

Improvizacija u kontekstu suvremenog pijanizma

Čižić, Viktor

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:116:968927>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

VIKTOR ČIŽIĆ

IMPROVIZACIJA U KONTEKSTU
SUVREMENOG PIJANIZMA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

IMPROVIZACIJA U KONTEKSTU SUVREMENOG PIJANIZMA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Filip Fak

Student: Viktor Čižić

Ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Filip Fak

Potpis

U Zagrebu, 15.10.2021.

Diplomski rad obranjen 15.10.2021. ocjenom odličan (5)

Povjerenstvo:

1. red. prof. art. Đuro Tikvica _____

2. red. prof. art. Đorđe Stanetti _____

3. doc. art. Filip Fak _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI
MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ:

SAŽETAK

1. UVOD.....	1
2. DEFINICIJA POJMOVA.....	3
2.1. Improvizacija.....	3
2.1.1. Improvizirane forme.....	3
2.1.2 Improvizacija u literaturi.....	4
2.2. Suvremeni pijanizam.....	4
3. PREGLED IMPROVIZIRANJA NA KLAVIRU.....	5
3.1. Glazba baroka.....	5
3.1.1. Realizacija šifriranog basa.....	6
3.1.2. Nemenzurirani preludiji.....	7
3.2. Glazba druge polovice XVIII. Stoljeća.....	8
3.2.1. Fermate ili kadence.....	9
3.3. Glazba XIX. stoljeća.....	10
3.4. Glazba XX. i XXI. stoljeća.....	12
3.4.1. Improvizacija.....	12
3.4.2. Grafička notacija.....	13
3.4.3. Nedeterminacija.....	14
3.4.4. Improvizirane intervencije.....	15
4. IMPROVIZACIJA U KONTEKSTU SUVREMENOG PIJANIZMA.....	18
4.1. Improvizacija kao potreba.....	18
4.2. Improvizacija kao fenomen.....	18
4.3. Improvizacija u pedagoškoj praksi.....	19
5. ZAKLJUČAK.....	21
6. BIBLIOGRAFIJA.....	22

Sažetak

Naziv diplomskog rada – *Improvizacija u kontekstu suvremenog pijanizma* – navodi ove pojmove u veoma specifičnom smislu. *Improvizacija* se za potrebe rada odnosi na sve slučajeve velike diskrepancije između napisanog notnog teksta i implicirane interpretacije – odnosno jednostavno načina izvođenja. Kroz pregled pojedinih primjera iz literature u povijesnom i današnjem kontekstu te analizu stručnih radova o utjecaju improvizacije na uspjeh učenika u sklopu glazbenog obrazovanja danas, ovaj rad približava u pijanističkoj zajednici često stran koncept improvizacije potrebama i fenomenima današnje ukupnosti izvodilačkih, interpretacijskih i pedagoških praksi na klaviru.

KLJUČNE RIJEČI: *improvizacija, klavir, instrumenti s tipkama, interpretacija, pedagogija*

Abstract

The title of this thesis – *Improvisation in the Context of Contemporary Pianism* – considers the aforementioned concepts in a very specific sense. For the purpose of this thesis, the term *improvisation* refers to all cases of large discrepancy between written music and implied interpretation – or simply – performance practice. By reviewing certain examples from the music literature through both historic and contemporary context, as well as analysing papers on improvisation's influence on student performance within music education, this thesis is trying to familiarise the broad piano community with improvisation – a practice often considered odd – and its connection with needs and phenomena of the totality of contemporary piano performance, interpretation, and pedagogy practice.

KEYWORDS: *improvisation, piano, keyboard instruments, interpretation, pedagogy*

1. UVOD

„Tražiti sadržaj u improvizaciji jednako je kao tražiti dubinu u igri riječima, smisao u desenu zastora ili suknje. (...) Improvizacija je refleks, odsutnost misli, monotonija, šarlatanstvo, prevlast fizičkog nad psihičkim(...)“¹ Unatoč naizgled negativnoj konotaciji kojom Dubravko Detoni obilježava ovaj veoma širok pojam, odlučio sam napisati ovaj rad kako bih približio pojedine primjere iz improvizacije za koje smatram da su od velike važnosti za (u profesionalnom smislu) ukupnost iskustva sviranja klavira danas.

S obzirom na opširan korpus napisane literature o improvizaciji (velik dio koje se tiče konkretno improvizacije u *jazzu*, orguljske improvizacije ili pak povijesnog pregleda praksi improviziranja u europskoj i drugim kulturama) čini se kao da se u isto vrijeme niti nema što dodati, a s druge strane da ništa nije rečeno. Ne ulazeći uopće u problematiku špekulativnosti improvizacije prije doba zvučnog zapisa, o kojoj možemo saznati jedino iz pisane literature ili vještom analizom pojedinih skladbi za koje *se smatra* da su nastale iz improvizacije ili su inspirirane njome – doima se kao da je improvizacija gotovo uvijek zavijena u neku mistiku.

Svrha ovog rada nije nikakav pokušaj rehabilitacije „zaboravljenih praksi“, a pogotovo ne iz irelevantnog razloga poput „tako se radilo prije“. Naprotiv, cilj rada je upravo analiza „prisutnih praksi“ koje su relevantne za današnju izvodilačku praksu, klavirsku tehniku i klavirsku pedagogiju.

Iako ću se kroz rad doticati pojedinih kronologija, svrha analize primjera u narednim poglavljima nije nikakav smještaj tih praksi u povijesnom kontekstu, već njihov smještaj u odnosu na današnje prakse u pijanizmu. Ne tvrdim da su primjeri koje sam odabrao najreprezentativniji mogući, niti da je moguće generalizirati jedan primjer na cijeli stil ili epohu, međutim kroz odabir primjera „improvizacije u kontekstu pijanizma danas“ htio sam ilustrirati način na koji improvizacija čak i mimo pravih *improviziranih skladbi* izniče u literaturi koju pijanisti danas sviraju na mnogim mjestima.

Zbog tih pojedinih primjera (neki od kojih ocrtavaju samo jednu od mnogo manifestacija takvih i sličnih fenomena u literaturi) smatram kako ne postoji opravdanje za šikaniranje improvizacije u glazbenom obrazovanju (a pogotovo izvan početne nastave i u visokom obrazovanju) – upravo zbog toga što se i u samoj klavirskoj literaturi – čije izvođenje je uvjerljivo središnji fokus visokog glazbenog obrazovanja – improvizacija

¹ Detoni, Dubravko. *Prekrasno čudovište vremena*. Zagreb: Mladost, 1989. str. 14.

manifestira na mnogo različitih načina. Odbijanje bavljenja tim slučajevima, koje sam kroz vlastito obrazovanje uvidio (i osjetio – općenito u atmosferi i odnosu pijanističke zajednice spram improvizacije) samo zakida izvođače i pijaniste za ispravno čitanje i izvođenje pojedinih skladbi – što je uvijek prioritet.

Jedna specifična slučajnost koja će postati očigledna u nastavku ovog rada jest ta da se vremenski okvir nastanka najčešće izvođenog klavirskog repertoara gotovo u potpunosti poklapa s nedostatkom primjera improviziranja u literaturi. Znači li ova informacija štogod – neću sugerirati.

