazbu, pri čemu je težište na samome procesu nastanka djela, a ne toliko na osobnoj ekspresiji.⁵⁸ Shvaćajući improvizaciju kao mogućnost zgušnjavanja glazbenog materijala, koristili su je kao medij za postizanje glazbene kompleksnosti.

Neko su vrijeme u tjednom ritmu svirali na *Royal College of Art*, isprva na poziv studentskog kluba, što je preraslo u redovite koncerte. Jedno od internih pravila grupe bilo je da neće uvježbavati glazbu, kao i da neće naknadno uspoređivati i komentirati svoje izvedbe. Bili su otvoreni za primanje novih članova, no nijedan od tih pokušaja ipak nije doveo do proširivanja skupine, pa su do kraja ostali u gotovo istom sastavu (s izuzetkom Cardewa, koji je otišao iz grupe osnivajući vlastiti ansambl, dočim je Tilbury, nakon sviranja u *Scratch Orchestra*, tijekom kasnih sedamdesetih postao stalnim članom *AMM*-a).

⁵⁷ Akronim u imenu ostao je svojevrsan misterij, budući da članovi nisu željeli otkriti njegovo značenje. „Značenje rada grupe trebalo bi biti vezano uz njezino ime, prije nego li uz kakav manifest, što ga implicira bilo koje ime. Nismo htjeli da 'riječi' obojaju percepciju glazbenog izražaja *AMM*-a.“ [„The meaning of the group's work should be attributed to its name rather than the specific manifesto that is implicit by that name. We did not want „words“ to color any perception of *AMM*'s musical expression.“] (Prévost 2001: 27)

⁵⁸ Iako su vlastitu glazbu zamišljali kao potpuno apstraktnu, ona je ipak upućivala na druge idiome, primjerice izvorom zvuka (npr. uporabom različitih tradicijskih glazbala i sl.).

4.1.3. *Scratch Orchestra*

Sredinom šezdesetih godine Cardew je sve više ulazio u sferu improvizirane glazbe, usput predajući onu eksperimentalnu. Njegova predavanja s područja eksperimentalne glazbe, koja su se odvijala svakoga petka na koledžu Morley, prije su posjedovala karakter happeninga, negoli obrazovnih satova.⁵⁹ Cardew se izborio za ovakav oblik predavanja, naglašavajući da će upoznavanje s glazbom Cagea, Wolffa, Younga i drugih dugoročno koristiti svima, a osobito onima sa skladateljskim ambicijama.⁶⁰ Iz ovih je predavanja proizašao *Scratch Orchestra*.

Ovaj ansambl posvećen izvođenju, skladanju, razvijanju i širenju eksperimentalne glazbe Cardew je osnovao godine 1969. zajedno sa Howardom Skemptonom i Michaelom Parsonsom. Bio je prilično otvoren, pa je u njemu mogao sudjelovati bilo tko s interesom za eksperimentalnu glazbu. *Scratch Orchestra* stvoren je prije na papiru, a tek zatim u praksi. Njegov manifest, "Draft Constitution", napisao je Cardew, a objavljen je u časopisu *Musical Times* kao izjava o namjerama i vlastitoj ulozi, a istodobno i kao poziv članovima. Sadržavao je i imena skladatelja čija će djela izvoditi, među kojima su dakako bili američki eksperimentalisti Cage, Riley i Young. Taj tekst naznačuje ideološke i političke temelje skupine, ali ocrta i specifične izvedbene prakse, temeljene na improvizaciji, koje bi trebale odgovarati takvim stajalištima.

"Draft Constitution" najavljuje pet različitih praksi kao okosnicu djelovanja ansambla. Prva od njih zahtijeva od svakoga člana ansambla da posjeduje i vodi "Scratchbook", u kojoj bi svaki tjedan bilježio novu, prethodno ničim određenu skladbu. "Scratch Music" naziv je glazbe koja bi nastajala na ovaj način, pri čemu bi svaki pojedini član ansambla *Scratch Orchestra* zapisao nekoliko vlastitih glazbenih misli u obliku

⁵⁹ Usp. Prévost (2001: 26).

⁶⁰ Detaljnije o Cardewovoj pedagoškoj djelatnosti u sklopu koledža Morley vidi Tilbury (2008: 353-365).

„pratnji“⁶¹ koje bi se mogle kontinuirano izvoditi unedogled. Zamisao je bila da svaki od članova zapisuje minimalno onoliki broj takvih *pratnji* koliko je članova u tome trenutku ansambl broja. Bilježiti se moglo različitim tipovima notacije (grafičkom, verbalnom, glazbenom, kolažem itd.), a sam je proces pisanja trebao služiti kao vježba, te je bilo predviđeno napisati svega jednu *pratnju* tjedno. Zadnja zapisana *pratnja* dobivala bi status solističke dionice, te se tako trebala izvoditi, dočim bi svi raniji zapisi nastankom novoga postajali *pratnjom*; svaki je član, dakle, uvijek mogao izvoditi samo jedan *solo*. Jedinu bi razliku između *sola* i *pratnje* predstavljao načinu izvođenja. Ovisno o dijelu koncerta u kojem bi se izvodila, ova bi se glazba nazivala „Scratch Overture“, „Scratch Interlude“ ili „Scratch Finale“.⁶² Među ostalim praksama bile su i „Popular Classics“, kod kojih je orkestar pokušavao svirati kanonska djela („klasike“) prema sjećanju. Između ostaloga, u ovu su kategoriju uključili i *Klavirski koncert* Johna Cagea – svojevrsan način pokazivanja njihove radikalnosti. Uz to, postojali su „Improvisation Rites“, „Compositions“ i „Research Projects“.⁶³

Tijekom prvih dviju godina postojanja društvena i politička anarhičnost ove skupine značila je jednako prihvaćanje svih glazbenih i organizacijskih ideja, no nakon toga došlo je do raskola unutar skupine zbog politizacije, pa se sredinom sedamdesetih *Scratch Orchestra* raspao. Usprkos tome, mnogi od bivših članova ostali su predani pokretačkim idejama ovoga ansambla, razvijajući vlastite skladateljske poetike, dočim su drugi još neko vrijeme slijedili smjernice *Scratch Orchestra*, a zatim otišli u druge ansamble, koji su se bavili slobodnom improvizacijom uz manje deklarativnu političku motivaciju.

⁶¹ „An accompaniment is defined as music that allows a solo (in the event of one occurring) to be appreciated as such.“ (Cardew 2004: 235).

⁶² Valja napomenuti da je Cardewov opis čitava koncepta, uključujući i upute za pisanje i izvođenje, u izvorniku ponešto nejasan, pa ga je utoliko teže operacionalizirati.

⁶³ O pravilima i uputstvima za izvođenje ovih praksi vidi Cardew (2004: 234-237) i Tilbury (2008: 379-392).

4.2 *New Phonic Art*

Ansambl *New Phonic Art* osnovan je godine 1969., a činili su ga Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roque Alsina i Jean-Pierre Drouet. Globokar, njegov pokretač i voditelj, prethodno se školovao, između ostalih, kod Leibowitza, Berija i Lafossea, a surađivao je s brojnim glazbenicima s područja nove glazbe, uključujući i slobodnu improvizaciju (Baileyjem, Parkerom, Stockhausenom, Pousseurom, Kagelom, a djelovao je i u novoosnovanom *IRCAM-u*). Glazbeno ga nije zanimala serijalna tehnika, nego prije "otkrivanje novih zvučnih svjetova" (Bedina 2009: 21), s naglaskom na grupnom i općenito društvenom elementu muziciranja, smatrajući kako individualan razvoj ima smisla samo ukoliko služi grupnoj kreativnoj aktivnosti.⁶⁴

New Phonic Art uporišta nije tražio u vizualnome, što se očitovalo i u odsutnosti scenske komponente. U improvizaciji nije bilo prethodnih dogovora ni plana; jedino pravilo je bilo da ansambl nema utjecaja na stil i način sviranja među samim glazbenicima. Izbor instrumenata i izvora zvuka bio je potpuno slobodan, pri čemu je glazba nastajala iz slobodnih sviračkih inter/akcija i reakcija unutar skupine. Neobično bogatstvo zvuka ovoga ansambla bilo je rezultat širokoga spektra instrumenata kojima su se služili: od klavira, električnih orgulja, ksilofona i perkusija, do alpskog roga i zurli, od gužvanja papira i udaraca u drvo, do zvukova što bi ih proizvodili grebanjem po neravnoj površini alpskoga roga. Sam Globokar (1975: 89) improvizaciju je shvaćao kao obogaćenje „ponašanja, spontanosti, muzičkih refleksa, instinktivnog prosuđivanja ili odlučivanja“, smatrajući da je za detaljnija glazbena istraživanja „nezamislivo ne obratiti pažnju na sve ono što postoji, dobro ili loše, zanimljivo ili dosadno, zdravo ili bolesno“ (Globokar 1975: 93-94).

⁶⁴ Usp. Globokar (1979: 37).

