

<b>1.Poglavlje: Što je to improvizacija?</b>	str.2
1.1.Improvizacija u glazbi Istočnih kultura I - Iran	str.5
1.2.Improvizacija u glazbi Istočnih kultura II - Indija	str.5
1.3."Most" prema našoj, zapadnoj, glazbenoj umjetnosti i praksi; Flamenco.	str.9
1.4.Improvizacija u tradicijskoj pučkoj glazbi Hrvatske, posebno u njenom primorskom dijelu Istre i Dalmacije	str.13
1.5.Improvizacija u rock glazbi	str.15
1.6.Publika ili odnos prema publici	str.17
1.7.Jazz glazba	str.19
1.7.1 Free Jazz	str.21
1.7.2 S.Busch: Improvizacija u Jazzu	str.23
1.8.Free Improvisation (suvremena glazba?)	str.27
1.9 Improvizacija u školi, odnosno u pedagogiji	str.30
1.9.1 Funkcionalna muzička pedagogija (FMP) prof. Elly Bašić, Zagreb	str.33
1.10.Improvizacija na orguljama, orguljaši	str.36
1.11."Most" prema RG I: barokna glazba	str.43
1.12."Most" prema RG II: John Bass: Improvizacija u lekcijama iz retorike u Italiji 16. stoljeća i jazz	str.47
1.13."Most" prema RG III: moja osobna iskustva sa improvizacijom	str.57

## 1.Što je to improvizacija?<sup>1</sup>

Najopćenitije objašnjenje pojma improvizacija kaže da je to aktivnost izrade ili stvaranja bez pripreme, u trenutku izvedbe. Kasnije u ovom poglavlju, donosim nekoliko definicija ovog pojma - bolje rečeno fenomena i prakse - iz pera specijalista sa raznih područja i stilova glazbe.

Da vidimo, malo detaljnije, što sve uključuje pojam "improvizacije".

Po Derek Baileyu, improvizacija posjeduje rijetko svojstvo da s jedne strane predstavlja najrašireniji oblik glazbene djelatnosti koja je, s druge strane, ona najmanje cijenjena, priznata i shvaćena. Improvizacija ima vrlo važnu ulogu u svim područjima glazbe, ali o njoj (uz rjetke, gore već spomenute, iznimke) gotovo da ne postoji nikakav informativni materijal. Razlog tome vjerojatno je njezina priroda; ona se nalazi u neprestanom razvoju, nestabilna je, neuhvatljiva i zapravo "nezapisljiva". U svakom razdoblju, pa tako i u našem, stavovi prema improvizaciji kretali su se od oduševljenja do mišljenja koje tu djelatnost smatraju nečim bitno manje vrijednim od zapisane skladbe, gotovo nekim jeftinim (cirkuskim) trikom koji graniči sa vulgarnošću.

Cesar Bresgen, u svojoj knjizi "*Die Improvisation in der Musik*"<sup>2</sup> govoreći o improvizaciji u glazbi općenito kaže da se pojam improvizacija često opisuje u povijesnim traktatima. Već u 13. stoljeću se govori o „*proferre discantum ex improvise*“ (u slobodnom prijevodu „stvoriti gornje glasove bez pripreme“), za razliku od „*componere*“ (sastavljanje, zapisivanje) također (oko 1470.) *super librum canere* ili *cantare* ("pjevanje nad knjigom, tj. pjevanje nad pisanim glasom"); „*contrapunto alla mente*“ (1614.), tj. (kontrapuntalna) melodija koja se dodaje iz pamćenja (bolje: iz 'duha') na već postojeću melodiju. Uobičajena je upotreba i danas se kaže: „Pasti će mi nešto na pamet“ (talijanski, „*passare per la mente*“ = smisliti).

"Improvizacija u pravom smislu znači istodobno izmišljanje i izvođenje glazbe bez očite neposredne pripreme..." Ona će dakle doprinijeti afirmaciji kreativne mašte, kroz razumijevanje određenih pojava i glazbenih stilova, što je postalo jedan od trendova 20. stoljeća. "Ona se može opisati kao sveobuhvatni medij glazbene aktivnosti, glazbenog obrazovanja kao stvarni movens - pokretač - glazbe."<sup>3</sup>

Bresgen (baš kao i neki teoretičari iz doba renesanse) međjutim ukazuje i na opasnosti koje "vrebaju" na improvizatore; solistička improvizacija bez osnovnog koncepta, nekih okvira i smisla ostaje uvijek nezadovoljavajuća - grupna improvizacija ako je prepuštena slučajnosti, odnosno samovolji pojedinca, mora rezultirati potpunim kaosom.

Gdje su granice između skladanja i improvizacije? Obzirom da im je podrijetlo zajedničko, u mnogim je slučajevima vrlo teško povući jasnu granicu između kompozicije (umjetničkog djela) i improvizacije (spontana forma). Bresgen citira njemačkog suvremenog skladatelja K.Stockhausena,

---

<sup>1</sup> Prije nego krenem na uvod ove studije, želja mi je odmah upozoriti da svi oni koji imaju iskustava sa improvizacijom, odnosno već poznaju njezine osnove i način funkcioniranja u izvaneuropskoj, tradicijskoj pučkoj, jazzu (bluesu), rock glazbi kao i na orguljama - mogu mirne duše preskočiti sva poglavlja/ paragrafe sve do onog dijela koji se bavi improvizacijom u ranoj glazbi - posebno onom u doba Renesanse te mojim prijedlozima glede obje Lire. Raspored predmeta kojima se bavim, jasno je zacrtan tako da je i onima koji su zainteresirani isključivo za sasvim specifične probleme, lako moguće odmah i bez "dosadnih" stramputica, stići upravo tamo gdje se nalazi ono što ih najviše zanima.

<sup>2</sup> Izdano kod Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1983, u seriji Musikpädagogische Bibliothek, sv. 27.