Na kraju ovog uvoda osvrnuo bih se samo na distinkciju dvije „vrste“ improvizacije koje ću u ovom radu opisivati. Jedna od njih odnosi se na čin improviziranja neke skladbe na licu mjesta, što podrazumijeva široko znanje harmonije, kompozicije i glazbenih oblika, vrhunsko baratanje vlastitim instrumentom i vlastitim sviračkim aparatom (i tijelom i tehnikom) – te rezultira istovremenom produkcijom i reprodukcijom jednog cjelovitog glazbenog djela. To je ono čime se ovaj rad neće baviti. Ono na što ću se u ovom radu konstantno osvrnuti jesu slučajevi improvizacije u postojećim djelima, gdje autori koriste improvizaciju kao neizostavan dio skladbe. Drugim riječima – svi slučajevi gdje autor direktno ili indirektno od izvođača traži ili da improvizira, ili da svira nešto što nije jednoznačno obilježeno notacijom. Pri izvođenju takvih skladbi ili odlomaka, pijanist mora posegnuti za „nečime“ što se najbolje može opisati kao improvizacija – ako ništa zbog korištenja vlastite muzičke intuicije, memorije i iskustva, koje se u tome slučaju „zvukovno sintetizira“² u originalnu kreaciju.

Nadam se da ću kroz ovaj rad uspjeti prikazati značaj improvizacije u današnjem kontekstu svijeta pijanizma, za koju smatram da je i dalje relevantna, no možda ne u obliku u kojem se najčešće manifestira u drugim praksama i žanrovima.

² Kolokvijalno iskorišten stručni pojam.

2. DEFINICIJA POJMOVA

Budući da osnovni pojmovi (kao što je konkretno pojam *improvizacija*) imaju vrlo širok spektar mogućih značenja, a ovaj se rad oslanja na samo neka od njih – htio bih ih na početku uže definirati kako bi pri smještaju u kontekst bili što jasniji.

2.1. Improvizacija

Pojam improvizacija (od lat. *improvisus* = nenaslućen, nepredviđen) općenito se u umjetnosti odnosi na čin stvaranja „na licu mjesta“.³ Improvizacija se može odnositi na kazivanje stihova bez pripreme (u pjesništvu), stvaranje teksta na sceni (u glumi), pa čak i na *akcijsko slikarstvo*⁴. U glazbi opisuje proces neposrednog osmišljavanja i izvođenja muzičke zamisli, a može poprimiti različite razine autonomije u odnosu na neki već postojeći materijal – modele, zadane melodijske ili ritmičke motive, tradicionalne skladateljske prakse ili neke druge formalne okvire. Također, moguće je doprijeti i do „slobodnog nesputanog maštovitog fantaziranja“⁵. Htio bih za svrhu ovog rada uvesti još dva pojma – *improvizirane forme* i *improvizacija u literaturi* koje ću pojasniti u narednim paragrafima.

2.1.1. Improvizirane forme

Pojmom improvizirane forme kojim ću se koristiti u nastavku ovoga rada htio bih obilježiti glazbene oblike koji služe svrhu formalnog i strukturalnog okvira improvizacije. Drugim riječima – radi se o improvizaciji koja se u potpunosti konformira strukturalnim temeljima nekog glazbenog oblika, a od skladbe pisane u tom obliku razlikuje se jedino u činjenici da je skladba zapisana, a improvizacija nije. Improvizirana forma je zapravo samostalno glazbeno i umjetničko djelo. To se može odnositi primjerice na preludij, varijacije, *capriccio* i slično, što predstavlja Carl Czerny u svojim *Uputama za fantaziranje na klaviru*⁶, a ponekad i veća djela kao što su suite, *passacaglie*, triptisi, a i veća ciklička djela sastavljena od pojedinih stavaka koji sami po sebi opet mogu poprimiti obilježja sonatnih oblika, *scherza* s triom, različitih vrsta ronda i slično – prema kurikulumu Marcela Dupréa⁷ za improviziranje na orguljama. Međutim – obilježje gotovo svih usustavljenih pristupa učenju

³ *Improvizacija*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 10. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27228>>.

⁴ *Akcijsko slikarstvo* odnosi se na tehniku korištenu u apstraktnom ekspresionizmu koju obilježavaju spontani („intuitivni“) potezi kistom, štrcanje i kapanje boje - Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Action painting". Encyclopaedia Britannica, 15 Oct. 2015, <https://www.britannica.com/art/Action-painting>. Accessed 12 October 2021.

⁵ *Improvizacija*. *Opća enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

⁶ Czerny, Carl. *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. Beč: Diabelli, 1829.

⁷ Dupré, Marcel. *Cours complet d'improvisation à l'orgue*. Pariz: Alphonse Leduc, 1955.

vještine improviziranja kao oblika izvođenja umjetničke glazbe sadrži i neku varijantu *slobodnog oblika*, ili pak oblika koji nosi neko ime – ali znači isto to (na primjer: *fantazija*⁸).

2.1.2. Improvizacija u literaturi

Za razliku od improviziranih formi koje su u smislu *umjetničkog djela* samostalne jedinice glazbene izvedbe, improvizacija se zapravo relativno često pojavljuje u pisanoj literaturi (napisanim skladbama). Pojam *improvizacija u literaturi* koristit ću kako bih opisao slučajeve u kojima autor eksplicitno ili implicitno zahtijeva od izvođača da improvizira. Ovaj se fenomen pritom može manifestirati na primjer u odabiru agogičkih ili mikrodinamičkih⁹ rješenja koja su vođena strukturom (a zapravo se na takve intervencije odnosi pojam *interpretacija* i na neki način dio su izvodilačke prakse), ili pak – u drugoj krajnosti – u potpunom osmišljavanju većih odlomaka glazbe, pa čak ponekad i cijelih stavaka (što onda poprima obilježja skladanja). Dakle, improvizacija se u literaturi može pojaviti i kao način obogaćivanja izražajnih elemenata, ali i kao način izgradnje strukturalnih. Michael Richard Callahan u svojoj disertaciji *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy* u nekoliko navrata pokušava naglasiti kako su konkretno ova dva primjera suviše ekstremna, te da niti jedan od njih ne ocrtava improvizaciju u njezinom „pravom“ kontekstu.¹⁰ Iako se općenito slažem s time, upravo zbog moje percepcije da u današnjoj pedagogiji manjka osjećaja za improviziranje, volio bih uvrstiti i ove primjere u uži kontekst improvizacije jer su možda najjasniji.

2.2. Suvremeni pijanizam

Suvremeni pijanizam odnosi se jednostavno na ukupnost sviranja klavira u tehničkom, umjetničkom i pedagoškom smislu, a atribut *suvremeni* obilježava današnje viđenje pijanizma (za razliku od mnogih drugih pristupa u starijoj literaturi koju ću spominjati i citirati u ovom radu) – konkretno u XXI. stoljeću. Također, ovim ću pojmom obuhvatiti i današnje prakse u odabiru repertoara za glazbenu izvedbu, prakse u odabiru konkretnih interpretacijskih rješenja, te općenito konsenzus oko nekih pitanja u svijetu pijanizma.

⁸ *Fantazija*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 10. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18969>>.

⁹ *Mikrodinamički* – koji se odnosi na lokalnu dinamiku, na primjer: unutar jedne fraze.

¹⁰ Callahan, Michael Richard. *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy*. New York: University of Rochester, 2010.

3. PREGLED IMPROVIZIRANJA NA KLAVIRU

Improvizacija kao način glazbenog izraza postojala je (i postoji) gotovo u svim kulturama – u mnogima kao centralna (a često i jedina) komponenta glazbene umjetnosti općenito – dok u knjizi *Die Improvisation in der Musik* Ernsta Feranda instrumentalna improvizacija u kontekstu posljednjih trisetotinjak godina povijesti glazbe zauzima manje od polovice ukupnog sadržaja.¹¹ Ovo samo govori o učestalosti (a antropološki gledano i „prirodnosti“) improvizacije u procesu stvaranja glazbe.