4.3. *Acezantez*

4.3.1. Poetika grupe

Dubravko Detoni, spiritus movens ansambla *Acezantez*, studirao je isprva klavir, a potom i kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, diplomiravši godine 1965. u klasi Stjepana Šuleka. Slijedom interesa za glazbu "poljske škole", odlazi na usavršavanje u Varšavu, radeći s Witoldom Lutosławskim i Grażynom Bacewicz, kao i u eksperimentalnom studiju Poljskoga radija.⁶⁵ Potom pohađa ljetne tečajeve u Darmstadtu, gdje radi sa Stockhausenom i Ligetijem, a nešto kasnije surađivao je sa Johnom Cageom, asistirajući mu prilikom priprema za sudjelovanje na *Journées de musique contemporaine* u Parizu.

Na poticaj Muzičkog biennala Zagreb godine 1970. Detoni okuplja skupinu glazbenika koja će činiti *Acezantez* – Ansambl centra za nove tendencije Zagreb. Članove je birao sam, uvidjevši privilegij takve mogućnosti. U prilogu objavljenom u retrospektivnom zborniku o ansamblu, Detoni (1999: 7) se osvrnuo i na ovaj izbor, ističući kako se prije svega vodio kreativnim smjernicama, dočim sama profesija, uključujući i stupanj glazbene vještine, nije bila presudna: "Biral su se ljudi koji su već ranije nizom svojih životnih postupaka, fizionomijom karijere, biranjem repertoara, zanimanjem za neuobičajeno, svojom otvorenošću, scenskom ekstrovertiranošću, duhovitošću i bezobraznošću, pa čak i svojim neskrivenim smislom za pustolovinu, nudili nešto izvanšablonsko, otkačeno, slobodno." Doduše, tijekom godina djelovanja ansambl *Acezantez*, koliko god okupljao glazbenike različitih profila i njegovao pustolovnost, ipak se prije svega sastojao od uglednih umjetnika, profesionalnih glazbenika nerijetko multimedijalnih sklonosti, od kojih su neki bili vješti i u organizacijskom i komunikacijskom pogledu, što se kasnije pokazalo važnim i za njihovu bogatu inozemnu karijeru. Za razliku, primjerice, od *Scratch Orchestra*, koji je uključivao i

⁶⁵ Sam Detoni često je isticao poveznicu između glazbene poetike ansambla *Acezantez* i pojedinih kompozicijskih postupaka poljskih skladatelja, prije svega tehnike "nadzirane aleatorike".

amateure i profesionalne skladatelje, za ansambl *Acezantez* moglo bi se reći da su ga činili virtuozni glazbenici, štoviše da je virtuoznost njegova ideja-vodilja.

S obzirom na njegovu ulogu pokretača i voditelja, pri pokušaju ocrtavanja glazbene poetike ovoga ansambla svakako treba uzeti u obzir i karakteristične crte Detonijeva rada. Pritom se ne čini nevažnim ono što je zamijetila Erika Krpan (1972: 274), nalazeći da je Detonijeva glazba u znaku stanovite *borbe*. Uostalom, i sam Detoni svojedobno je izjavio da je glazba za njega "samo sredstvo u unaprijed izgubljenoj borbi protiv Ništavila" (Detoni 1981: 121). Djelomice je to bila borba za Novu glazbu u domaćoj sredini; Detoni je među najnemirnijim i najsmjelijim skladateljima Nove glazbe u nas, sudjelujući neumorno u njezinu istraživanju i profiliranju.⁶⁶ S druge strane, borba kao da se očituje i u samoj njegovoj glazbi. Više „instinktivno-intuitivna ekspresija, negoli spekulativno-intelektualni proces“, ona se često sastoji od otvorenih zvučnih blokova, koji su pak uvijek u nekakvu kontrastu. Izražajnost Detonijeve glazbe može se vidjeti upravo u toj autorskoj arbitraži nad otvorenim elementima, vođenoj željom za postignućem određenih zvučnih oblika što se smatraju vlastitom, karakterističnom glazbenošću. Utoliko je zanimljivo istraživati koliko u svojim otvorenijim djelima, ali i eksperimentalnim ili otvorenim djelima drugih autora što ih je izvodio ansambl *Acezantez*, Detoni ustrajava na nepredvidivosti rezultata, odnosno u kojoj mjeri i na koji način ih zvučno artikulira.

Ansambl *Acezantez* čini se da je za Detonija istodobno predstavljao preispitivanje vlastite pripadnosti akademskom skladateljskom pozivu i odgovarajućoj domaćoj sceni, kao i istraživanje novih glazbenih mogućnosti. Pri tome su, kao i u izboru glazbenika, i ovdje zamjetne neke pravilnosti. Treba svakako istaknuti da je glazba što je izvodi *Acezantez* gotovo uvijek narativna, uz česte scenske elemente. Moglo bi se čak reći i da se kroz različita djela i razdoblja ansambla provode određeni obrasci u načinu rada s materijalom: u sklopu rada s

⁶⁶ O ovome vidi Gligo (2000: 33).

otvorenijim djelima, u konceptualnim djelima različitih autora i u nešto konvencionalnijim djelima koja dopuštaju interpretativnu slobodu (do te mjere da ona ima ulogu u izgradnji forme) često se rabe postojeći, od ranije poznati glazbeni obrasci, a ponegdje se i glazbeno "ponavljaju". Primjerice, česta je gradnja forme velikim *crescendom*, zahvaljujući virtuosnim glazbenim sposobnostima članova ansambla.

Slijedeći pretpostavku da je eksperiment uspio ukoliko ga opravdavaju programi i teorije, i *Acezantez* je objavio svoj manifest,⁶⁷ premda su se njegova glazbena polazišta, pa i odnos prema novome i eksperimentalnome, mijenjali tijekom vremena. Dok se u ranijem razdoblju ansambl više vodio idejom o sveopćosti zvučanja i prihvaćanjem najrazličitijih poticaja za eksperimentiranje, postupno se stvara njegov prepoznatljiv zvuk, stabilizirajući se u onome što je u međuvremenu postalo tradicijom Nove glazbe, uključujući i vlastitu. Na eksperiment se sada gleda zrelije, iz neke možda realističnije pozicije i unutar šire perspektive.

Granice eksperimenta ocrtavale bi se doduše i ranije. Zanimljiv je primjer neostvaren pokušaj suradnje ansambla i talijanskog skladatelja Giuseppea Chiarija. Zamisao koja je potaknula nastanak njegove skladbe *Quel che volete* bila je "proizvesti dotad još neizveden zvuk".⁶⁸ No, takva je uputa zapravo prouzročila povlačenje eksperimentalno-izvedbene granice ansambla, dočim se *Acezantez* kod drugih uputa, zapisa i djela što bi ih izvodio, iskazivao upravo vještinom iznalaženja vrsta artikulacije, načina sviranja i umijećem stvaranja zvukova i glazbenog materijala koji bi najbolje služio svrsi stvaranja glazbenoga tkiva ondje gdje ga skladatelj nije – u cijelosti – zapisao. Prema Detonijevim riječima, razlog neuspjeha ove suradnje bio je u tome što su ansambl činili odreda profesionalni glazbenici, koji su kadri izvesti sve što se od njih traži unutar poznatih i uvriježenih izvedbenih koordinata, uključujući i prilično otvorena djela, no nešto dotad neizvedeno i nepoznato bilo bi teško izvesti. Da su

⁶⁷ Vidi "Iz ACEZANTEZ-ova Prvog manifesta", u: Knežević 1999: 27-28.

⁶⁸ Iz razgovora s Dubravkom Detonijem (vidi Detoni, Krajač, Kostanić & Davidović 2009).

amateri, smatra Detoni, bilo bi im lakše, budući da ne bi poznavali spektar mogućnosti pojedina instrumenta, za razliku od uvježbanih profesionalaca o kojima je ovdje riječ.

Analiza triju izvedbi ansambla *Acezzantez* u nastavku trebala bi na pojedinačnim primjerima potkrijepiti ovdje naznačena opća obilježja njegove glazbene poetike.

4.3.2. Howard Skempton: *May Pole* (1971)

Engleski je skladatelj Howard Skempton privatno, a zatim i u sklopu koledža Morley, učio skladanje kod Corneliusa Cardewa, uslijed čega se i pojavila ideja o osnivanju *Scratch Orchestra*. Od svojih je skladateljskih početaka povezan s engleskom improvizacijskom scenom šezdesetih godina, unutar koje je zauzimao važno mjesto. Velik utjecaj na Skemptonovo rano stvaralačko razdoblje odigrali su američki eksperimentalisti, prije svih Cage, Feldman i Young. Potaknut Cageovim radom, i Skempton se usredotočio na operacije sa slučajem, kao i na vremensku strukturu.⁶⁹ Njegova je skladateljska poetika od samih početaka obilježena ekonomičnošću sredstava, koncentracijom na tiše dinamičke oznake i samu zvučnost, sporijim tempima, jasnoćom teksture, te relativnom konciznošću (zapisa) djela.