<sup>3</sup> Bresgen, ibid.

koji je smatrao da bi se u jednom improviziranom djelu trebalo realizirati "statističko u dinamičko, bezciljno u ciljano", zahtjev koji je u suprotnosti s koncepcijom stvaranja (skladanja) klasičnih epoha. Drugi njemački skladatelj 20. stoljeća, Paul Hindemith, pravi jasnu razliku između majstora (skladatelja) koji neumorno obrađuje materijal do njegove najveće moguće gustoće, do njegovog najuvjerljivijeg oblika i na kraju ga oblikuje u umjetničko djelo i improvizirajućeg laika ili (profesionalnog) glazbenika koji pokušava, potaknut posebnim duševnim poticajem ili inspiriran povoljnim okolnostima - instrumentalno ili vokalno - pronaći najbolji mogući spontani izraz.

Slično mišljenjima koja nalazimo u ranijim epohama, Bresgen smatra da se improvizacija u povoljnim slučajevima može jako približiti umjetničkom djelu, možda ga, svojom neposrednošću, ponekad može čak i nadmašiti. Kao primjer navodi opsežne improvizacije koje je na orguljama izvodio Anton Bruckner a koje, prema mišljenju suvremenika, nisu nimalo zaostajale za simfonijskim stvaralaštvom ovog austrijskog majstora.

Kao i Ferand prije njega Bresgen konstatira da su se iz improvizacije, tijekom povijesnog razvoja, razvile brojne trajne forme (*formes fixes*); *capriccio*, ričkerkar, fantazija, *toccata*, varijacija, a k tome i niz *ostinato* oblika kao što su *passacaglia* i *chaconne*, ali isto tako i brojne plesne i varijacijske suite. Tako i razni oblici varijacija na osnovu *cantus firmusa* duguju svoje podrijetlo improvizacijama (koje izvorno nisu bile zabilježene ili ako onda samo u tragovima) kreativnih orguljaša, lutnjista, čembalista te ostalih instrumentalista.

Zanimljiva je sigurno i Beethovenova izreka: "U stvari improvizirate samo onda kada ne obratite pažnju na ono što svirate; to je ujedno i najbolji i istinski način kako improvizirati u javnosti".

Koji su, po Bresgenu osnovni preduvjeti da bi netko mogao uspješno improvizirati? Jedan od prvih preduvjeta improvizacije (posebno one solističke) je određeni stupanj tehničkog ovladavanja instrumentom, sigurnost svirke koja pospješuje spontano stvaranje "na licu mjesta".

Pogledajmo, samo kratko i vrlo općenito (sa improvizacijom u jazzu pozabavit ćemo se kasnije,...) što o improvizaciji kaže njemački jazzist i pedagog Sigi Busch<sup>4</sup>

U uvodu svojoj knjizi o improvizaciji on navodi različite definicije improvizacije u glazbi po kojima je ona: stvaranje glazbe bez pripreme, ukrašavanje melodije<sup>5</sup>, *ad hoc* izmišljanje glasa "protiv", kreiranje kadence, *ex tempore* skladanje, istovremeno stvaranje glazbene ideje, praktična realizacija i neposredni prijem kod publike, istovremeno osmišljavanje i izvođenje glazbe, bez pripreme i obično bez pisane obrade (kompozicije). Improvizacija je osnovni i najvažniji element u jazzu.

Po Sigi Buschu, improvizirati znači:

...spontano se izražavati na instrumentu oslobođeni zahtjeva notiranog glazbenog teksta, sipanje glazbe "iz rukava", stupanj koji prethodi skladanju, ostvarivanje novih glazbenih misli, slobodno glazbeno fantaziranje; iz ovoga se i razvio glazbeni oblik fantasie, realizacija vlastite tonske i melodijske ideje, /ad hoc/ skladanje, recitiranje, pjevanje bez prethodnog vježbanja ili

---

<sup>4</sup> Busch, Sigi: Improvisation im Jazz, Ein dynamisches System, Advance Music, 1996.

<sup>5</sup> Sjetimo se ovdje uloge *diminucije* u glazbi renesanse i baroka.

priprema<sup>6</sup>, umjetnost glazbenog izvođenja bez da se glazba prethodno memorirala ili se čitala iz nota, slobodan izbor tonova u okviru obvezatnih ili samostalno postavljenih pravila, dinamičan princip za spontano i maštovito izvođenje glazbe.

Busch citira završnu riječ iz škole glasovira Johanna Nepomuka Hummela iz 1820.:

»Završavam sa preporukom slobodnog fantaziranja [mišljeno: improviziranja] općenito i u svakom uglednom obliku svima kojima nije isključivo do zabave i vještine u praksi, već im je prije svega stalo da svojoj umjetnosti daju duh i smisao. ... ako svojim duhom neprekidno samo svirate note, on će biti bitno manje hranjen, proširen i treniran nego čestim, iako umjereno uspješnim, ali s potpunom sviješću, trudom svih moći, slobodnim fantaziranjem.

A što nudi jedno posebno sredstvo za unutarnju revitalizaciju i jačanje, podizanje u depresivnom, smirivanje u iritiranom stanju duha te posljedično ono posebno sredstvo za dostojanstveno, stvarno umirujuće, osvježavajuće zadovoljstvo, kao slobodno fantaziranje - već i zato što se bolje od svega što je propisano, približava individualnosti i unutarnjem Biću glazbenika, ... želim svim svim svojim čitateljima, opraštajući se od njih, različita iskustva i vjerujem da im - u njihovoj umjetnosti - ne mogu poželjeti ništa ljepše i vrijednije.«

Sama riječ "improvizacija" kao imenica apstraktna je, nepredmetna te vodi svoje porijeklo od:

lat. *videre* - vidjeti

lat. *providere* = predvidjeti

lat. *improvisus* = nepredviđen

tal. *ex improviso* = iznenadno

U svojoj, već spomenutoj, izvanrednoj knjizi o improvizaciji, britanski gitarist Derek Bailey (sljedbenik struje tzv. slobodne improvizacije) potrudio se kroz niz intervjua (na osnovu knjige, izdane 1980, kasnije je, 1992, snimljen i njegov ciklus emisija za engleski BBC) objasniti sebi i nama, svima zainteresiranim, fenomen improvizacije - kako se to lijepo kaže "u vremenu i prostoru" i to vrlo detaljno. On je to učinio analizirajući čitavu problematiku kroz improvizacije u glazbi izvaneuropskih kultura (samo malo o Iranu a puno više o Indiji) te preko flamenca - neke vrsti "mosta" između arapske, romske i naše zapadne glazbe u Španjolskoj. Bailey nas dalje vodi u domenu popularne glazbe, rocka, koji se međutim baš kao i jazz razvio direktno iz afroameričkog bluesa. Nakon (Baileovog) razmatranja o odnosu prema publici i njenoj ulozi, eventualnom utjecaju na izvodjače pri improvizaciji, slijedi dio posvećen jazzu i free jazzu (Bailey i S. Busch), koji završava sa takozvanom slobodnom improvizacijom ("free improvisation"<sup>7</sup>), koja se jako približava onome što inače zovemo "suvremenom", "avangardnom" ili modernom glazbom. Bailey se također iscrpno bavi sa improvizacijom na orguljama i sa oživljavanjem barokne glazbe.