Htio bih ukratko naglasiti kako suvremeni pijanizam svojom aproprijacijom glazbe Johanna Sebastiana Bacha pisane za *instrumente s tipkama* indirektno podržava sviranje barokne glazbe na klaviru, zbog čega sam je uvrstio i u ovaj pregled. Doduše, neki primjeri sežu iz razdoblja prije XVIII. stoljeća (i prije nastanka *klavira* Bartolomea Cristoforija), međutim – iako je klavir u tom obliku postojao za vrijeme trajanja cijele Bachove umjetničke karijere, njegove skladbe ionako nisu bile namijenjene *nužno* za klavir¹², niti je u to doba klavir bio toliko zastupljen¹³. Stoga, klavir ću shvatiti jednostavno kao *instrument s tipkama* – što, ako se tako shvati, ne ocrta anakronizam.

3.1. Glazba baroka

Improvizacija se u glazbi baroka manifestira kroz mnogo različitih oblika. Rudimentarna vrsta improvizacije u literaturi implicirana je pri prvom pogledu na bilo koji notni tekst iz tog razdoblja – gdje šturost izražajnih i dinamičkih oznaka, te oznaka tempa sugerira fundamentalne slobode u interpretaciji¹⁴, ne spominjući uopće primjere koji slijede, ili pak improvizirane forme kao što su fuge, fantazije i slično. Callahan napominje kako ovi postupci ne spadaju pod improvizaciju u punom smislu riječi, već su jednostavno dio izvodilačke prakse. Međutim, budući da u glazbi baroka po mojem mišljenju postoji mnogo primjera korisnih za bavljenje bilo kojim instrumentom s tipkama – pa tako i klavir u suvremenom kontekstu – htio bih uvrstiti neke segmente izvodilačke prakse glazbe baroka u ovaj pregled improvizacije, iz jednostavnog razloga što ipak postoji određena diskrepancija između napisanog i odsviranog. Upravo iz tog razloga htio bih se osloniti na pojam

¹¹ Ferand, Ernst. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag, 1938.

¹² *Das Klavier (Clavier)* odnosi se u isto vrijeme i na čembalo s jednim manualom (*Clavier-Übung I*), i na dvomannualni čembalo (*Clavier-Übung II i IV*) i na orgulje (*Clavier-Übung III*) nominalno u smislu Bachove vlastite nomenklature – zapravo u značenju: „instrument s tipkama“.

¹³ *Bartolomeo Cristofori*. Palmieri, Robert. *Encyclopedia of Keyboard Instruments*. New York: Routledge, 2003.

¹⁴ *Fundamentalne slobode* u smislu: u instrumentalnoj izvedbi (osim možda na čembalu, koji opet sadrži mogućnost registracije) ne postoji nedefinirana glasnoća ili nedefinirana ekspresija – izvođač mora odlučiti *kako* će nešto odsvirati iako u notnom tekstu ta informacija nije naznačena.

improvizacija u opisu pojedinih fenomena, a također i kako bih naglasio ulogu izvođača u sukreaciji zvukovne konkretizacije zapisanih predložaka. U idućim primjerima neću se toliko doticati improviziranih formi kojih je u glazbi baroka bilo napretek (svih vrsta – od fantazija, fuga, preludija do suita i varijacija), niti oblika koji zahtijevaju improvizaciju u kontekstu izvodilačke prakse, poput *stylusa fantasticusa*¹⁵ ili pak *baroknog adagia*¹⁶. Odabrao sam primjere koji su za suvremenog čitaoca fundamentalno i u potpunosti neodsvirljivi u svojem originalnom zapisu.

3.1.1. Realizacija šifriranog basa

S obzirom na veoma širok knjižni fond eseja, knjiga i udžbenika koji se kontinuirano bave problematikom realizacije šifriranog basa unazad preko 300 godina ne bih se htio previše zadržavati na ovoj stavci.¹⁷ U kontekstu suvremenog pijanizma relativno se rijetko nailazi na zadatak realizacije šifriranog basa, iz naizgled jednostavnog razloga što instrument s tipkama sudjeluje u *continuo* dionicama u sklopu komorne ili orkestralne glazbe, uloga koju klavir danas gotovo nikada ne poprima.¹⁸ Doduše, uvid u način realizacije šifriranog basa nam može dati vrijedna saznanja o konstrukciji dionica pratnje (kolokvijalno – *lijeve ruke*) u solističkom klavirskom repertoaru narednih razdoblja, a sama praksa bila je neophodan element gotovo sve glazbe dugi niz godina. U dva sljedeća notna primjera (*Toccata iz Partite u e – molu* BWV 830 Johanna Sebastian Bacha i pjesma *Ich will meine Seele tauchen* iz ciklusa *Pjesnikova ljubav* op. 48 Roberta Schumanna) maštovite homofone kreacije proizlaze direktno iz harmonijskog kostura – što bi komotno mogla biti jedna od brojnih varijanti realiziranog šifriranog basa – adaptiranog za potrebe samostalnog glazbenog djela. U kontekstu suvremenog pijanizma, prema riječima profesora klavira Davida Kuykena s Konzervatorija u Amsterdamu, važno je shvatiti (i odsvirati) druge mogućnosti realizacije osnovne harmonijske strukture, kako bi se ispravno pristupilo interpretaciji onoga što je zapravo napisano.¹⁹

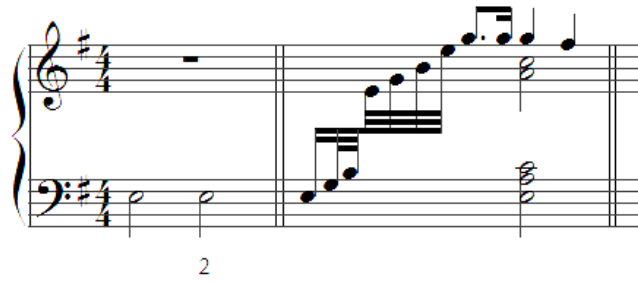
¹⁵ Stil skladanja u glazbi ranog baroka, podrazumijeva slobodu forme kao i slobodu u izvođenju.

¹⁶ Odnosi se na naizgled jednostavno napisan spori stavak, čije ispravno čitanje zahtijeva improvizaciju i ornamentiranje.

¹⁷ Postoje mnogi moderni udžbenici i knjige namijenjeni uglavnom čembalistima i orguljašima, uopće ne spominjući C. P. E. Bachov *Versuch*.

¹⁸ Moja vlastita opservacija programiranja barokne komorne glazbe.

¹⁹ Iz razgovora s njim, u rujnu 2020. Godine.



Primjer 1. Toccata iz Partite u e – molu BWV 830 Johanna Sebastiana Bacha



Primjer 2. pjesma *Ich will meine Seele tauchen* iz ciklusa *Pjesnikova ljubav* op. 48 Roberta Schumanna

3.1.2. Nemenzurirani preludiji

„Preludij nije ništa drugo no priprema za sviranje skladbe u određenom tonalitetu, isprobavanje instrumenta prije nego što počnete svirati i istraživanje tonaliteta kojeg ćete koristiti“ – tako je Nicolas Lebègue²⁰ u pismu iz 1684. godine opisao svrhu ovakvih formi.²¹ Sam oblik nemenzuriranog preludija sastoji se od isključivo cijelih nota, čije trajanje uglavnom indiciraju lukovi (za izdržane note), sama linija (arpežirani akordi ili ispisani trileri) i općenito izvodilačka praksa i ukus. „Tradicija“ nemenzuriranih preludija nastala je isto tako naglo kao što je i nestala, trajajući ukupno kojih 70-ak godina ograničena uglavnom na Francusku. Najvažniji skladatelj koji predstavlja ovakvu praksu je (uz Jean-Henrija d'Angleberta) svakako Louis Couperin, koji dobiva ideju za ovakvom praksom slušajući Johanna Jakoba Frobergera kako izvodi svoja vlastita djela. Bojeći se da menzurirana notacija i vertikalno ispisani akordi negativno utječu na kreativnost u izvođenju, zapravo je osmislio novi način zapisivanja slobodnih formi kao što je preludij. Iako ne želim ulaziti u ispravnost odluke, ipak smatram da je izgubljena i mistika i invencija u trenutku kada je François

²⁰ Nicolas Lebègue – francuski skladatelj, čembalist i orguljaš (1631. – 1702.).