Iz Skemptonova razdoblja zajedničkog rada sa *Scratch Orchestra* potječu tri orkestralna djela: *Pole* iz godine 1970., te *May Pole* i *Movement for Orchestra* (oba iz 1971.), a sva se odlikuju formalnom otvorenosti. U *May Pole* glazbeni je materijal određen aleatorički, zabilježen notama neodređena trajanja (koje mogu predstavljati po jedan ton ili suzvučje), bez dinamičkih oznaka, uz sljedeću uputu za izvođenje: „Svaki svirač odabere jednu jedinu notu iz svakog pojedinog akorda i odsvira je bilo kada nakon *beata* (20''), što

⁶⁹ Usp. Humberstone (1996: 8).

kasnije (nastupi), to mora biti tiši.“⁷⁰ Raspoložive se tonske visine kreću u rasponu nešto većem od tri oktave (od E do g2), što omogućuje širok spektar zvučnih boja različitih registara. Karakteristično je za ovo djelo, kao i za većinu drugih iz okruženja *Scratch Orchestra*, da ga može izvoditi gotovo bilo koji izvođački sastav, slijedeći manifest ansambla.⁷¹ No valja zapaziti koliko mogućnosti otvaraju svega šest tonskih visina što se pojavljuju u zapisu (c1, h, fis1, E, f, g2) i pažljivo osmišljene (premda zbunjujuće) upute.⁷² Premda je zaliha tonskih visina određena, njihovo pojavljivanje nije, pa stoga predstavlja moment iznenađenja i navodi na slušanje. Naime, tonovi i intervali pojavljuju se bez nekog razvidnog uzorka ponavljanja i zamjetne strukture, no pri slušanju se opaža jedinstvo materijala. Promotrimo li pak pomnije sam materijal, moguće je zamijetiti određenu simetriju (na neki način „razbijenu“ u konačnom zapisu) koja osigurava jedinstvo, a proizlazi iz proporcionalnog odnosa između četiriju različitih elemenata⁷³ i ukupnog broja (pojavljivanja) elemenata – 16 (usp. prilog 8.1.).

Neodređenost tonske boje zahvaljujući neodređenu izvođačkom sastavu ostavlja mnogo prostora vještini i sposobnosti prosudbe samih izvođača. Ideju puštanja zvuku „da se pobrine za sebe“ tijekom izvedbe, inače karakterističnu za „slobodnjački“ pristup *Scratch Orchestra*, Skempton je u kasnijim djelima napustio, zamijenivši je većim stupnjem kontrole.

U *Acezantezovoj* izvedbi ovog Skemptonova djela, koju sam analizirala preko snimke što se čuva u fonoteci Hrvatskog radija (sig. 7402), električne orgulje najprije jednom iznose kompletan zapisani materijal, nakon čega neprekidno sviraju zapis od početka do kraja, dočim ostali instrumenti nastupaju tako što nakon svakog suzvuka – intervala ili samog tona (c) – odabravši proizvoljno iz ponudjenog materijala, improviziraju, isprva poštujući uputu prema kojoj svaki kasniji nastup treba biti sve tiši. No izvedba postupno gradi luk, i dinamički

⁷⁰ „Each player chooses a single note from each chord, entering any time after the beat (20''), the later, the more softly“ (v. prilog 8.1.).

⁷¹ Usp. Cardew (2004: 234-238).

⁷² U uputama se npr. spominje „chord“, no u zapisu nema pravih akorada. Ovakve detalje ne treba zanemariti kada je riječ o analizi *Acezantezove* izvedbe ovoga djela.

⁷³ Prvi = c, drugi = h – fis1, treći = E – fis1, četvrti = f – g2, u prilogu dijelovi su označeni rimskim brojevima.

i u pogledu materijala što se iznosi, bez obzira na spomenutu uputu o dinamičkom stižavanju. Forma tako postaje nalik *pasacagliji*, s obzirom da se osnovni zapis uvijek čuje u pozadini improvizacijskih umetaka ostalih dionica, ponavljajući se uvijek u istome instrumentu. Kratke improvizacije potaknute predloškom tijekom izvedbe postaju sve kompliciranije i izvođački zahtjevnije, a interval pojavljivanja različitih instrumentalnih dionica sve kraći, premda ni zapis ni upute u načelu ne nalažu takav razvoj.

Zapis i upute, osobito s obzirom na umjetničku poetiku ansambla *Scratch Orchestra* (ne bi trebalo smetnuti s uma da su ga činili i amateri i profesionalni glazbenici) pretpostavljaju mnogo jednostavniji rezultat negoli je to izvedba ansambla *Acezantez*: njezine guste teksture djeluju sasvim drukčije od transparentna, sadržajno gotovo minimalnog zapisa. Upute u partituri, doduše, mjestimice su kontradiktorne, no generalna je tendencija zvučnog intenziteta ipak određena: bez obzira što se tijekom izvedbe broj dionica može višestruko umnožiti, pri svakom narednom nastupu valja nastupiti tiše u odnosu na prethodnu dionicu. Time upute u partituri unekoliko reguliraju generalnu formu izvedbe, ne predviđajući mogućnost dinamičkog uspona, kao što je to ovdje slučaj.

S druge strane, ne treba zaboraviti da je ovdje riječ o studijskoj snimci, što nije idealno polazište za proučavanje umjetničke poetike ovoga ansambla. Audiovizualna snimka izvedbe uživo možda bi predstavljala izdašniji predložak. Kako god bilo, na temelju ove što mi je bila na raspolaganju može se steći dojam da je riječ o mnogo kompliciranijoj skladbi, zahtjevnijim kompozicijsko-tehničkim zadacima i kompleksnijim uputama za improvizaciju nego je to slučaj u zapisu.

4.3.3. Branimir Sakač: *Barasou* (1971)

Želja za iskušavanjem novoga u umjetnosti, ali i osjećaj odgovornosti za razvojni smjer, tendencije i prisutnost suvremene glazbe, vodili su stvaralaštvo Branimira Sakača, skladatelja koji je bio među utemeljiteljima Muzičkog biennala Zagreb i pokretačima (tada jugoslavenske) Muzičke tribine u Opatiji, no koji je skladanje prethodno učio kod Franje Dugana na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Barasou je jedno od njegovih zrelih djela, nastalo 1971. i iste godine premijerno izvedeno u Opatiji. Skladba je namijenjena ženskom glasu i komornom ansamblu, na tekst uzet iz *Balade des rats et souris* („Balada o štakorima i miševima“) francuskog srednjovjekovnog pjesnika Eustachea Deschamps, u kojoj je riječ o englesko-francuskoj borbi u doba stogodišnjeg rata. „Magijske formule“ iz balade izgovarao je lik djevojke koja s druge strane obale promatra borbu, a trebale su, navodno, odagnati opasnost od neprijateljskih iskrcavanja.

Notni zapis prilično je fiksiran. Premda je tekstura na stanovit način određena, izvođačima su prepušteni pojedini dijelovi, najčešće omeđeni pravokutnikom, unutar kojih se nalaze naznačene notne visine, koje predstavljaju ishodište improvizacijskih punjenja konkretnim glazbenim sadržajem.⁷⁴ Čini se da se takvo okvirno zapisivanje pokazalo korisnijim od ispisivanja svakog detalja, budući da bi bilo teško točno zabilježiti komplicirane vertikalne i horizontalne međuodnose. U većem dijelu ostatka skladbe naznačeni su relativno trajanje, visina i ritam, no izvođačka se tehnika prepušta idejama i vještini samih izvođača. Uz prostornost kao element teatra,⁷⁵ djelo svojim obilježjima pokazuje bliskost rješenjima

⁷⁴ Ovakav postupak Bailey (1992: 70) naziva skladateljskom „box technique“, kod koje izvođaču na raspolaganju stoji kvadrat s notama kojima bi se trebao služiti pri improvizaciji. Često se pritom dešava da izvedbe zvuče gotovo jednako, budući da izvođači tijekom vremena razvijaju vlastit način rada s takvim zapisom, koji može imati manje ili više veze s ishodišnim idiomom dotičnoga djela.

⁷⁵ Ovdje se ona ne očituje toliko u zapisu, koliko u zvuku, tj. izvedbi *Acezanteza*.

”poljske škole”, prije svega tehnikama kontrolirane improvizacije u detaljima, uz zadržavanje fiksirane vanjske forme, komponirane tako da postiže psihološki učinak.