---

<sup>6</sup> Ovo bi u glavnim crtama odgovaralo predodžbi o umjetnosti *improvisatora* kasnog 15. i dijela 16. stoljeća, vidi više o tome u 5. Poglavlju.

<sup>7</sup> Kojom se Bailey intenzivno bavio do smrti; vidi linkove na YouTube.

## 1.1. Improvizacija u glazbi Istočnih kultura I - Iran<sup>8</sup>

Ella Zonis u svojoj knjizi "Klasična perzijska glazba"<sup>9</sup> govori o činjenici da "perzijski teoretičari glazbe improvizaciju smatraju nečim intuitivnim i ne uzimaju je u obzir u svojim napisima", i nastavlja: "Još jedna prepreka na ovom području je upečatljiva razlika između teorije prakse i prakse same. Nije rijetkost da glazbenik ilustrira aspektete prakse nakon opsežnog intervjua o načinima izvedbe, svirajući nešto sasvim drugo od onoga što je rekao da bi zapravo trebalo svirati. Mora biti jasno od samog početka da u perzijskoj glazbi ne postoji 'uvijek', jer nijedno pravilo ili navika nisu neraskidivi."

Nakon ispitivanja različitih struktura i komponenti perzijske glazbe, autorica dolazi do zaključka:

"Razmotrivši sve ove postupke, moramo priznati da glazbenik ni na koji način nije njima sputan. Jer u perzijskoj glazbi su osjećaji i raspoloženja svirača i raspoloženja njegove publike bitni čimbenici svake izvedbe. U trenutku izvedbe, glazbenik se ne rukovodi nekom proračunatom akcijom. Umjesto toga, on svira na razini svijesti koja se izdiže iznad one čisto racionalne. Dakle, glazbenik ne svira prema "teoriji prakse", već intuitivno, prema "praksi prakse"(!) u kojoj se smjernice tradicionalnog postupka kombiniraju s njegovim trenutnim raspoloženjem i njegovim emocionalnim potrebama."

Pri opisima različitih oblika improvizacije Bailey koristi pojmove "idiomatski" i "neidiomatski"; za njega je idiomatska improvizacija ona u jazzu, flamencu, baroku i slično (u to naravno ulazi i ranija glazba), a neidiomatska (koja nas u stvari i ne zanima...) je na primjer ona potpuno slobodna., tzv. "free improvisation".

Kada govorimo o improvizaciji u perzijskoj odnosno iranskoj glazbi, moram spomenuti da sam slučajno i sam preko dvadeset godina u Beču te u nekoliko ansambala rane (i druge) glazbe svirao i družio se sa više vrsnih iranskih kolega, koji su uvijek bili u stanju fenomenalno se prilagoditi njima "stranim" idiomima (kao na primjer europskoj srednjovjekovnoj glazbi) ali istovremeno pri njihovim solističkim ili (još više) zajedničkim improvizacijama potpuno opušteno "šetati" iz svojeg u tuđe idiome i opet natrag. Također, sasvim odgovara istini konstatacija gore spomenute autorice E. Zonis da u perzijskoj glazbi ne postoji "uvijek" - mislim da iz vlastitog iskustva mogu dodati da za Irance ono ne postoji niti izvan glazbe...

## 1.2.(D. Bailey:) Improvizacija u glazbi Istočnih kultura II - Indija<sup>10</sup>

Govoriti o indijskoj glazbi bez poznavanja barem onih najbitnijih elemenata je nemoguće te zbog toga ovaj odjeljak započinem sa jednim dužim citatom iz knjige Derecka Baileya:

---

<sup>8</sup> Bailey, Derek: "Improvisation - Its nature and practice in music", Moorland Publishing Co Ltd, Ashbourne 1980, njemački prijevod: "Improvisation, Kunst ohne Werk" - Wolke Verlag, Hofheim 1987.

<sup>9</sup> Vidi u Dodatku/ Bibliografija/ Zonis

<sup>10</sup> Razlog zbog čega sam toliko mjesta dao indijskoj glazbi je barem teroretska mogućnost da, kao tipični ili prosječni glazbenici Zapada, koji žele rekonstruirati, ponovno oživjeti nešto iz naše vlastite glazbene baštine, u njoj (indijskoj glazbi) možemo pronaći neke ideje i inspiracije kako to idejno, konceptualno (ali naravno ne i doslovno) primjeniti u nekom drugom, našem, idiomu. U vrijeme kada sam započeo rad na ovoj studiji nisam još slutio da ću početkom ove, 2021., godine odlučiti ostvariti jedan moj davnašnji san - nabaviti te u samo tri mjeseca prosvirati indijski gudački instrument *sarangi*...

Glazba indijskog potkontinenta podijeljena je u dvije neovisne grane, onu Hindustana (sjeverna Indija) i karnatsku glazbu (južna Indija), koje se značajno razlikuju u pogledu nazivlja, stila i glazbene gramatike. Ova podjela na dva načina odražava različitu kulturnu i političku prošlost dvaju geografskih područja ...

Rezultat te (nekadašnje) kulturne i političke podjele je da glazba Hindustana stavlja mnogo veći naglasak na improvizaciju nego što je to slučaj kod one karnatske; stav koji je obično povezan s improvizacijom - želja za eksperimentiranjem, otvorenost za nove stvari, zanimanje za proširenja nalaze se u mnogo većoj mjeri u glazbi sjevera od one na jugu Indije. U praksi je, međutim, improvizacija od središnjeg značaja u čitavoj indijskoj glazbi. ... Okvir improvizacije u indijskoj glazbi je tzv. *raga*, otvoreni modalni strukturni model.