²¹ Gustafson, Bruce. *A Letter from Mr. Lebègue concerning his Preludes. Recherches sur la musique française classique*. XVII. 1977. Picard, Pariz, str. 7-14.

Couperin odlučio „objaviti preludije u menzurinalnoj notaciji – kako bi ljudima bilo lakše i naučiti ih i podučavati.“ – čime je zapravo i završila era nemenzuriranog preludija.²²



Primjer 3. Preludij u a – molu Louisa Couperina

Značaj ovih skladbi za suvremeni pijanizam jest upravo u mogućnosti da se izvode kao samostalna djela (jer pripadaju kategoriji baroka, što prema prethodnoj argumentaciji o Bachovoj glazbi ne bi trebao biti problematična odluka) – a sadrže definitivnu improvizacijsku komponentu i to (uopće ne ulazeći u problematiku ornamentiranja) u ritmu, pulsu, metru i fraziranju.

3.2. Glazba druge polovice XVIII. stoljeća

U glazbi druge polovice XVIII. stoljeća koja prolazi kroz svojevrsnu preobrazbu iz gustih polifonih slogova u homofoniju kojom dominira geometrija i simetrija, naglasak je većinski na improviziranim formama. U svakom izvoru se uvijek navodi kako su uglavnom svi najvažniji skladatelji ujedno bili i vrsni improvizatori na instrumentima s tipkama, uključujući i C. P. E. Bacha, W. A. Mozarta, a kasnije i L. van Beethovena, J. N. Hummela i druge. Improvizirane forme u kontekstu napisane glazbe pretočene su uglavnom u *fantaziju*, koja je ispunjavala svrhu slobodne skladbe bez strukturalnih intervencija (koje su postale glavni gradivni elementi skladbi i stavaka tog doba). Među značajnijim fantazijama u današnjem repertoaru su svakako fantazije Wolfganga Amadeusa Mozarta i fantazije Carla Philippa Emanuela Bacha, najznačajnijeg predstavnika *empfindsamer* stila.²³ Međutim, iako kompozicijski „slobodne“, fantazije su *per se* tek stilizirani skladateljski „prikaz“ neke druge, apstraktne improvizacije. Unutar notnog teksta gotovo da ne postoji mogućnost za improvizaciju osim u smislu primjene suvremenih interpretacijskih praksi (koje mogu ili ne

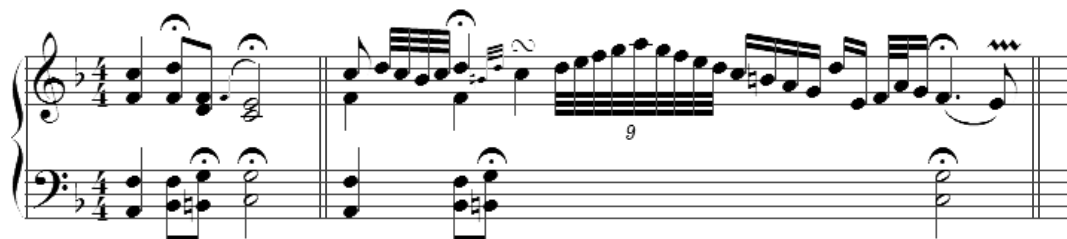
²² Tilney, Colin. *The Art of the Unmeasured Prelude*. London: Schott, 1991., str. 1-4.

²³ *Empfindsamer* (njem. = osjećajni) stil odnosi se na umjetnički predložak djela i glazbenih oblika poput *fantazije* iz tog razdoblja.

moraju pratiti ili donekle pratiti izvodilačku praksu tog doba) u improviziranom izboru parametara, koji ionako pripadaju kategoriji interpretacije.

3.2.1. Fermate ili kadence

Realizirane odnosno *elaborirane* fermate ili kadence odnose se (u kontekstu glazbe druge polovice XVIII. stoljeća) na improvizirane elaboracije zadržanih tonova ili harmonija, najčešće u sporim stavcima.²⁴ Bach u svojem *Versuchu* naglašava kako valja izbjeći elaboracije u brzim stavcima, dok Johann Joachim Quantz u svojem *O sviranju flaute*²⁵ navodi kako je u redu elaborirati kadence u brzim stavcima, pod uvjetom da su „ozbiljni“, a ne „šaljivi“.²⁶ Obojica – iako daju pomalo pragmatičan razlog zašto se fermate odnosno kadence uopće elaboriraju (zbog elementa iznenađenja kod slušatelja) – podržavaju tu praksu, ali pod uvjetom da ih izvodi netko *tko to zna*. Također, na neki način obojica sugeriraju čitatelju da se elaboracije „moraju“ svirati, stoga sam i njih uvrstio u ovaj pregled – zbog njihove nezaobilaznosti. I prema Bachu i Quantzu ne elaborirati fermatu na mjestu na kojemu je to predviđeno bila bi greška, stoga je taj konstitutivni dio nekog stavka primjer improvizacije u literaturi – zapravo čitajući Bacha i Quantza – podosta eksplicitan. U nastavku je jedan mogući primjer elaboracije kojeg nudi Bach.



Primjer 4. elaboracija tipične polovične kadence iz Eseja o pravoj umjetnosti sviranja klavira
Carla Philippa Emanuela Bacha

Bach u istom poglavlju, kao i Quantz u svojem svakako pojašnjavaju detalje oko toga u kojim se situacijama na koji način pristupa izgradnji ovakvih elaboracija, međutim moram napomenuti kako se cijela ova tema uopće ne tiče onoga što mi danas smatramo da „kadenca“ jest – a to je „elaboracija na kadencirajućem kvartsekstakordu prije posljednjeg *tutti* odlomka u jednom od dva brza stavka koncerta za klavir i orkestar“. Kratke elaboracije kao što je

²⁴ Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*. New York: Norton, 1948. str. 143

²⁵ Pojedina poglavlja iz knjige *O sviranju flaute* Johanna Joachima Quantza odnose se na instrumentalnu i vokalnu glazbu općenito, ne samo na prakse iz sviranja flaute – između ostalih i poglavlje *O kadencama*.

²⁶ Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber, 1985.

Primjer 4. odnosi se na pojavljivanje u solističkoj literaturi.²⁷ Pojedini pijanisti kao što su Dimitris Sgouros, Robert Lakatos i Andrew von Oeyen danas sviraju svoje vlastite kadence Mozartovih klavirskih koncerata, koje mogu ili ne moraju biti improvizirane (neprovjerljivo – a isto tako i irelevantno) – kao što su mnogi skladatelji-pijanisti kroz XIX. i XX. stoljeće isto činili. Ova je jedna od rijetkih praksi suvremenog pijanizma koja zaista ozbiljno shvaća značenje fermate ispisane iznad akorda (koju Bach gotovo šaljivo opisuje kao „luk s točkom ispod“²⁸), te ako te elaboracije već nisu improvizirane ili skladane, barem su preuzete od ranijih autora i realizirane. Također, vrijedan je primjer improvizacije u literaturi, ponajviše upravo zbog razlike u zapisanim i odsviranim notama (pa čak i ako su ispisane „sa strane“)²⁹. Međutim – treba se zapitati: zašto za identičnu pojavu postoje dva čitanja? U jednom čitanju pojava se potiče i nezaobilazna je, a u drugom se ignorira.³⁰

3.3 Glazba XIX. stoljeća

Ernst Ferand u svojem djelu *Die Improvisation in der Musik* doživljava prvu polovicu XIX. stoljeća kao posljednje razdoblje raširene improvizacije. Carl Czerny 1829. godine objavljuje takoreći „udžbenik“ improviziranja (*fantaziranja*) na klaviru, a Franz Schubert, Frederic Chopin, Robert Schumann i Franz Liszt u svoje vrijeme bivaju naširoko zapamćeni osim po skladateljskim opusima i po svojoj nevjerojatnoj vještini improviziranja.³¹ Sve do polovice XIX. stoljeća, kada još i Friedrich Wilhelm Kalkbrenner objavljuje svoj *Harmonielehre* „za klavirista“ koji „služi kao upute za preludiranje i improviziranje“³² praksa ipak opstaje – ako ništa – zbog didaktičkog elementa.