Na snimci *Acezantezove* izvedbe ovoga djela glas je u prvome planu: tretiran nekonvencionalno, gotovo ”denaturirano”, kao jedan od dramatskih elemenata, djelu daje prostornost i scensku dimenziju. Pokazujući u dijelovima otvorenima za improvizacijske intervencije virtuozno sviračko umijeće, izvođači dramatski karakter pridaju i djelu u cjelini, gradeći kombinacijom različitih tehnika i tekstura scensku atmosferu, a time i formalni luk čitave skladbe. Pritom je ponekad teško ocijeniti jesu li intervencije ujedno i svojevrsan ”akademizam”, primjerice na onome mjestu gdje se na djelomično ispisanu melodijsku liniju orgulja nadovezuje fugato u ostalim instrumentima (saksofon, klavir, sintesajzer, trublja), koji izvode svoje melodijski i tehnički zahtjevne dionice (A).⁷⁶

Improvizacija na udaraljka (B),⁷⁷ ritamsko „neslaganje“ s bas klarinetom, koji u isto vrijeme izvodi karakterističan kromatski pomak (C),⁷⁸ ritamski nejednak puls u klavirskoj i dionici čembala (D)⁷⁹ – karakteristična su rješenja, za koja je teško reći u kojoj ih mjeri podržava zapis ove skladbe. Glazbenici su sposobni vješto prelaziti iz jedne u drugu teksturu, nadomještati jedno glazbeno tkivo drugim, uz govorno-pjevani tekst vokalne solistice. Individualne improvizirane dionice pritom stvaraju gušće tkivo kojim se gradi *crescendo*, s vrhuncem u dijelu *forte* i *tutti*, kada virtuoznom perkusionističkom figurom završava dotični odsjek (E),⁸⁰ kako je – barem okvirno, premda ne i egzaktno – naznačeno u partituri. Improvizacijsko žongliranje pritom se ne odnosi samo na detalje pojedinih tekstura: članovi ansambla u stanju su poigravati se i pojedinim glazbenim idiomima (kao što su ”crkvena” glazba (F1), ”balada” (F2) i dr.).⁸¹

⁷⁶ Snimka: od 01:56.

⁷⁷ Snimka: od 02:13.

⁷⁸ Snimka: od 02:18.

⁷⁹ Snimka: od 02:12.

⁸⁰ Snimka: 03:03 – 03:10.

⁸¹ Snimka: el. orgulje i glas 04:31 – 04:41, glas 04:44 – 04:51.

Djelo koje je zapisano upravo tako da daje relativno fiksiran okvir unutar kojeg će se detalji prepustiti izvođačima, u ansamblu *Acezantez* gotovo da je pronašlo odgovarajućeg tumača. Skladatelj je naznačio osnovnu ideju, izabrao pripadajući tekst i zacrtao predviđen razvoj, dočim ju je ansambl "instrumentirao". O tome svjedoče i brojne dodane oznake za izvođenje u primjerku partiture što sam je ljubaznošću voditelja ansambla, Dubravka Detonija, dobila na uvid. S obzirom na količinu odluka što ih je donio ansambl u onome što se na kraju može čuti kao izvedba, ne bi možda bilo bespredmetno govoriti i o koautorstvu.

4.3.4. Dubravko Detoni: *La voix du silence* (1972), multimedijalna scenska fantazija

Djelo predstavlja specifičan primjer muzičkog teatra, a njegova ideja "oglazbljenja ambijenta" mogla bi se do neke mjere promatrati paralelno s istovrsnim razmišljanjima Murray Schafera, koji polazi od pretpostavke o *zvukoliku svijeta* ("world soundscape"), zamišljenoj vrsti glazbene kompozicije koja se neprekidno razvija i odvija svuda oko nas.⁸² U tekstu o ovome djelu sam Detoni (2001: 190) predstavlja njegovu zamisao, u čemu se također mogu pronaći analogije s Schaferovim razmišljanjima. Primjerice, Detoni govori o nagomilavanju "urlika", vrhuncu "zavitlanoga sonornog praskvijeta" koji može "prerasti u monotoniju, dojam apsolutnog nedogađanja", dočim Schafer piše kako se "čini da je zvukolik svijeta dosegnuo vrhunac vulgarnosti i mnogi stručnjaci su predvidjeli sveopću gluhoću kao krajnju posljedicu"⁸³ Detoni nadalje objašnjava pokušaj oglazbljenja ambijenta: "Urlik tišine je metaforična slika svijeta: pod elektroničkim zvukovnim povećalom stvaratelj se samo na

⁸² Vidi Murray Schafer (2004: 29).

⁸³ „It would seem that the world soundscape has reached an apex of vulgarity and many experts have predicted universal deafness as the ultimate consequence (...).“ (Schafer 2004: 30)

trenutak nagnuo nad stravično uvećanu sliku svakodnevnoga“, dok Murray Schafer smatra ”da bi se najobičajniji zvukovi čuli, moraju biti monstruozno povećani“. ⁸⁴

Drugi važan izvor što ga spominje Detoni Cageova je ideja ”tišine“, ali ne u smislu jednostavnog sljedbeništva: smatrao je da Cageu valja odgovoriti na način suprotan onomu što ga je u Cagea nalazio. Valjalo je stoga stvoriti buku iz tišine, iz tišine neprekidnim *crescendom* doći doslovno do nepodnošljivo intenzivnoga i glasnog zvuka, koji bi eventualno doveo i do fizičkih reakcija kod slušatelja, pa i do odlaska publike. ⁸⁵

Na raspolaganju sam imala studijsku snimku izvedbe ansambla *Acezantez*, tehnički prilično loše kvalitete, ⁸⁶ na kojoj je, dakako, zabilježen tek njezin zvučni dio. Izvori zvuka jedva se mogu – ako uopće – prepoznati, a prema slušnome dojmu ne može se steći uvid u prostornu komponentu izvedbe, pa ni u ono što bi čitav ovaj multimedijски događaj trebao polučiti kod publike. Za adekvatniju analizu ovoga djela bilo bi potrebno vidjeti i čuti izvedbu, s obzirom da znatan udio scenskih elementa. ⁸⁷

Djelo nije notirano u uobičajenom smislu, nego se njegov zapis sastoji tek od verbalnih uputa, koje čine svojevrsan scenarij multimedijskog događanja. Podijeljeno je u pet brojeva, od kojih je prvi zapravo bezvučan, pa se sva pozornost usmjeruje na scensku komponentu. Ansambl se približava glasoviru i isprva se svi nalaze oko njega, a kasnije svatko na svome instrumentu oponaša igru, sviranje, no „bez ijednog zvuka“ (8.2., 1.). Na kraju toga broja predviđeno je „oslušivanje vlastitih misli“ (8.2., 1.) i duga tišina.

Za drugi dio predviđeno je izvođenje Detonijeve skladbe *Monos III*. Riječ je o grafički zapisanu djelu koje nastaje iz tišine, iz koje se pojavljuju tihi ”zvukovi poput

⁸⁴ „...in order for the most ordinary sounds to be heard they have to be monstrously amplified.“ (Schafer 2004: 33)

⁸⁵ U više je navrata, razgovarajući o *La voix du silence*, Detoni spominjao analogiju s djelovanjem bubrežnoga kamenca – sporo, intenzivno, neprekidno, sve do nepodnošljivog osjećaja boli. (Usp. Detoni, Krajač, Kostanić, Davidović 2009: 02:30 – 02:50).

⁸⁶ Riječ je o digitalnom zapisu presnimke s magnetofonske vrpce koja se čuva u fonoteci Hrvatskog radija pod signaturom 8250.

⁸⁷ Sam ansambl *Acezantez* u svojem se prvom manifestu, doduše, zalagao za korištenje prostora tako da je ”čitavo vrijeme podređen glazbenom događaju“, te da su ”izvnglazbeni objekti samo predtekst za organizaciju bitne glazbene akcije“ (”Iz ACEZANTEZ-ova Prvog manifesta“, u: Knežević 1999, 27-28.).

elektronski filtriranih“ (8.2., 2.), isprva samo jedan, dinamičkih i zvučnih kvaliteta gotovo poput šuma. U uputama je ponudena i mogućnost geste ili glasa umjesto sviranja, no u zvučnome zapisu riječ je o sviranju i mogu se razaznati samo tihi, usporeni zvukovi, no raspoznavanje njihovih izvora nije moguće na temelju snimke.

Treći dio započinje udarcem čekića, koji označava ustajanje vokalne i scenske umjetnice,⁸⁸ koja je dotad bila prisutna na sceni, no skrivena od publike. Njezino kretanje i ”histerične geste“ funkcioniraju kao inicijator glazbenog zbivanja. Gotovo nečujno postojećem se zvuku priključuju i druge instrumentalne dionice, pri čemu se stječe dojam da svaka nova linija nastaje iz prethodne, poput deriviranja iz zamišljene tišine.

U dijelu koji je u verbalnoj partituri označen kao psihološki i fizički vrhunac javljaju se sve intenzivniji šumovi s vrpce, a ansambl na njih reagira (svaka od instrumentalnih linija sve je razvijenija, ambitus se povećava), čime započinje četvrti dio, odnosno *Grafika IV*, Detonijeva skladba koja se izvodi na ovome mjestu. Uz instrumente ansambla, predviđene za izvedbu predložaka⁸⁹ *Grafike IV*, pojavljuju se i zvukovi s vrpce. Tijekom izvođenja *Grafike IV* dolazi do sve kompliciranijih i glasnijih melodijskih linija u kombinaciji s pojačanim zvukom s vrpce. Postupno se instrumentalne linije zgušnjavaju u gornjem registru, kao da se zvučno izjednačuju sa zvukom vrpce (ili ga imitiraju), čineći *cluster* koji potom statično traje sve do znaka za prestanak zvučanja, što ga daje izvođačica, a njime započinje peti dio, odnosno ”velik, nijemi glazbeni prizor“ (8.2., 5. a).