Intervali, *sruti* i *svara*, kao i ritmičko-metrička tvorba, *tala*, također su promjenjivi. Indijski se glazbenik bavi izvornim materijalom koji je velikim dijelom određen otvorenošću i fleksibilnošću. Za njega je improvizacija prirodni, samo po sebi razumljivi, dio glazbenog života.

*Sruti* (na sanskrtu, "zvučni") najmanji je korišteni interval i smatra se najvažnijim pojedinačnim elementom indijske glazbe. Njegovu točnu veličinu teško je odrediti. Oktava je podijeljena na sedam nejednakih glavnih cjelina zvanih *svara*. *Sruti* je podjela *svare* u omjeru 2:1, 3:1 ili 4:1, što znači da on može biti polovica, trećina ili četvrtina *svare* - interval koji sam po sebi nema jasno definiranu veličinu. Samo je oktava matematički točno definirana, a unutar jedne oktave postoje 22 *srutija*. Ali čak ni ovdje nema jedinstvene podjele. ...

U svojoj knjizi "*Facets of Indian Culture*", R. Srinivasan piše: »Upravo uporaba ovih izuzetno malih intervala određuje posebnost indijskog sustava ... duh *rage* ili vrsta melodije najočitiije se izražava u korištenju ovih sitnih potpodjela ljestvice. Vještina glazbenika u značajnoj mjeri ovisi o njegovoj sposobnosti da ih upotrebi na takav način koji će njegovim pjesmama dati sjaj i šarm. U svojoj knjizi "*Melody Music of India*" nudi Shri N. M. Adyanthaya više "pozitivistički" pristup:

"Drugi razlog za *sruti* može se pronaći u slušnom fenomenu: kada se istovremenim trzanjem [žice] sviraju dvije note iste visine, a jedna od njih se neprekidno podiže, dok druga djeluje kao referentni ton, uho reagira i u stanju je na određenim mjestima razlikovati; postoje 22 mjesta na kojima se kvaliteta osjeta - konsonanca ili disonanca - mijenja. Ovih 22 mjesta čine od davnina osnovu za 22 *srutija* indijske glazbe."

Sedam nejednakih i promjenljivih podjela oktave obično se uspoređuju sa ljestvicom, ali je bolje ako se *svare* shvate kao "molekularno" središte *rage*. Oni su, doduše, glavni nosioci tonalnog ustrojstva, ali nisu određeni prvenstveno kroz njihov odnos prema tonici i ne rabi ih se postepeno ili u sekvencama. Jedno od značenja pojma *svara* je "samostalan".

*Svara* se koristi kao središte oko kojeg se grupira kretanje melodije. Taj se pokret uglavnom odvija u *srutima*, koji djeluju kao sateliti od *svare*. Čitava stvar može se odvijati iznad jednog ležećeg borduna u basu. Ako u izvedbi sudjeluje pjevač, onda on određuje taj osnovni (basovski, bordunski) ton (*sadja*) a instrumenti se tome prilagođuju; inače ga postavlja svirač melodijskog instrumenta.

*Tala*, što u Sanskritu izvorno znači dlan ili pljeskanje rukama, odnosi se na ritmičko-metričku rečenicu koja gradi drugu polovicu *rage*. Obično ona čini osnovu za ritmičke varijacije fiksne metričke duljine, kao što su 16, 12 ili 8 udaraca (*matra*); podpodjele pojedinih *tala* razdoblja mogu poprimiti prilično složene oblike. Sveukupno bi indijski glazbenik trebao imati na raspolaganju više od stotinu različitih *tala*, ali uglavnom ih se koristi samo desetak. *Tala* je nesumnjivo neizostavan dio indijske glazbe i jedna od njenih glavnih karakteristika, ali u smislu ritma važnija je *laya*.

Ritmički "osjećaj" (u jazzu: "*feeling*") igra istaknutu ulogu u svakoj idiomatskoj improvizaciji: osjećaj za impuls pokreta za razliku od matematičkog razumijevanja ritma. U indijskoj glazbi to je *laya*. Obično se opisuje kao osnovna mjera jedne skladbe, ali je ona i mnogo više [od toga] i tvori njenu ritmičku pokretačku silu, njezin puls. Za glazbenika koji pokazuje izvanredan ritmički osjećaj, čije sviranje karakterizira posebna ritmička okretnost i opuštenost, kaže se: "ima dobar *laye*." Podrijetlo riječi leži u hinduističkom vjerovanju u Šivu, boga plesa, koji je personifikacija sveobuhvatnog ritma Svemira. ... Indijci kažu: "*Laya* je otac, *sruiti* je majka *rage*."

Glazbeni oblik u kojem se ti elementi sastaju, *raga*, jednako je prilagodljiv i gladak kao i oni sami; ne zato što bi on bio nejasan u svojim ciljevima i zahtjevima, već zato što ima snagu i spretnost da se podredi bilo kojem glazbenom smjeru. Do trenutka izvedbe, *raga* je nedovršen i bezobličan.

... S jedne strane, je niz uzlaznih i silaznih kombinacija *svare*, specifičan izbor tonova koji sam po sebi još ne određuje dovoljno identitet *rage*: jedna te ista serija *svare* može biti zajednička za nekoliko *raga*. Razlika se temelji na načinu na koji se *raga* prema *svari* ponaša, kako do nje dolazi, organizira u grupe i opet je napušta i koji *svara* djeluje kao središnji ton (*vadi*). Pored toga, *raga* čini formalni okvir za improvizaciju. Podijeljen je na dvije polovice: prva, *alapa*, predstavlja sporiji uvod slobodnog ritma; druga, *gat*, izvodi se preko *tala* rečenica, pri čemu se karakteristični materijal *rage* obrađuje na različite klasične načine.

Ove dvije polovice su dalje podijeljene, ali postoje različita mišljenja koliko točno potpodjela sada postoji. U praksi se obično nalazi sljedeća struktura:

- *alapa*: Uvode se *svare* koje će biti korištene i utvrđuju se glavni tonovi. U ovoj fazi nema *tala*. Postavljaju se osnovni melodijski obrasci i tempo postaje življi. Uvodi se puls, ali još uvijek nema *tala*.