Međutim, zbog manjka prilike za improviziranje u pravoj pisanoj glazbi (osim interpretacijskih „improvizacija“, *de facto* u domeni izvodilačke prakse) doima se kao da su skladatelji izgubili povjerenje u izvođače. Ovaj fenomen zapravo koincidira s pojavom prvih izvođača-pijanista čiji centralni izvodilački repertoar nije njihov vlastiti, kao što je jedan od prvih svakako bio Hans von Bülow. Zaista, u pregledu literature jedino što je vidljivo – uzevši u obzir predmet potrage (improvizacija u literaturi) – jest kontinuirano povećanje uputa za izvođenje (oznake artikulacije, dinamike, fraziranja, izvođenja) i to na sve sitnijem planu, od

²⁷ Bach također pojašnjava specifičan slučaj elaboriranja fermate u situaciji kada je klavir u funkciji akordske pratnje drugim instrumentima u jednom od kasnijih poglavlja – ali ponešto je drugačije nego u ovom primjeru.

²⁸ iz istog poglavlja Bachovog *Eseja*.

²⁹ *Verba volant, scripta manent*: kompleksnije ideje nije grijeh zapisati, što Quantz apsolutno podržava, međutim ovdje uspoređujem razliku s originalnim notnim tekstom.

³⁰ Nikad nisam čuo elaborirane fermate u djelima glazbe s kraja XVIII. stoljeća, niti na snmkama niti uživo.

³¹ Gooley, Dana. *Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century*. Online: Oxford University Press, 2014.

³² Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm. *Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1849.

Beethovenovih sonata, pa nadalje. Ne želim sugerirati da je to nužno niti loše niti dobro, to je prirodni razvoj glazbe kroz godine – s obzirom na povećanje harmonijske, strukturalne i izražajne kompleksnosti koja se morala na neki način prikazati u samom notnom tekstu. U kontekstu improvizacije kao fenomena međutim, izvođač u tom razdoblju ne dobiva niti jedan poticaj od skladateljâ da improvizira kroz repertoar.

Što se tiče samih improviziranih formi u koncertnom okruženju, prema kraju stoljeća postaju sve rjeđa pojava. Prema Robinu Mooreu³³, popularnost improvizacije među publikom općenito opada upravo zbog širenja i povećanja samog obujma publike, uslijed emancipacije građanskog sloja u Europi kroz XIX. stoljeće. S obzirom na njegovo viđenje prethodnog stanja, kada se publika uglavnom sastojala od glazbenih amatera i općenito zaljubljenika u glazbu – koji su mogli „cijeniti“ vještinu improvizacije (i u odnosu na njihovu percepciju skladane glazbe, a vjerojatno i u odnosu na percepciju njihovih vlastitih vještina), nova publika bila je glazbeno neobrazovana i prema Mooreovoj argumentaciji, nesposobna cijeliti do kraja umjetnički značaj improvizacije. Očito je i obrazovanje za glazbene umjetnike pratilo taj trend (no sigurno ne iz istih razloga) te je do prijelaza stoljeća improvizacija zaista ostala rezervirana samo za skladatelje – i to one koji su igrom slučaja bili vrsni pijanisti.

U smislu suvremenog pijanizma i pristupa interpretaciji glazbi tog razdoblja, vrijedno bi bilo spomenuti pijanista Györgyja Cziffru, koji je u mnogim djelima Franza Liszta (a pogotovo u formalno veoma slobodno pisanim *Mađarskim rapsodijama*) improvizirao nekonvencionalnom interpretacijom (za to vrijeme), vlastitim elaboriranjem pojedinih feratâ – što više nije bilo uobičajeno za glazbu tog vremena te proširivanjem i dodavanjem materijala radi povećanja gustoće u sam notni tekst (primjerice – zgušnjavanje akorada). Međutim, sudio netko o tim umjetničkim odlukama kao dobrima ili lošima, Cziffra je ipak vremenski daleko od *suvremenog*. Od izmjena u današnje vrijeme ipak prevladavaju „virtuozne“ transkripcije, koje uglavnom mijenjaju djelo u tolikoj mjeri da se zapravo radi o novoj skladbi.

³³ Moore, Robin. *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music XXIII, 1. 1992. str. 61–84.

3.4. Glazba XX. i XXI. stoljeća

U glazbi XX. i XXI. stoljeća pojavljuju se nove tendencije u smislu improvizacije. Iako se te tendencije uglavnom manifestiraju u cijelom instrumentariju i nisu ograničene samo na klavirsku literaturu, pokušat ću kroz nekoliko primjera ipak prikazati potencijal koji se nalaže uzmemo li u obzir konkretne specifičnosti klavira kao instrumenta. Prije nego što krenem s analizom primjera, htio bih samo spomenuti jedan primjer, koji je možda ipak suviše očit da se ne pojavi u uvodnom paragrafu.

Radi se naravno o *jazz* glazbi koja je svoj put započela (ovisno o izvoru) na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće. U samoj srži *jazz* glazbe, a pogotovo u kontekstu pijanizma u *jazz* glazbi moguće je povući paralele s mnogo prethodno spomenutih primjera i tvrdnji. Jedan od središnjih elemenata koji čine *jazz* glazbu time što ona jest (osim karakterističnog tretmana harmonije i ritma) jest upravo improvizacija. Osim same improvizacije, koja je kao fenomen u *jazzu* inspirirala nebrojene publikacije, knjige i druge stručne radove, u klavirskim dionicama nalazi se još nekoliko interesantnih primjera (naravno prilagođeni vremenu i stilu) koji bi se mogli usporediti s realizacijom šifriranog basa i elaboracijom fermate. Budući da je centralni segment *klavirskog sola* u nekoj skladbi definiran formom, može ga se shvatiti kao improviziranu *varijaciju*. Kratki *intro* i *outro*³⁴ ako su u sporom tempu često sadrže suptilne elaboracije. Cijeli sustav harmonije zrcali prakse realizacije šifriranog basa, samo u jednom malo drugačijem kontekstu i u drugačijem zapisu.

Međutim, s obzirom na to da se *jazz* glazba danas uvijek na neki način diferencira od *umjetničke glazbe*, ili kao podvrsta ili kao zasebna kategorija ne bih se previše zadržavao na *jazzu*. Također, progresivnije varijante *jazza* (u smislu improvizacije) dosta toga dijele i s glazbenom avangardom, tako da ću te dodirne točke sagledati iz kuta „umjetničke glazbe“.