Prema verbalnoj partituri, ali i ranije spomenutome autorovu tekstu o djelu, taj bi dio trebao biti nešto poput ozvukovljavanja tišine, predstavljajući ”akumulirano“ zvukovlje, koje prelazi u zvukovni kaos, koji pak zvučno nestaje, no napetost i radnja nastavljaju se u ”nijemom glazbenom prizoru“ kroz niz pokreta, gesta i signala. Tišina bi bila svojevrsni agregat, dio materijala, a ne suprotnost zvuku.

⁸⁸ Riječ je o Katalin Ladik.

⁸⁹ U verbalnoj se partituri navodi da se predložci *Grafike IV* u ovome slučaju mogu realizirati ”barokno, serijalno, clusterima, šumovima-elektronski, govorom-pjevom, pokretima”.

Tihim ali intenzivnim nagomilavanjem zvuka nastaloga kombinacijom instrumenata i vrpce neutralizira se njihov intervalski sadržaj, stvarajući clustere. Njihovim aditivnim uzlaznim širenjem nastaje gotovo neprimjetan, neprekinut *crescendo*, koji dovodi do snažna, statična clusterskog zvuka, te konačno do *nezvučćeg* glazbenog prizora. S obzirom da izvođači sami izabiru kako će realizirati predloške što ih navodi verbalna partitura, njezina izvedba morala je računati na priličnu slobodu i vještinu izvođača pri iznalaženju prikladnih zvučnih artikulacija.

4.3.5. O analizama

Pri proučavanju rada ansambla *Acezantez* koristila sam različite pisane i zvučne materijale, kao i snimke djela o kojima u ovome radu u konačnici nije pobliže riječ. Neka od njih ionako tek rubno dotiču pitanje improvizacijskih praksi, temu koja me ovdje u prvome redu zanima, a o nekima jednostavno nisam mogla govoriti zbog toga što materijal (pisani i zvučni zapisi) nije bio kompletan. Izbor ovih triju primjera dijelom je rezultat dostupnosti materijala, no kako je riječ o trima različitim polazištima za rad ansambla (u vidu zapisa, otvorenosti forme i sl.), pokazali su se i zanimljivim primjerima za proučavanje različitosti, odnosno sličnosti u pristupu ansambla. S obzirom na prilično lošu kvalitetu snimki kojima sam raspolagala, odustala sam od prvotnih pokušaja detaljnije zvučne analize i različitih grafičkih prikaza koji bi pojednostavili odnos pisanog i zvučnog zapisa, tj. izvedbe. Za potpuniju bi analizu također bilo korisno, ako ne i nužno, *vidjeti* izvedbe ovih djela. Ovi analitički prikazi izvedbi stoga ne pretendiraju biti iscrpne analize, no mogu poslužiti kao neka vrst nacрта za eventualne kasnije ozbiljnije i sadržajnije bavljenje ovim djelima, koje bi tada svakako moralo uzeti u obzir i druge aspekte, koji u ovome slučaju nisu bili relevantni.

5. Zaključak

Kod skladbi čiji je ishod neodređen (bilo da su posrijedi djela u kojima je riječ o operacijama sa slučajem, otvorenim formama ili improvizaciji), od glazbenika se očekuje "razračunavanje" s fleksibilnošću zapisa, njegovom otvorenošću ili nedostatkom "informativnog sadržaja". Ovome je problemu moguće pristupiti tako da se rješava svaki put iznova, ali i tako da se izvođač osloni na prethodno iznađena rješenja u sličnim kompozicijsko-tehničkim uvjetima. Otuda se može krenuti, promatrajući *Acezantezov* pristup različitim vrstama "otvorenosti". Izvođačka poetika ovoga ansambla, koja računa na najbolje od članova koji se u njemu zateknu, čini se da je presudno utjecala na njihovu izvođačku nadmoć nad širokim spektrom različita repertoara što su ga izvodili.

Slijedom toga, eventualno daljnje detaljno bavljenje ovim aspektom ansambla *Acezantez* moglo bi se razvijati u smjeru pokušaja iznalaženja odgovora na neka od pitanja koja se nameću, ponajprije iz njihovih izvedbi: Je li improvizacija uopće pravi naziv za njihovu izvedbu? Postavlja li ovakva vrst glazbe uvijek zahtjeve pred izvođače, ili bi ono što ona treba valjalo drukčije promatrati? Može li se rekonstruirati utemeljena, stvarna izvedbena poetika ovoga ansambla?

U svome daljnjem radu željela bih nastaviti proučavati različite improvizacijske pojave u glazbi danas, osobito kolektivnu improvizaciju, a tijekom rada na ovoj temi iskristalizirali su se neki novi interesi za proučavanje pojedinih tema što se obrađuju u sklopu ovoga rada, primjerice za istraživanje kreativnosti, te suvremenih umjetničkih pojava koje nastaju na razmeđi glazbe i drugih umjetnosti, odnosno medija.

6. Bibliografija

ATKINS, Malcom, "An email interview with Howard Skempton conducted by Malcolm Atkins between November 2002 and February 2003", <http://www.oxfordimprovisers.com/oxfordimprovisers/assets.aspx?assetid=2> (pristup: 20. lipnja 2010.)

ATTALI, Jacques (2004): "Noise and Politics", u: Cox & Warner 2004, 7-9.

BAILEY, Derek (1992): *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, New York: Da Capo Press.

BALES, Robert Freed (1999): *Social Interaction Systems: Theory and Measurement*, New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

BEDINA, Katarina (2009): "Vinko Globokar o pojmovanju svobode v glasbi", u: Gligo, N., Davidović, D. & Bezić, N. (ur.): *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb: ArTresor & HRT, 18-21.

BEHNE, Klaus-Ernst (1992): "Zur Psychologie der (freien) Improvisation", u: Fährndrich, W. (ur.): *Improvisation I*, Winterthur: Amadeus, 42-62.

BERGSTROEM-NIELSEN, Carl (1999), "Pluralism in Progress: England – The place for radical improvised music", u: *The Improvisor*, <http://www.the-improvisor.com/plural.html> (pristup: 12. veljače 2010.).

BERGSTROEM-NIELSEN, Carl (2002): "Offene Komposition und andere Künste: Ringgespräch über Gruppenimprovisation", u: Ring für Gruppenimprovisation (ur): *International Improvised Music Archive*, http://www20.brinkster.com/improarchive/cbn_coffene.htm (pristup: 12. veljače 2010.).

BODEN, Margaret A. (ur.) (1996): *Dimensions of Creativity*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

BROWN, Earle (2004): "Transformations and Developments of a Radical Aesthetics", u: Cox & Warner 2004, 189-195.

CAGE, John (1961): *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press.

CAGE, John (1961a): "Composition as Process: Indeterminacy", u: Cage 1961, 35-40.

CAGE, John (1961b): "History of the Experimental Music in the United States", u: Cage 1961, 67-75.

CAGE, John (1961c): "The Future of Music: Credo", u: Cage 1961, 3-6.

CARDEW, Cornelius (2004): "A Scratch Orchestra: Draft Constitution", u: Cox & Warner 2004, 234-238.

- COX, Christoph (2004): "Visual Sounds: On Graphic Scores", u: Cox & Warner 2004, 187-188.
- COX, Christoph & WARNER, Daniel (ur.) (2004): *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York & London: The Continuum.
- COX, Christoph & WARNER, Daniel (2004a): "Introduction: Music and the New Audio Culture", u: Cox & Warner 2004, xiii-xvii.
- DANUSER, Hermann (2007), *Glazba 20. stoljeća* (prev. Nikša Gligo), Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor (1999): "O Djelu i Ne-Djelu", u: Knežević 1999, 93-102.
- DETONI, Dubravko (1971): "The Value of Artistic Experiment in Modern Times", *IRASM*, 2, 1, 111-113.
- DETONI, Dubravko (1981): *Panopticum musicum. Izabrani spisi*, Zagreb: MIC KDZ.
- DETONI, Dubravko (1989): *Prekrasno čudovište vremena: Spirala vječnog pitanja glazbe*, Zagreb: Mladost.
- DETONI, Dubravko (1999): "Acezantez: Što – kako – kada", u: Knežević 1999, 6-13.
- DETONI, Dubravko (2001): *Predasi tišine: Zapisi o glazbi i oko nje*, Zagreb: Matica hrvatska.
- DETONI, Dubravko, KRAJAČ, Marjana, KOSTANIĆ, Marko & DAVIDOVIĆ, Dalibor (2009): "Razgovor s Dubravkom Detonijem", video snimka.
- DIXON, Steve (2007): *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge: MIT Press.
- ECO, Umberto (2004): "The Poetics of the Open Work", u: Cox & Warner 2004, 167-175.
- ENO, Brian (2004): "Ambient Music", u: Cox & Warner 2004, 94-97.
- FLATHERTY, Alice W. (2005): „Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive”, *The Journal of Comparative Neurology*, 1, 493, 147-153.
- FOSS, Lukas (1962): "Improvisation versus composition", *The Musical Times*, 103, 1436, 684-685.
- GIESELER, Walter (1975): *Komposition im 20. Jahrhundert: Details, Zusammenhänge*, Celle: Moeck.
- GLIGO, Nikša (ur.) (1974): *Katalog za izložbu glazbene grafike „Glazbena grafika iz kolekcije Erharda Karkoschke“*, Zagreb: Galerija SC.