- *gat*: Određuje se melodija *rage* i uvodi se *tala*. Promjena u viši registar, uvođenje fiksnih ukrasnih figura i koncentracija na ritmički aspekt. Dijalog između glazbenika raste u tempu i intenzitetu.

Većina izvedbi slijedi ovu shemu, u opsežnom ili skraćenom obliku; naravno imam dojam da iznimke, koje potvrđuju ovo pravilo, nisu neuobičajene.

Tako oblik *raga* daje materijal, određene smjernice, za rukovanje raznim materijalima i formalni okvir za izvedbu. Mnogobrojni ukrasi tonova i melodijske figure su standardizirani, ali cijela je stvar fluidna i dobiva svoj konačni oblik tek u trenutku izvedbe. ...

O. C. Gangoly zaključuje svoje pisanje o ragi u djelu "*Ragas and Raginis*":

»*Raga* je više od svog vanjskog oblika, više od tijela. On ima dušu koja oživljava tijelo i živi u njemu. Jezik indijske poetike poznaje ovu dušu, taj princip, kao *rasa*: kao suštinu, emocionalni stav, strastveni osjećaj. «

U svojoj seriji emisija na stanici BBC, D. Bailey dao je mogućnost indijskom glazbeniku Viram Jasaniju (sitar i tabla) da predstavi indijsku glazbu - slijede najvažniji izvratci iz tog interviewa:

"Kad počnemo izvoditi *ragu*, u početku je sve lako. Sviramo tzv. *alapa*. Svrha *alape* je otkriti melodijske mogućnosti ovog *rage*, što još nema nikakve veze s ritmom ili stilom. Prvo utvrđujemo osnovni ton ... To se može učiniti sa bordunom ili da se jedna rečenica svira odozdo prema osnovnom tonu ... Zatim se improvizacija izvodi u dubljem registru ... I ovdje zapravo koristite jednostavan matematički postupak. Ali nisu dopuštene sve moguće kombinacije. Morate odlučiti koje kombinacije su dopuštene, koje od njih želite svirati i kako. Sada izaberete jedan ton i koncentrirate se na njega ... Na taj način postepeno se penjete po ljestvici. Čitava se stvar ponavlja iznad jednog ravnornog pulsa, koji se izvodi na *sitaru*, na bordunskim žicama.

Usredotočen sam na ovaj ton ... vodim moju svirku prema tom tonu, vodim ju oko tog tona ... I tako naglasite svaki ton ljestvice krećući se njome i improvizirajući oko svake note. Zato je potrebno toliko vremena da se postignu čim bolje izvedbe. Do sada se sve događalo bez ikakvog ritma. Kada počnu udaraljke - tu se improvizacija može malo smiriti, dolazimo do definitivne skladbe - možete izmisliti vlastiti komad ili možete svirati tradicionalnu melodiju vašeg omiljenog stila, možda i jednu po kojoj je vaš učitelj (*guru*) postao poznat. ... I dok stalno ponavljam svoju melodiju, držim takti ciklus i dajem priliku sviraču *tabla* da slobodno improvizira, ne odustajući pritom od ciklusa takta. Na primjer, on improvizira, a kad se vrati i završi improvizaciju na istom ciklusu ... on nastavi ritam a ja mogu slobodno improvizirati. I tako se izmjenjujemo. Promjene postaju sve brže i brže, dok cjelokupna atmosfera postaje sve smirenija, što može izgledati kao kontradikcija. Ali indijska glazba je takva; puna kontradikcija - ja to ne mogu promijeniti. «

Alain Daniélou (francuski indolog, muzikolog i autor) piše o tradicionalnoj metodi podučavanja u jugoistočnoj Aziji te kaže:

»Uz ovaj oblik osobnog podučavanja umjetnički trening prethodi tehničkom usavršavanju. Učenik je u stalnom kontaktu s potpuno otvorenim umjetničkim djelom i uvijek ima cilj koji bi konačno trebao postići; sadržaj i oblik glazbe nikada nisu odvojeni jedan od drugog ."

Prema Baileyu, se improvizacija uči slučajno ili preko lanca kontroliranih slučajnosti, metodom pokušaja i pogreške... Improvizacija je izrazito praktična stvar - ne postoji isključivo teoretska strana improvizacije. Za vrijeme procesa učenja, osobe koje pokušavaju "naučiti" improvizirati najbolje dobivaju uvid i stječu iskustvo kako improvizacija funkcionira kroz niz pogreški i poneki uspjeh na tom putu. U indijskoj glazbi postoji dugi i složeni odnos učitelj - učenik; to je jedina metodologija koja opravdava ovu karakteristiku improvizacije.

(DB) Zamolio sam Virama Jasaniju da detaljnije opiše metodu svog učitelja i pitao sam ga može li se sjetiti svojih prvih pokušaja improvizacije.



"Teško je točno odrediti vrijeme kada počnete improvizirati. Kad te tvoj učitelj želi naučiti određeni *raga*, on ne kaže: 'Tonalna struktura ovog *rage* je građena na sljedeći način i to su tonovi koji se u njemu koriste', već on odsvira primjer i daje vam da slušate, a možda vas i zamoli da određene fraze sami odsvirate imitirajući ga. I tako postupno, nakon što ste ga slušali nekoliko puta zaredom, pomalo razvijate osjećaj za ovaj *raga*. Ne morate čak ni znati kako se on zove, ali s vremenom ćete dobiti osjećaj za njega i odmah ga prepoznati, kada ga neki drugi glazbenik ili vaš učitelj ponovno zasvira. Vi počinjete, dakle, svirati takve rečenice [motive] i napokon dolazite do faze u kojoj više ne ponavljate to što vas je vaš učitelj naučio, već počinjete u ovog *ragu* unositi svoje vlastite motive. Odmah i spontano primijetite ćete kad zasvirate nešto što ne spada u kontekst i ispada iz "okvira" tog *rage*. Drugim riječima; kada učite *ragu*, učite nešto izuzetno složeno; jedan *raga* ne može se naučiti isključivo na osnovu njegove tonske gradje." ...

Budući da, ako tako želite, mi učimo glazbeni jezik, prirodno je da ćemo u nekom trenutku doći do vlastitih fraza i razviti vlastitu ideju o izvođenju određenog *rage*.  
Naša glazba je izuzetno intuitivna glazba, intuitivno učite, osjećaj za *ragu* stječe se intuitivno."