3.4.1. Improvizacija

U glazbi XX. i XXI. stoljeća, a posebice od početka druge polovice XX. stoljeća naovamo, improvizacija se kao fenomen u glazbi pojavljuje relativno često – što ću pokazati u narednim primjerima. Budući da neki od ovih primjera iz gledišta *glazbe XX. stoljeća* ne bi mogli biti klasificirani kao improvizacija (ili zbog toga što se ne radi *samo* o improvizaciji, ili

³⁴ Uvodni i završni odlomci skladbe.

zbog toga što se radi o nečemu drugome)³⁵, ja ću ih svejedno navesti ovdje upravo zato što zadovoljavaju fundamentalnu premisu ovog rada, a to su slučajevi u kojima se motorička i zvučkovna realizacija na klaviru razlikuje od onoga što je napisano. Doduše, moram naglasiti kako zbog načina zapisa neke skladbe XX. stoljeća nemaju uopće niti planiranu realizaciju, s kojom bi se *improvizirana realizacija* i mogla usporediti.³⁶

U definicijama mnogih autora improvizaciju obilježava upoznatost izvođača s nekim harmonijskim i strukturalnim osnovama „glazbe u pitanju“, predlošcima, vlastita tehnička spremnost i slično, koju onda izvođač *priziva* iz vlastite memorije i koristi.³⁷ S obzirom na to da je glazba XX. i XXI ponekad suviše nepredvidiva da bi se netko mogao osloniti na prethodno opisane mehanizme, sam pojam improvizacije postaje upitan. Međutim, kao što sam rekao – i te ću primjere pokušati prikazati. S obzirom na raznolikost posljednjih 70 godina povijesti glazbe, sljedeći primjeri neće biti navedeni kronološkim redom. Također, izbjeci ću neke improvizacijski gledano veoma važne primjere, međutim zbog tolike njihove specifičnosti (za samu disciplinu, odnosno *struku* – improvizacije) nisu toliko relevantne za suvremeni pijanizam.

3.4.2. Grafička notacija

Grafička notacija „predstavlja potpunu emancipaciju *notacije* od zvučne realizacije. Ona je u stvari crtež, na kojemu se zvučna zbivanja prikazuju simbolički“³⁸ Ekstreman primjer grafičke notacije je svakako jedna od prvih takvih skladbi, *December 1952* Earlea Brownea. Između ostalih instrumenata, moguće ju je naravno izvesti i na klaviru, u kojem bi slučaju izvođač trebao donijeti vlastitu odluku o svakom odsviranom tonu. Međutim, iako bi improvizacija ovdje na neki način bila *modus operandi* zvučkovne realizacije, notacija ipak postoji, kako god da ona shvatila i interpretirala.³⁹

³⁵ Pojmovi kao što su aleatorika, otvorena forma, nedeterminacija ili intuitivna glazba mogli bi se prikazati kao improvizacija prema kriterijima koje sam postavio za svrhu ovog rada, ali sami po sebi – neki od ovih postupaka u pojedinim slučajevima ne bi se mogli smatrati „improvizacijom“.

³⁶ Kao što se na primjer uvijek može usporediti realizacija šifriranog basa s harmonijama u pitanju.

³⁷ Callahan, str. 26.

³⁸ Kovačević, Krešimir. *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*. Zagreb: JLZ, 1974.

³⁹ Upravo zato što notacija sama po sebi nema jasno definiranu „interpretaciju“ – međutim izvođač bi morao *nešto* odsvirati, u kojem času skladba ipak zahtijeva poznavanje neke vrste improvizacije.



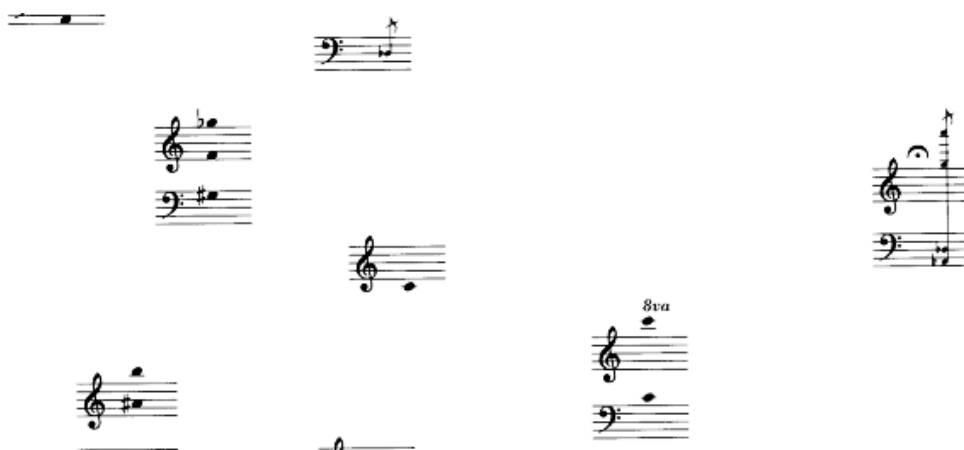
Primjer 5. December 1952 Earle Brownea, donja četvrtina partiture

Naravno, grafička notacija se kroz godine manifestirala u mnogo različitih oblika, uključujući naravno i u kombinaciji s konvencionalnom notacijom. Međutim, pojedine slučajeve grafičke notacije kao kratke intervencije u konvencionalnoj notaciji (i to one koji traže improviziranje) opisat ću u poglavlju 3.4.4. nešto kasnije.

3.4.3. Nedeterminacija

„Nedeterminacija se odnosi na glazbenu građu koja je nepredvidljiva prije izvedbe“⁴⁰. Iako u nedeterminiranoj glazbi izvođač ne mora nužno „improvizirati“, pojedini su elementi u svakom slučaju neodređeni, te u tome slučaju izvođač donosi vlastitu (subjektivnu) umjetničku odluku. U smislu suvremenog pijanizma, takve skladbe nude širok prostor za istraživanje vlastite kreativnosti, a zahtijevaju i nešto znanja iz improvizacije. Kao primjer ću dati notni isječak skladbe *Intermission 6* Mortona Feldmana, a slične metode koristi i Karlheinz Stockhausen u svojoj skladbi *Klavierstück XI*. Skladba se izvodi tako da se fragmenti koji su razbacani po stranici (pojedinačni tonovi, intervali i akordi) sviraju bilo kojim redom, pod pedalom u tihoj dinamici.

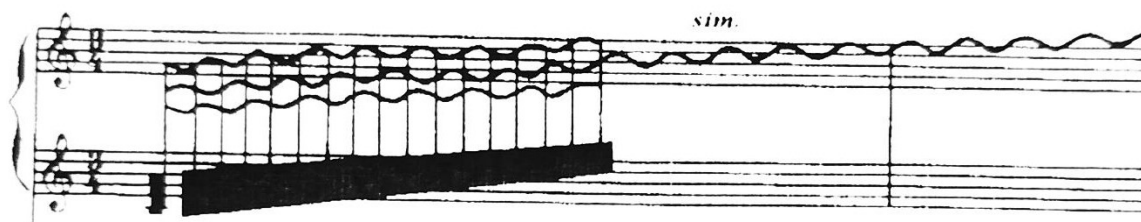
⁴⁰ Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 1996. str. 174.



Primjer 6. *Intermission 6* Mortona Feldmana

3.4.5. Improvizirane intervencije

U mnogo primjera umjesto elaboriranih sustava interpretiranja nota ili grafika poput onih opisanih u prethodna dva primjera, autori jednostavno zatraže od izvođača da „improviziraju“ ili riječima (uz opis kako i na koji način) ili simbolima koji zaista ponekad mogu biti kombinacija grafičke i tradicionalne notacije. U prvom primjeru radi se o *Koncertu za klavir i gudački orkestar* Alfreda Schnittkea (koji inače često koristi već ustaljene simbole za *clustere*, pasażne improvizacije i slično) i naizgled zbunjujućem simbolu valovitih crta koji na prvi pogled izgleda kao da predstavlja tridesetdruginski pomak da bi u drugom taktu ostala jedna valovita crta s malom strelicom na kraju. U idućem taku ispisana je repetirajuća poliritamska figura u najvišem registru, u koju bi se improvizirani takt trebao „preliti“. Kako je improvizacija implicirana, ovo bi zapravo bio primjer *okvirne notacije*.⁴¹



Primjer 7. *Konzert za klavir i gudački orkestar* Alfreda Schnittkea

U drugom primjeru, skladbi *Mariposa de luz* Davorina Kempfa, autor eksplicitno navodi uputu za improvizaciju, pojašnjavajući njen zvuk u ideji opisom. S obzirom na to da je

⁴¹ Gligo, 1996. str. 188.

ova skladba vrlo česta u hrvatskoj pijanističkoj praksi, odabrao sam je kao primjer jer sadrži nekoliko kvalitetnih uvida u improvizaciju koja proizlazi prirodno iz prethodnog notnog teksta. U Primjeru 8. radi se o logičnom improviziranom nastavku ushićene i kaotične pasaže u H – duru obilježen notama kojima nedostaju glave, s naznačenim okvirnim pomacima. Primjer 9. zahtijeva razvoj ideje *clustera* između dvije ruke kroz improvizaciju, dok Primjer 10. daje i pisanu uputu i okvirne note u isto vrijeme.