GLIGO, Nikša (1977): "Estetičke tendencije u razvoju hrvatske nove glazbe", u: isti: *Vrijeme glazbe*, Zagreb: Biblioteka SC, 61-79.

GLIGO, Nikša (1979-80), "Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača", *Zvuk*, 1. dio: 1979., 3, 33-49; 2. dio: 1979., 4, 33-46; 3. dio: 1980., 1, 17-27.

GLIGO, Nikša (1987): *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar.

GLIGO, Nikša (1989), "Die Musikalische Avantgarde als ahistorische Utopie", *Acta musicologica*, 61, 2, 217-237.

GLIGO, Nikša (1996): *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar.

GLIGO, Nikša (1999): *Zvuk – znak – glazba: Rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: Muzički informativni centar.

GLIGO, Nikša (2000): "Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe", u: Krpan, E. (ur.), *Muzički biennale Zagreb: Međunarodni festival suvremene glazbe 1961-2001*, Zagreb: HDS.

GLIGO, Nikša (2005): "Grafička notacija → glazbena grafika", u: Zihlerl, J. (ur.): *Tuned Graphics*, Novigrad: Pučko otvoreno učilište Novigrad - Cittanova, nepag.

GLOBOKAR, Vinko (1975): "L'interprète créateur", u: Marger, B. & Benmussa, S. (ur.): *La musique en projet: Le premier livre de l'IRCAM*, Paris: Gallimard, 80-94.

GLOBOKAR, Vinko (1979): "Reflexionen über Improvisation" u: Brinkmann, R. (ur.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz: Schott, 24-41.

GOEHR, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press.

HALL, Edward T. (1992): "Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen", u: Fähndrich, W. (ur.): *Improvisation I*, Winterthur: Amadeus, 24-41.

HEBDIGE, Dick (2001): "Even unto Death: Improvisation, Edging, and Enframement", *Critical Inquiry*, 27, 2, 333-353.

HUMBERSTONE, James Henry (1996): *The music of Howard Skempton* (Bachelor thesis), Sveučilište u Exeteru, Engleska.

KAHN, Douglas & WHITEHEAD, Gregory (1994): *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge & London: MIT Press .

KAIKKO, Hanna (2008): "Not Rehearsing but Performing Free Improvised Music", rad pročitan na simpoziju *Studying Musical Performance*, održanom u Turkuu (Finska), tiposkript.

- KARKOSCHKA, Erhard (1971): "Aspects of Group Improvisation", *Melos*, 71, 1.
- KLEEBLATT, Norman L. (ur.) (2008): *Action – Abstraction: Pollock, de Koonig, and American art, 1940-1976*, London: Yale University Press.
- KLOPOTEK, Felix (2002): *How They Do It: Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*, Mainz: Ventil.
- KNEŽEVIĆ, Raul (ur.) (1999): *Acezantez*, Zagreb: Muzički informativni centar.
- KOTZ, Liz (2001): "Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score", *October*, 95, 54-89.
- KRPAN, Erika (1972): "Fragmenti o Detoniju", u: Selem, P. (ur.): *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 270-276.
- KRTU (ur.) (1995): *Alter Musiques Natives*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- KUTSCHKE, Beate (1999): "Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation", *Perspectives of New Music*, 37, 2, 147-162.
- LEWIS, George E. (2004): "Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives", u: Cox & Warner 2004, 272-286.
- McLUHAN, Marshall (2004): "Visual and Acoustic Space", u: Cox & Warner 2004, 67-72.
- MICHELS, Ulrich (2006), *Atlas glazbe. Svezak 2: Povijest glazbe od baroka do danas* (prevela Dina Puhovski), Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- MILLER, Bruce L. i dr. (1998): "Emergence of artistic talent in frontotemporal dementia", *Neurology*, 51, 978-982.
- NETTL, Bruno (1974): "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach", *MQ*, 60, 1, 1-19.
- NETTL, Bruno i dr., "Improvisation", u: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738> (pristup: 12. veljače 2010.).
- NYMAN, Michael (1999): *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- OLIVER, Mary (1993): *Constellations in Play: A Model of Improvisation* (PhD Thesis), San Diego: University of California.
- PACE, Ian (1997): "Archetypal Experiments", *The Musical Times*, 138, 1856, 9-14.

- PANZER, Joe (2006), "On Second Thought: AMM - The Crypt", *Stylus Magazine*, http://www.stylusmagazine.com/articles/on_second_thought/amm-the-crypt.htm (pristup: 15. ožujka 2010.).
- PARSONS, Michael (1980): "The Music of Howard Skempton", *Contact*, 21, 12-16.
- PRÉVOST, Edwin (1995): *No Sound Is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention. Meta-Musical Narratives*, Essex: Essays Copula.
- PRÉVOST, Edwin (2001): "The Arrival of a New Musical Aesthetic: Extracts from a Half-Buried Diary", *Leonardo Music Journal*, 11, 25-28.
- RANDEL, Don Michael (1978), "Improvisation", u: Isti (ur.): *Harvard Concise Dictionary of Music*, New York: Harvard University Press, 235.
- RUSSOLO, Luigi, "The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)" (prev. Robert Filliou), *ubu classics*, http://www.dxarts.washington.edu/courses/460/russolo_theartofnoise.pdf.
- RZEWSKI, Frederic (2004): "Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation", u: Cox & Warner 2004, 266-271.
- SAKAČ, Branimir (1980), *Ariel* (ur. E. Krpan), Zagreb: Muzički informativni centar.
- SANSOM, Matthew (2001): "Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation", *Leonardo Music Journal*, 11, 29-34.
- SARATH, Ed (1996): "A New Look At Improvisation", *Journal of Music Theory*, 40, 1, 1-38.
- SCHAEFFER, Pierre (2004): "Acousmatics", u: Cox & Warner 2004, 76-81.
- SCHAFER, R. Murray (2004): "The Music of the Environment", u: Cox & Warner 2004, 29-39.
- SHANKEN, Eduard A. (2009): *Art and Electronic Media*, London: Phaidon.
- SIMONTON, Dean Keith (1999): *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*, London: Oxford University Press.
- SLOBODA, John A. (1985): *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, New York: Oxford University Press.
- STENSTRÖM, Harald (2009): *Free Ensemble Improvisation* (PhD Thesis), Göteborg: University of Gothenburg.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (2004): "Electronic and Instrumental Music", u: Cox & Warner 2004, 370-380.
- TAYLOR, Timothy D. (1989): "Moving in Decency: The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew", *Music & Letters*, 79, 555-576.

THOM, Belinda (2000): *Artificial Intelligence and the Real-Time Improvisation*, Pittsburgh: American Association for Artificial Intelligence.

TILBURY, John Richard (2008): *Cornelius Cardew: A Life Unfinished*, Essex: Copula.

VARESE, Edgard (2004): "The Liberation of Sound", u: Cox & Warner 2004, 17-21.

WARBURTON, Dan (2008): "That Mysterious Forest Below London Bridge", *The Wire*, br. 290, 66.

WATSON, Ben (2004): *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, London: Verso.

WHITTINGTON, Stephen (1999): *Serious Immobilities: On the Centenary of Erik Satie's Vexations*, Adelaide: The University of Adelaide, Australia.

WILSON, Peter Niklas (1999): *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim: Wolke Verlag.

*** "ACEZANTEZ-ov Drugi manifest u povodu prvoga zagrebačkog nastupa publike", u: Knežević 1999, 28.

*** "Detonijeve upute za izvedbe", u: Knežević 1999, 143-152.

*** "Iz ACEZANTEZ-ova Prvog manifesta", u: Knežević 1999, 27-28.

*** <http://matchlessrecordings.com/amm-crypt/liner-notes>

*** <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/skempton.do>

*** <http://www.efi.group.shef.ac.uk/>

*** <http://www.toutfait.com>

*** <http://www.variant.org.uk/>

7. Popis analiziranih djela na priloženome CD-u

1. Acezantez, Branimir Sakač: *Barasou*, fonoteka HRT-a, snimka br. 7843.
1. Acezantez, Dubravko Detoni: *La voix du silence*, fonoteka HRT-a, snimka br.8250.
2. Acezantez, Howard Skempton: *May Pole*, fonoteka HRT-a, snimka br. 7402.