Po Baileyu je zajedničko obilježje većine glazbe s improvizacijskom tradicijom je odsustvo točnog sustava notacije. Citira Curta Sachsa (iz knjige "*The Wellsprings of Music*"):

"Glazba bez nota nije ograničena samo na društva koja nisu imala pismo. Mnoge stare glazbene zapise svećenici su smišljali samo za svećenike i kantore, a neke su čak i čuvali u tajnosti. Dok je notacija imala svoje mjesto u sakralnoj glazbi kako bi spriječila suvremenike i buduće generacije da krše svete tradicije, sekularna se glazba temeljila na slobodnoj invenciji i sjećanju, kako u zapadnim, tako i u istočnjačkim kulturama. Tek pod pritiskom razvijenog višeglasja, notni zapis postaje neophodnim."

Jedine "note" u indijskoj glazbi su one u knjigama o glazbenoj teoriji (koja se doživljava kao nešto potpuno neovisno od glazbene prakse; jedna rijetko dodiruje drugu). Lekcije se stoga temelje isključivo na sluhu, dojmovima i osobnom posredovanju. ...

Improvizatori svih žanrova i stilova često govore o "svojoj" glazbi. To ne znači traženje autorskih prava, već je izraz potpune identifikacije s glazbom koju sviraju. Glazbenici sami utjelovljuju glazbu. U Indiji, gdje je, kako kaže Yehudi Menuhin, "glazba postepeno napredovala kroz trideset ili više stoljeća, uz ravnomjerni puls jedne rijeke i stalnog rasta jedne sekvoje", kontinuitet i razvoj glazbe bili su izvrsno čuvani u rukama improvizirajućih umjetnika.<sup>11</sup>

### **1.3."Most" prema našoj, zapadnoj, glazbenoj umjetnosti i praksi; Flamenco**

Sljedeća "stanica" u Baileyovim intervjuima je *flamenco*, kojeg svi relativno dobro poznamo i cijenimo kao kombinaciju plesa i glazbe, koja se ponekad izvodi i solistički, dakle bez plesača. O povijesti, stilskim značajkama i improvizaciji ovog oblika, pretpostavljam, većina nas zna vrlo malo.

---

<sup>11</sup> U današnjoj klasičnoj glazbi Indije nije rijedak slučaj da glazbenici predstavljaju desetu ili više generaciju glazbenika svoje obitelji. 90-ih godina imao sam čast nastupati i snimati sa izvanrednim glazbenicima, braćom Maharaj iz Benaresa (*sarod* i *tabla*), koji su predstavljali 15. generaciju glazbenika svoje obitelji! U međjuvremenu, vrlo uspješno nastupa zajedno 15. i 16. generacija te obitelji - vidi na YTube pod "Maharaj Trio".

(D. Bailey:) Za razliku od indijske glazbe, kod koje postoji obilje raznolikih i često prilično zagonetnih materijala, kod flamenca postoji ogroman manjak pouzdane, čak bilo kakve općenite literature. Postoje neki kraći ali oskudni opisi ovog španjolskog plesa, ali o glazbi koja ga je pratila, a zatim se razvila u potpuno neovisan žanr, gotovo da neznamo ništa. Za izvodjača ovo predstavlja i određene prednosti. Pišući o španjolskoj narodnoj glazbi Debussy je rekao: "Mudra i sretna zemlja koja ovaj divlji cvijet ljubomorno štiti od pristupa 'službene' klasične glazbe."

Glavni izvor informacija o improvizaciji u flamenku bio je za Baileya Paco Peña, jedan od najpoznatijih flamenko gitarista kasnih 70tih i osamdesetih godina. Rođen u Cordobi, profesionalno se bavi flamenkom od dvanaeste godine. U početku kao pratilac u nekoliko plesnih grupa, kasnije kao solist ili sa vlastitim *flamenco puro* ansamblom. 1972. godine održao je koncert u *Conservatorio da Musica* u Cordobi - kao prvi gitarist flamenka koji je ikad svirao na nekom španjolskom konzervatoriju.

Paco Peña objasnio je kako je došlo do pojave, radjanja, flamenka:

»U 15. stoljeću, brojni romski klanovi došli su u Andaluziju - dio vala doseljenika koji je oko 1447. stigao u Španjolsku preko Katalonije. Živjeli su uglavnom na poljima, kao nomadi, u lošim uvjetima. Od davnina, Romi nisu nikada bili veliki pjesnici - jedva iznenađujuće s obzirom na okolnosti njihovog načina života - ali su uvijek imali izvanredan osjećaj [talent] za ritam i glazbu, a u Andaluziji su pronašli bogat, živopisan folklor izuzetnog pjesničkog šarma. ... Prisvojili su ga i dodali mu vlastite elemente. Iz tog 'braka' proizašao je fenomen zvan *cante flamenco*; on nije ni 'romska glazba' niti andaluzijski folklor, već spoj obaju. Stoga se sa sigurnošću može reći da u flamenku postoje dva osnovna sloja: andaluzijski sa svojom drevnom glazbenom prapovijesti i romska kultura; samo kroz oboje zajedno mogao se roditi flamenko. Nitko ne zna točno kad je sve počelo jer jedva da ima pisanih dokumenata. Najranije vijesti vezane su za pjevača iz Seguiriyasa po imenu Tio Luis el de la Juliana, za kojeg se govori da je živio oko 1780. godine. Ali i to je također prilično nesigurno. ...

Flamenko izvodi izvoditi čitava grupa, a uključuje pjevanje, ples i instrumentalnu glazbu, s mogućnostima improvizacije za sve koji su uključeni.

Paco Peña o ulozi gitarista:

»Kod pratnje, funkcija gitarista flamenka je da pomogne pjevaču ili plesaču da izvuče najbolje iz sebe. On mora stvoriti pravu atmosferu za svaki komad, mora osigurati jasan ritam i mora pratiti pjevanje pjevača, u svakoj njegovoj nijansi. On ovo pjevanje također mora ukrašavati svirajući takozvane *falsetas*; kratke melodijske umetke između redaka stihova. Ako nastupa solistički, gitarist mora potpuno sam dočarati cjelokupnu atmosferu flamenka. U tom slučaju *falsetas* postaju mnogo umješniji i melodiozniji, imitirajući pjevanje. Ritam postaje još markantniji i diferenciraniji kako bi zamijenio "rad nogu" plesača."