Primjer 8. *Mariposa de luz* Davorina Kempfa

Primjer 9. *Mariposa de luz* Davorina Kempfa

Primjer 10. *Mariposa de luz* Davorina Kempfa

U svakom slučaju, uključivši ili isključivši avangardne elemente koji možda ne pripadaju toliko čvrsto domeni svih pijanistica i pijanista danas – kao što bi to mogle neke druge skladbe – pa čak i novijega datuma, primjera u kojima je improvizacija nužna vještina za ispravnu interpretaciju dakako ima. Ovo je bio samo kratki pregled mogućih pojedinačnih primjera koji ni u kojem slučaju nisu izolirane iznimke.

4. IMPROVIZACIJA U KONTEKSTU SUVREMENOG PIJANIZMA

4.1. Improvizacija kao potreba

Očigledno je da je improvizacija nezaobilazan element klavirske literature svih glazbeno-povijesnih razdoblja osim jednog perioda u XIX. stoljeću, u kojem skladatelji-pijanisti-improvizatori preuzimaju ekskluzivna prava na improvizaciju (u obliku vlastitih improviziranih formi), dok u zapisanoj glazbi ne ostavljaju potencijalnim izvođačima gotovo ništa (osim interpretacijskih odluka u okvirima tadašnje izvodilačke prakse). Drugim riječima – kroz cjelovito upoznavanje raspoložive klavirske literature, a pogotovo suvremene literature, ne susresti se s improvizacijom gotovo je nemoguće. Uostalom smatram da je veoma korisno svakome barem informativno proučiti neke slučajeve improvizacije u literaturi, no s obzirom na to da se velik dio pisane literature o improvizaciji na klaviru najviše koncentrira na pokušaje dekriptiranja improvizacija velikih majstora, a ne primjere u izvodilačkoj praksi, ponekad može biti teško pronaći adekvatne polazišne točke.

Ima li potrebe za time, a i za improvizacijom općenito? Mišljenje orguljaša Gerrea Hancocka je da „su naše muzičke osobnosti nepotpune i nerazvijene ako se nismo u stanju spontano izraziti“.⁴² Jan Overdiun piše da „ako ne znate barem malo o stvaranju vlastite glazbe, malo je vjerojatno da ćete moći svirati tuđu s pravim uvidom i empatijom“.⁴³ Objе rečenice odnose se – naravno – na improvizaciju. Ovi komentari „s visoka“ nisu odveć ugodni, ali zasigurno ima neke istine u tim tvrdnjama.⁴⁴

4.2. Improvizacija kao fenomen

U ovom ću poglavlju pokušati istražiti improvizaciju kao fenomen (pojavu) u praksi sviranja klavira. Neke osobitosti karakteristične za instrument s tipkama kao što je klavir omogućuju posebne slobode u improviziranju. Ovo se najviše odnosi na potpunu harmonijsku samostalnost i samodostatnost instrumenta, velik raspon registara i širok spektar već napisane literature koja može poslužiti kao *predložak*⁴⁵.

Po pitanju izvorišta improvizacije, najčešće se navodi da je riječ o kreativnoj i *ad-hoc* manipulaciji prethodno poznatih predložaka (odnosno uzoraka). Callahan u svojoj disertaciji navodi kako se improvizacija (barem u pedagoškom smislu) temelji na „memorizaciji

⁴² Hancock, Gerre. *Improvising: How to Master the Art*. New York: Oxford University Press, 1994: vii

⁴³ Overdiun, Jan. *Making Music: Improvisation for Organists*. New York: Oxford University Press, 1998: ix

⁴⁴ Inače, Hancock i Gerre su suvremeni autoriteti za orguljsku improvizaciju.

⁴⁵ Više o *predlošcima* kasnije.

fleksibilnih i dobro primjenjivih uzoraka i tehnika⁴⁶. Ako se primijeni općenito didaktička logika razmišljanja unaprijed, ususret predviđenim tehničkim izazovima, nalaže se da ipak i u kontekstu suvremenog pijanizma ima smisla istraživati vještinu improvizacije. Međutim, s obzirom na specifičnost improvizacije na klaviru, koja se po svojoj prirodi sastoji od harmonija (a i oblika), zbog decentraliziranog pristupa učenju teoriji glazbe nitko ne može očekivati da je baš svaki pijanist stručan u svemu. Međutim, postoje i prokomponirane forme (u konačnici: *fantazija*), a postoji i atonalitetna glazba, kao i mnogi drugi sustavi van tonaliteta i harmonije XIX. stoljeća koji mogu poslužiti kao temelj za istraživanje vlastite memorije i vlastitog razumijevanja glazbe općenito, bez straha od krivih harmonija ili krivih nota, koji u mnogim studentima izazivaju odbojnost prema improvizaciji.⁴⁷ Mogući predlošci koji sudjeluju u izgradnji improvizacije ne mora biti nužno niti „muzičke“ prirode (u smislu: harmonijska progresija, melodija, struktura), već samo morfološki predložak: naučena gesta (preuzeta iz repertoara, tehničke vježbe ili drugo), mehanički predložak ili pak tehnički detalj. U konačnici, taj početak može biti upravo i takt koji je potrebno interpretirati kroz improvizaciju u nekoj skladbi s repertoara.

4.3. Improvizacija u pedagoškoj praksi

Improvizacija kao pedagoški element u nekoliko različitih studija prikazuje se kao korisna za mnoge druge segmente glazbenog obrazovanja. Ne dotičući se u ovome času uopće improvizacije u literaturi, pa čak niti improviziranih formi, htio bih navesti nekoliko primjera iz pedagoške prakse, uglavnom profesora koji su odlučili neke svoje studente krenuti poučavati improvizaciji. Ovdje se radi prvenstveno o istraživanju Yawen Eunice Chyu, *Teaching Improvisation to Piano Students of Elementary to Intermediate Levels*⁴⁸ i istraživanju Roberta Allena *Free improvisation and performance anxiety among piano students*⁴⁹.

Allen je u svojem istraživanju uspoređivao razine tjeskobe kod učenika (između 7 i 18 godina) pri javnom nastupanju u ovisnosti o tome sviraju li učenici naučenu skladbu sa svojeg repertoara ili sviraju „slobodnu improvizaciju“⁵⁰. Metodom razgovora i intervjuja zaključio je kako djeca pokazuju manje znakove tjeskobe pri sviranju tih „slobodnih improvizacija“ na

⁴⁶ Callahan, 2010. str. 26.

⁴⁷ Iz razgovora sa studentima.

⁴⁸ Chyu, Yawen Eunice. *Teaching Improvisation to Piano Students of Elementary to Intermediate Levels*. The Ohio State University, 2004.

⁴⁹ Allen, Robert. *Free improvisation and performance anxiety among piano students*.