8. Prilog - zapisi analiziranih djela

8.1. Howard Skempton: *May Pole*

(preslika kopije rukopisa)

MAY POLE for orchestra HOWARD SKEMPTON

Each player chooses a single note from each chord, entering any time after the first (10"); the notes, the more softly

May 1971

8.2. Dubravko Detoni: *La voix du silence*

(prijepis verbalne partiture)

Multimedijalna scenska fantazija *La voix du silence*

1. Mrak. Nasred prostora leži *ukopana*, pogledima skrivena Katalin. Nitko ne smije primijetiti da je ona tu. Pri jedva primjetnom svjetlucanju tajanstven, usporen hod Ansambla štos e sa svih strana približuje glasoviru. Počinje igra s instrumentom i oko njega. Sve nervoznija, ubrzanija, ali *bez ijednog zvuka*. Na vrhuncu igre, na znak rukom, sve počinje opadati. Na kraju se sve potpuno smiri. Svatko odlazi prema svojem instrumentariju i nastavlja odjek usporene igre. Sve slabije i slabije. Na kraju duga tišina. Osluškivanje vlastitih misli. Pomoću elektronike osluškivanje vlastita nervnog sustava.
2. *Monos III*. u ekstremno usporenome tempu. Ogromne stanke. Sasvim neobični zvukovi, poput elektronski filtriranih. Ne svira se gotovo ništa. Umjesto odsvirane fraze može se upotrijebiti gesta, glas. Kao glazba pod vodom.
3. Na znak čekića Katalin se budi. Ustaje sporo, na dojmljiv način. Njezina pojava i pomicanje moraju se pretvoriti u mali šok. Počinje pantomima, ali mnogo raznovrsnija u kontrastima, djelomice nemirnija, brža a dulja. Ona se izravno pretapa u monolog gestâ (priču). Intenzitet raste. Katalin postaje sve nervoznija, histerične geste postaju mehaničke, vrlo brze, kratke a nagle. Pomoću nevidljiva kрана (?) ona se penje sve više. Pritom se ipak bori protiv te nemani, koprca se, ali je ova ipak odnosi sve više i više. Na vrhuncu (psihološkome i fizičkom) pojavljuju se šumovi s vrpce, koji svaki put začuđuju Katalin i ona se na trenutak ukoči. Ti šumovi istodobno iniciraju Ansambl, te on reagira na svaki od njih. *Grafika IV*. Time je već počela.
4. *Grafika IV*. Na trenutke se u nju upliće i vrpca. Insistirati na nepokretnosti u stankama. Nevidljivi znakovi za početke. Dati predloži mogu se realizirati:
 - barokno
 - serijalno
 - clusterima
 - šumovima – elektronski
 - govorom – pjevom
 - pokretima.
5. Za sve se to vrijeme Katalin, nevidljivo prisutna, spuštala s visine. Po povratku na tlo ona daje znak za:
 - a) Velik, nijem glazbeni prizor. Možda romantična, možda ekspresionistička, možda serijalna glazba. Ali su pritom ostali samo pokreti, značajne geste, signali, uporaba pomagala, nagle promjene instrumenata, zamah muziciranja.
 - b) Takvo *sviranje* postupno se rasipa u niz apsurdnih, suvišnih gesta, radnji bez značenja i potrebe, napuštanje glazbala, nemir, psihološku anarhiju. Sve *bez ijednog zvuka ili šuma*.

- c) Iz takvog se rasula postupno izdiže gesta pojedinca koji želi dati nekakav znak za ponovni početak. Postupno ga svi počinju primjećivati, pratiti i čekati znak. Radnje se smiruju, napeto se čeka, ruka se diže, ali znaka nema. Ansambl se ponovno utapa u anarhiji suvišnih akcija. To se (uvijek s drugim solistom) ponovi više puta. Na kraju nastaje veća stanka – više se ništa ne događa, ali je nestalo i koncentracije (iza pauza u *Grafici IV*).
- d) Naglo, bez ikakvog znaka dogodi se ogromno, histerično (a možda i odsutno) ubrzanje svih dosadašnjih radnji koje se strelovito nadovezuju jedna na drugu, ali sve traje samo trenutak. Stanka.
- e) Trostruko usporena repriza točke d). Afazija pokreta, namjerâ, gestâ. Sve se opipava i kreće nekuda bez svrhe i cilja. Pokreti postaju sve sporiji. Postoje dvije mogućnosti za odlazak Ansambla iz prostora:
 - e1) Svirači konačno padnu na zemlju te se, pužući na koljenima i laktovima, s najvećim naporom odvuku s poprišta;
 - e2) Svirači polagano ustaju i ostaju prividno nepokretni. Međutim, to je ipak varka: uz pomoć nevidljivih pokreta, vrlo sporo i dugo odlaze i na kraju nestaju. Mrak.

Za čitavo vrijeme broja 5) Katalin reagira na pojedine promjene akcijâ, ali se uz to sve više, vrlo sporo približuje mjestu gdje se nalazila na početku; polako se i bezvoljno ukopava i neposredno prije mraka zauvijek nestaje.

Zagreb, 1972.

8.3. Branimir Sakač: *Barasou*

(fotografija rukopisa)

comb.

①

Draminny Sallac

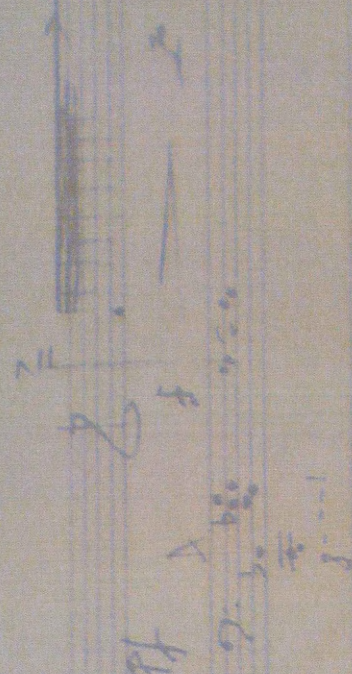
Barason

1971.

synth
add



synth
stems



comb
piano

synth
RF



Tom

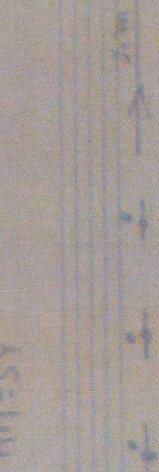
synth
RF



(Falsch)

Schwarz, gucke, ganz verschiebe

AM=SY
synth



synth



synth



synth



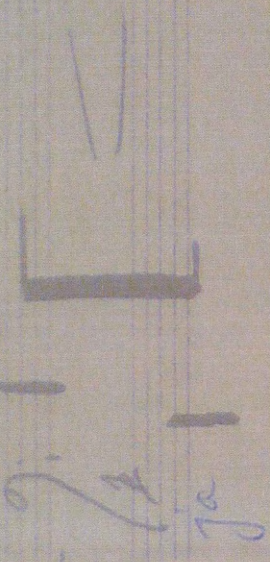
svi A-c-o-si

proton
Tm
g

gag

gag
Tangle
block

abg
p
p



(2)