Slično indijskoj glazbi, glazbenik flamenka djeluje u jednom fleksibilnom okviru s promjenjivim strukturnim elementima. Definitivan oblik nastaje samo tijekom izvedbe. U flamenku je okvir definiran stilskim karakteristikama pojedinih vrsta plesa i pjevanja. Glavna karakteristika svake vrste je njezin *compás*, njegov osnovni ritmički uzorak: periodično ponavljajuća skupina udaraca

s fiksnim naglascima. Ova shema je nepromjenjiva dok komad traje, a njegove proporcije mogu se razvijati na razne načine.

Harmonija je zajednička za sve vrste, ali se njome postupa vrlo različito. Obično se sastoji od akorda glavnih stupnjeva - tonika, dominantna i subdominantna - osim kojih se ponekad rabe i tzv. prohodni akordi, na stupnjevim frigijske ljestvice. Osim toga, na nju snažno utječe instrumentalni idiom: koriste se brojni složeni akordi, koji očito imaju svoje podrijetlo u kromatici gitare.

Izbor akorda koji se upotrebljavaju ovisi u velikoj mjeri o tipu flamenko, ali način na koji se koriste u velikoj mjeri određuje se pri izvedbi samoj. Iako se akordi sami ne razlikuju značajno od izvedbe do izvedbe, različito je njihovo trajanje (dakle, koliko dugo se ostaje na pojedinom akordu. Unutar slijeda akorda nema fiksnog trajanja; harmonija se mijenja kada su vokalne ili instrumentalne figuracije iznad ovog akorda dovršene.

Postoji mnoštvo različitih vrsta, od kojih gotovo sve imaju geografsku referencu i karakterizira ih određeno raspoloženje. Svaki od njih ima svoj tempo i *compás*.

Četiri najčešća i osnovna su *bulerias*, *soleares*, *tientos* i *seguiriyas*.

*Bulerias* su poseban slučaj, da tako kažem.

Izuzetno veseli, dirljivi, često prepuni aluzija, oni su komadi u kojima se može dogoditi gotovo sve. Tri druge vrste imaju međusobno mnogo zajedničkog, a na čelu su im *soleares*.

Dalje Peña:

»Može se reći da su *soleares* najsavršeniji oblik *cante flamenca*, gdje su ljepota i dubina osjećaja u savršenom skladu. Otkada sviram gitaru, sviram *soleares*. To je prekrasan stil - pokretan, ali ne prebrz. «

*Compás*, ritmička cjelina, kod *solearesa* sadrži 12 udaraca, koji su naglašeni [podvučeno] kako slijedi:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. Sve što se svira mora se uklopiti u ovaj slijed: bilo da se stvarno svira ili ne, ti se naglasci uvijek osjećaju i izražavaju.

Paco Peña naglasio je da su spomenuta tehnička pitanja od samo sekundarne važnosti za našu temu.

"Glavna stvar koje morate biti svjesni je da svaki tip, svaki komad ima svoj ton, i ono što je važno, ono što inače radite je da taj ton prevlada. To je jedna vrsta raspoloženja u koju se morate uvući - morate ući u glazbu. Teško je to razumjeti odnosno objasniti. Čak i ako nema ritma, nešto izvučete. Krećeš se, plešeš. «

Po Baileyu, pravu improvizaciju nije moguće transkribirati. Bilo je različitih pokušaja u tom smjeru - uglavnom u slučaju jazz sola ili improvizacije na orguljama, ponekad u slučaju tzv. tradicijskog folkora (u našem slučaju, vidi u Dodatku transkripcije hrvatskih etnomuzikologa dra Jerka Bezića, Ivana Ivančana i Stjepana Stepanova - o tome nešto kasnije). Ove transkripcije rade se uvijek u

"standardnom notnom zapisu", sustavu koji je, unutar određenog rastera mreže, u stanju praktički zabilježiti isključivo visinu tona i ritam.

Većina improvizacija, ne drži se strogo one temperirane ljestvice ili ravnomjerne podjele takta, na koju smo navikli u "normalnoj" zapadnoj glazbi. Nastojanja da se „odstupanja“ od tih "standarda", izlaženje iz tih "okvira" nekako zabilježe, obično završavaju mnoštvom dodatnih znakova u obliku strelica, točkica, centi, zareza i svih vrsta "regulacija", kojima se "obogaćuje" naša standardna notacija. Pred kraj istraživačkog života u kojem je napravio mnoštvo transkripcija [improvizacije], Curt Sachs je napisao:

»Iz gorkog iskustva znamo koliko su nepouzdana i fatalno pristrana ljudska čula, kako smo lako spremni u jedan posve drugačiji glazbeni stil projicirati temperirane stupnjeve melodije i periodične ritmove zapadne tradicije, te koliko je niska dokumentarna vrijednost takvih neprovjerenih dojmova."<sup>12</sup>

Bailey je Paca Peñu pitao u kojoj se mjeri odnos između improvizirane i ne-improvizirane glazbe mijenja iz izvedbe u izvedbu. Da li on u svakoj izvedbi ostaje isti ili postoje razlike?

"Ne, uistinu postoje značajne razlike. Jer za mene improvizacija nije samo sviranje drugih nota u istom djelu. Za mene improvizacija također znači prebacivanje težišta unutar komada. Za promjenu smjera. Mislim, možete svirati praktički isti komad, a opet, jer se osjećate potpuno drugačije, stvarate drugačije glazbeno djelo; to je zaista tako.

Pitate koliko je improvizirano? Naravno, sve ovisi o tome koliko ste nadahnuti. Otkrio sam da se, kada se osjećam tehnički dobro - da, neobično, kad se osjećam tehnički dobro i ako su vanjske okolnosti povoljne, tada i mnogo više improviziram. Prepuštam se - uvjeren sam u sebe. Želim dostići nove razine. ...