⁵⁰ Nejasan pojam, a i u kontekstu suvremene glazbe također.

javnim nastupima nego kada sviraju tuđe skladbe. Allen je predložio i preporučio ovu vježbu za korištenje u svrhu smanjivanja tjeskobnih tendencija koje proizlaze uslijed stresa od javnog nastupanja kod djece.

Chyu pak uzima širi pogled na improvizaciju i pristupa poučavanju iz nekoliko različitih polazišnih točaka: kroz tretman već postojećeg repertoara, istraživanjem „modusa“ (i u smislu tonaliteta i odnosa dur-mol, i upotrebom crkvenih modusa), improvizacijom u dvanaesttonskoj tehnici⁵¹, i kroz *jazz* glazbu. Koristeći u argumentaciji između ostalog i radove drugih autora, zaključuje kako improvizacija i *učenje improvizacije* kao pedagoški element pijanizma općenito pozitivno djeluje na pojedine vještine i kategorije unutar glazbenog obrazovanja, a prva koju navodi jest sluh. Budući da u činu improvizacije ideja prvo postoji u „glavi“ ili „unutarnjem sluhu“ te se tek neposredno nakon toga realizira motorički i naposljetku zvukovno, improvizacija zahtijeva „slušanje prije sviranja“.⁵² Autorica povezuje ove preduvjete s improvizacijom zaključkom kako razvijanje vještine improvizacije djeluje unazad i na razvijanje sluha – i obrnuto. Drugim riječima improvizacija može biti metoda za razvijanje sluha.⁵³ Također, spomenuta je i „akvizicija muzičkog vokabulara“ što se meni čini kao mnogo jasniji proces nego što izgleda na prvu. Callahan na primjer naglašava posebnu važnost ovoga upravo zbog velikog potencijala kojeg nudi improvizacija na instrumentu s tipkama, – ponajviše uslijed „transparentnosti“ klavijature kao medija između izvođača i instrumenta. „Budući da je cijela klavijatura uvijek fizički prisutna i vidljiva u cijelosti, glazbene strukture mogu se internalizirati istovremeno korištenjem slušnih, vizualnih, kinestetičkih i kognitivnih strategija“.⁵⁴

⁵¹ Dvanaesttomska tehnika, prema Gligi, 1996. jest tehnika (metoda) skladanja koju su neovisno jedan o drugome osmislili Josef Matthias Hauer i Arnold Schönberg, a počiva na jednakosti odnosa svih dvanaest tonova kromatske ljestvice, bez hijerarhije kao što je slučaj u tonalitetnom sustavu.

⁵² Chyu, 2004. str. 171

⁵³ Improvizacija se definitivno čini kao konkretnija metoda za razvijanje sluha, no što bi moglo biti razvijanje sluha za improvizaciju, s obzirom na to da „razvijanje sluha“ niti nije metoda, već cilj.

⁵⁴ Callahan, 2010. str. 42

5. ZAKLJUČAK

Iako se na izvodilačku praksu suvremenog pijanizma gleda kao na funkciju direktnog preslikavanja notnog teksta u zvukovnu realizaciju, klavirska literatura ipak sadrži dovoljno primjera koji prikazuju da situacija ipak nije tako jednostavna kako se čini. Budući da kreativna odluka oko toga kako pristupiti tim slučajevima ovisi samo o vlastitom iskustvu, znanjima i vještinama smatram da je za adekvatan i profesionalan pristup totalitetu dostupne literature potrebno i određeno znanje i vještina improviziranja.

Osim toga, doima se kako su pojedine povijesne prakse u improvizaciji direktno ili indirektno odgovorne za kreaciju pijanističkog glazbenog jezika općenito, pogotovo uzevši u obzir dominantnost homofonih struktura od kraja XVIII. stoljeća naovamo. U tom prevratu, idiom instrumenata s tipkama preuzeo je metode realizacije šifriranog basa (koji je do tada bio rezerviran samo za harmonijsku pratnju drugih instrumenata ili dionica) i iskoristio ih u „pratnji“ samoga sebe. Također, mnoge improvizirane forme poprimile su i svoje zapisane konkretizacije, od velikih fantazija do najkraćih formi – čiju se improvizacijsku okosnicu dakako može slijepo ignorirati. Međutim – gdje se u tome slučaju povlači granica? Zašto onda nije „previše“ raspravljati o emocionalnom stanju skladatelja u vrijeme pisanja skladbe? Osobno smatram da je mnogo važnije uvidjeti konkretne utjecaje na skladbu u pitanju a ako je taj utjecaj improvizacija – po kojem se pravu taj zadatak zanemaruje?

Posljednje – čak i provedene pedagoške studije pokazuju kako je improvizacija u svakom smislu i u svakom obliku na ovaj ili onaj način korisna za bilo koji uzrast u bilo kojoj fazi razvoja. Vrlo često sam imao čuti kako improvizacija „kvari“ tehniku, jer se sviranju na klaviru u tom slučaju ne pristupa dovoljno rigorozno i usredotočeno. Ja bih čak rekao i suprotno – da je improvizacija upravo i jedini efikasan način za provjeru te iste tehnike, jer jedino se kroz improvizaciju tehnika uopće i može manifestirati u svojem osnovnom obliku (spremnost, „možnost“). Ako se ova tvrdnja sagleda i iz drugog kuta – sve što je navježbano je navježbano – sa ili bez tehnike, a tehnika sama po sebi direktno facilitira improvizaciju.

U svakome slučaju – nadam se da sam ovim radom uspio malo bolje rasvijetliti ulogu improvizacije u kontekstu suvremenog pijanizma, njezinu nezaobilaznost i njezinu korisnost. Nadam se također da će onome tko čita ovaj rad poslužiti kao poticaj za daljnji rad i istraživanje.

6. BIBLIOGRAFIJA

1. Allen, Robert. *Free improvisation and performance anxiety among piano students*. Psychology of Music, 2011.
2. Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*. New York: Norton, 1948.
3. *Bartolomeo Cristofori*. Palmieri, Robert. *Encyclopedia of Keyboard Instruments*. New York: Routledge, 2003.
4. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Action painting". Encyclopedia Britannica, 15 Oct. 2015, <https://www.britannica.com/art/Action-painting>. Accessed 12 October 2021.
5. Callahan, Michael Richard. *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy*. New York: University of Rochester, 2010.
6. Chyu, Yawen Eunice. *Teaching Improvisation to Piano Students of Elementary to Intermediate Levels*. The Ohio State University, 2004.
7. Czerny, Carl. *Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. Beč: Diabelli, 1829.
8. Detoni, Dubravko. *Prekrasno čudovište vremena*. Zagreb: Mladost, 1989.
9. Dupré, Marcel. *Cours complet d'improvisation à l'orgue*. Pariz: Alphonse Leduc, 1955.
10. *Fantazija*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 10. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18969>>.
11. Ferand, Ernst. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag, 1938.
12. Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 1996.
13. Gooley, Dana. *Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century*. Online: Oxford University Press, 2014.
14. Gustafson, Bruce. *A Letter from Mr. Lebègue concerning his Preludes. Recherches sur la musique française classique*. XVII. Pariz: Picard, 1977.

15. Hancock, Gerre. *Improvising: How to Master the Art*. New York: Oxford University Press, 1994.
16. *Improvizacija*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 12. 10. 2021.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27228>>.
17. *Improvizacija. Opća enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
18. Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm. *Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1849.
19. Kovačević, Krešimir. *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*. Zagreb: JLZ, 1974.
20. Moore, Robin. *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* XXIII, 1. 1992.
21. Overdiun, Jan. *Making Music: Improvisation for Organists*. New York: Oxford University Press, 1998.
22. Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. London: Faber and Faber, 1985.
23. Tilney, Colin. *The Art of the Unmeasured Prelude*. London: Schott, 1991.