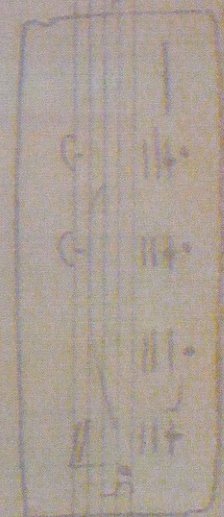


gag



Am Am
X X
I I

cl. 2
b
b



gag
A

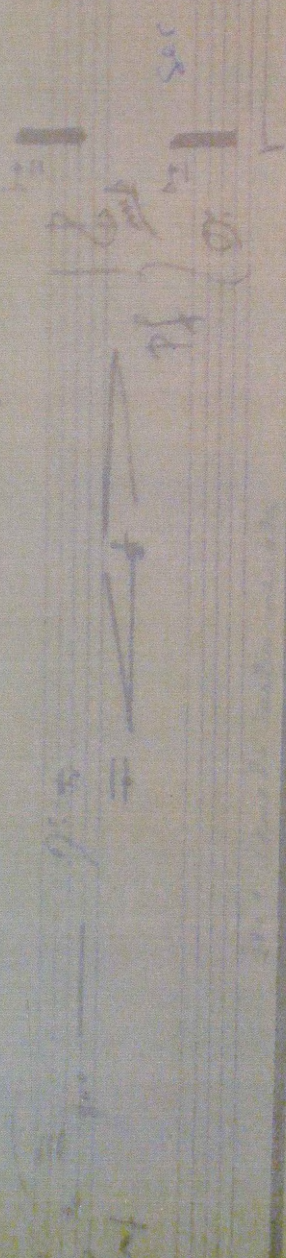
gag

Good
flow

Com. system

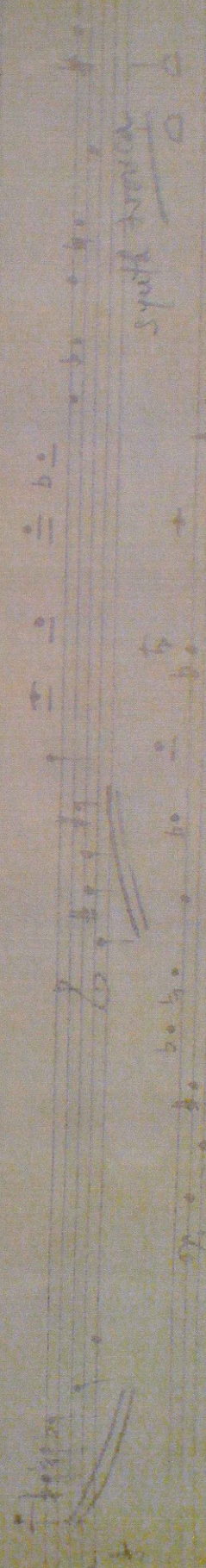
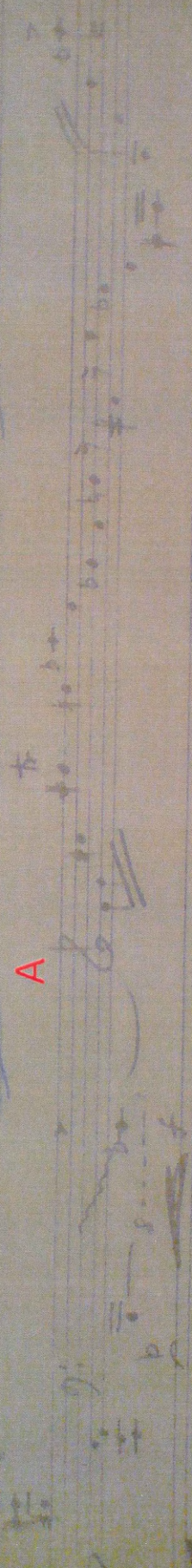
Very mobile - 2nd edges

1.6 6.5 2.1



126410 / forum (org) / bio / bla w / ED
Synth handle

A



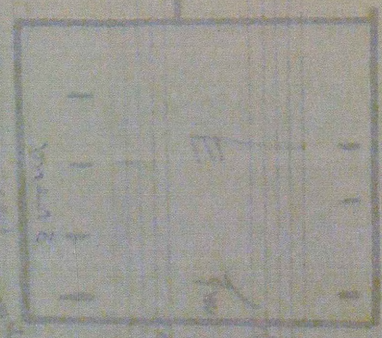
Synth handle

S. Sato

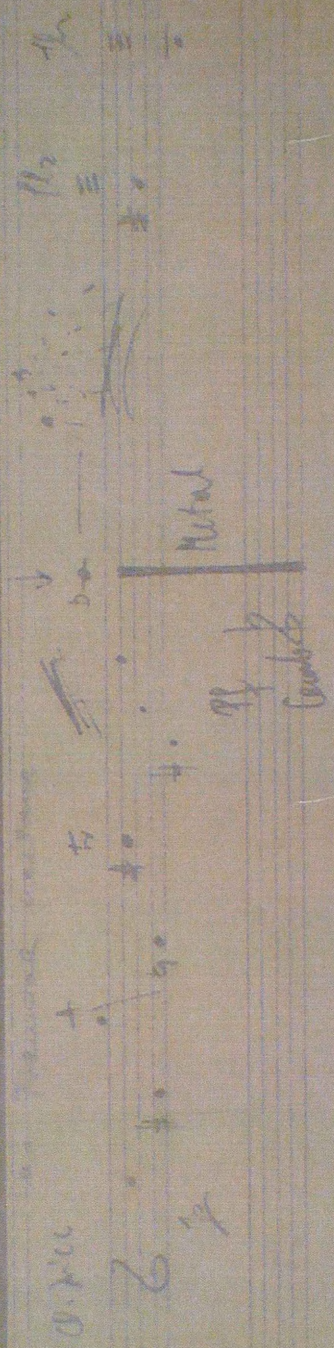
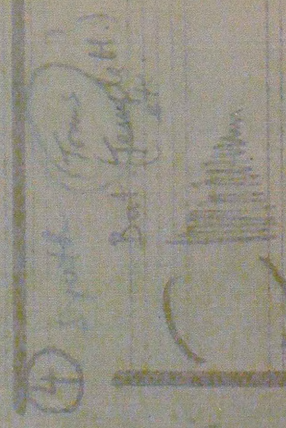
berasuda berasura bara buru barasuru
 di mit rates ment barites
 g-t g-t g-t g-t
 menyata sura bara

180 + 180
 360

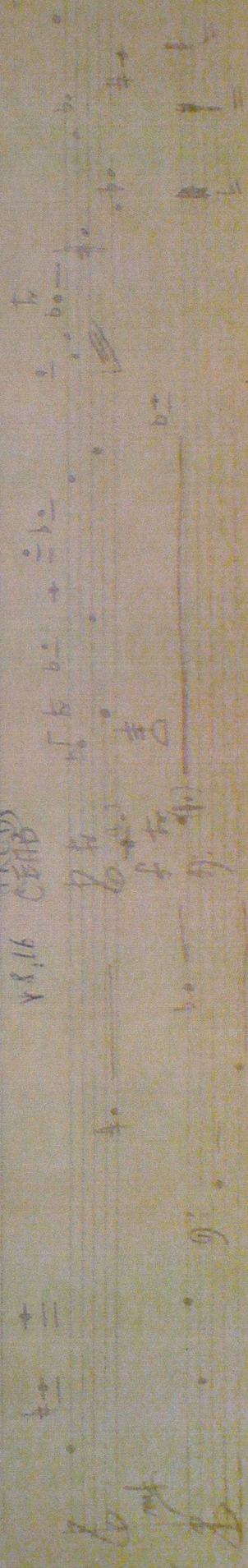
180 + 180
 360



C
 $a \cdot b \rightarrow (a \cdot b) \rightarrow (ord, k_2)$



18,16



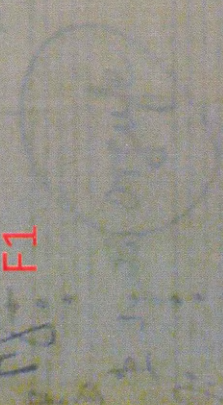
4

Je voy dix into 10 ensemble

sera
Voy voir qu'il y a

et maintenant pas

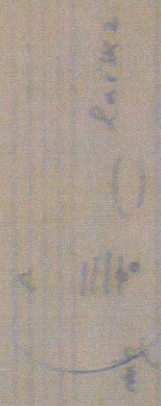
F1



Je l'assemble

F2

k



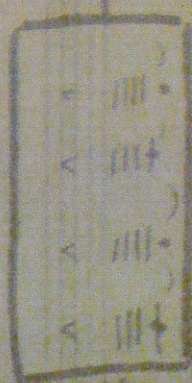
lignes



6

et quoy que vis. to la queue?

parce que



Red



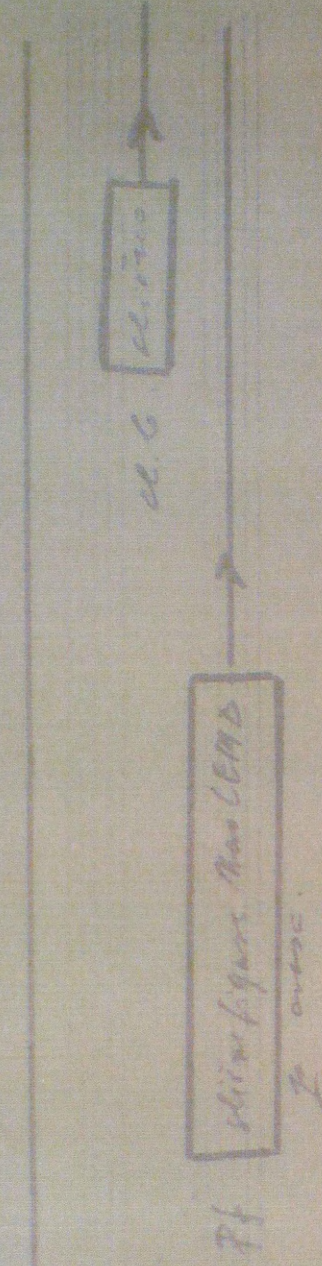
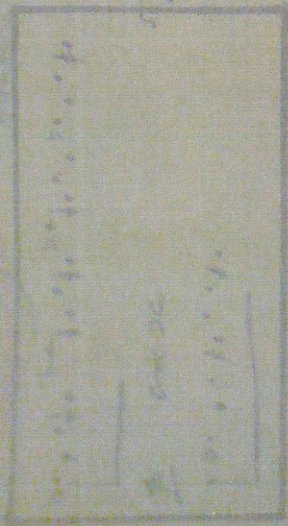
Spalte
Butt. Metall. Horn

Je voy dix into 10 ensemble



Quelle
H1

H1
H2
H3
H4
H5
H6
H7
H8
H9
H10



mainte sont
et rats
ville rats

basement

quel Wilson

rats - souris

3000000000

5000000000
A-C-d



Butte 9000 max - d.c.

2m s'assemble dessus de la ville de la zone d.o.
Synthé / d.c. d.c.