Rekao bih da u jednom komadu možete doseći određene visine samo ako se prepustite improvizaciji - recimo malo, ne previše, ali ovo malo mijenja cjelokupni karakter djela; u stvari, možda je četvrtina komada promijenjena, ali ova četvrtina mijenja karakter cijelog djela. Ali nikada ne bih rekao da je cijeli komad improviziran - barem kod mene to nikada nije potpuno improvizirano - ali istina je da se to može mijenjati ovisno o tome kako se u tom trenutku osjećam. " ...

Čini se da je to prilično rašireno gledište te da se ne radi o količini onoga što je promijenjeno, dodano ili potpuno izmišljeno.<sup>13</sup>

»Čudesna stvar ove glazbe je što ste potpuno slobodni. Osjećate da ćete svaki dan svirati drugačije nego dan prije. Niste vezani za skladani komad koji morate svirati na isti način, samo bolje ako ga želite poboljšati. Također je i puno lakše svirati - komad može biti manje kompliciran, sa manje ukrasa, a opet suptilan jer je, unatoč svojoj jednostavnosti, više inspiriran. Potpuno ste slobodni u njemu - djeluje na oba načina, a s oba imate punu slobodu

---

<sup>12</sup> Vidi kasnije, u 6. Poglavlju, moja vlastita iskustva s time kako na osnovu upravo pisanih transkripcija napraviti analize i izvući iz njih zaključke odnosno "module" pomoću kojih bi "moglo biti moguće" kasnije napraviti vlastite improvizacije.

<sup>13</sup> Ovo je vrlo zanimljivo jer bi i ukrašavanju melodije dalo "pravo" da ga se nazove improvizacijom.

da improvizirate, a također i mogućnost da ne improvizirate. Komad možete ostaviti onakav kakav jest, jednostavno zato što vam se čini da je bolje ostaviti ga kakav jest. «

Baileya je zanimala i važnost improvizacije, koja je očito neophodan za flamenko. Ali zašto je to tako?

»Kreativnost je od vitalnog značaja za flamenko ... Ne možete uvijek svirati stvari drugih ljudi - morate učiniti nešto svoje, inače cijela stvar ostaje nezadovoljavajuća ...

Da bi me nešto uhvatilo, moram to čuti kao nešto novo i neiskorišteno - i čuo sam puno flamenka kao što možete zamisliti. Da bih mogao svirati, moram dati sve od sebe ... to mora biti novo. Ako ne ritam ili note, barem bi duh trebao biti nov. «

To je jedan od najneposrednijih i najdirektnijih učinaka improvizacije. Ona osigurava da je improvizator u potpunosti uključen. Bolje od bilo kojeg drugog sredstva, pruža sviraču mogućnost da se potpuno identificira sa svojom glazbom.....

Nijedan idiomatični improvizator ne tretira improvizaciju kao zasebnu aktivnost. Bavi se samo idiomom: improvizacija je u službi idioma i njezin je izraz. Paco Peña:

„Od očeva smo naučili ono što su oni naučili od svojih očeva. Ali glazbu usvajamo i tretiramo je na svoj način, baš kao i prije. Flamenko nije muzejski komad, već živi, umjetnički oblik koji se stalno razvija, i kao takav zahtijeva umjetnikovu individualnu interpretaciju. «

#### **1.4.Improvizacija u tradicijskom folkloru Hrvatske, posebno u njenom primorskom dijelu Istre i Dalmacije<sup>14</sup>:**

Već sam kratko spomenuo transkripcije više hrvatskih etnomuzikologa, koji su od kasnih 50-ih i tijekom 60-ih godina redovito "na terenu" istraživali te snimili ogromnu količinu zvučnog materijala koji je u mnogim slučajevima izuzetno važan i jedini, dragocjeni, dokument svog ( u stvari nepovratno prošlog) vremena. Ne samo da stari kazivači (pjevači, svirači koji su gotovo u pravilu - kao nekad u srednjem vijeku i renesansi - sami istovremeno i graditelji svojih instrumenata) s vremenom umiru nego se i ukus a time i stil izvedbe na primjer plesova i njihove pratnje ponekad mijenja i - nažalost ali neminovno - "modernizira".

Zbog toga sve o čemu ovdje govorim vrijedi za izvedbe i udio improvizacije u njima iz tog vremena, koje je od nas danas udaljeno preko pola stoljeća.

U svakoj tradicijskoj (kako onoj zaista seljačkoj, pučkoj, tako i onoj tzv. "gradskoj") glazbi svirači gotovo u pravilu ne poznaju note<sup>15</sup> i zahvaljujući tome pri svakoj izvedbi bez problema i puno razmišljanja, spontano, sviraju barem malo drugačije.

To vrijedi na primjer za plesove Istre i Kvarnera odnosno čitavo Hrvatsko primorje - kako uz obalu tako i na otocima.

---

<sup>14</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 1. Poglavlje, str.1-3, I-1 do I-3.

<sup>15</sup> Za razliku od onih koji sviraju u gradskim limenim glazbama.

Naravski, u plesovima osnovne formule i redosljed njihova ponavljanja moraju ostati isti jer bi inače neminovno zbunili i izbacili plesačice i plesače iz ritma. Ali oko tih "čvrstih" motiva, modula, svirači (solisti, u slučaju mišnjica ili *miha* ili više njih, u slučaju *roženica/sopila* ili tzv. *gunci*, gudača) svaki puta dodaju nove, drugačije, ukrase i kroz to su njihove izvedbe uvijek svježije. Postoje i slučajevi (baš kao u flamenku) da svirač ili svirači nastupaju sami, bez plesnog ansambla. U tom slučaju njihova svirka postaje još slobodnijom a udio improvizacije bitno veći.

Kao što je poznato, dolazim iz obitelji glazbenika, otac je čak u svojim skladbama koristio elemente (dalmatinskog) folklor ali u doticaj sa tim dijelom naše bogate glazbene baštine dolazim tek 1969. u istarskom gradiću Grožnjanu,<sup>16</sup>. Taj prvi (i oni koji će uslijediti te moji vlastiti, u početku vrlo naivni i nesigurni, praktični "koraci") kontakt toliko me impresionirao da sam pokušao zamisliti neku "hrvatsku" improvizaciju, zasnovanu upravo na tom folkloru.

Ono što danas smatramo autohtonom istarskom tradicijskom glazbom pripada nekadašnjoj seljačkoj tradiciji (zanimljivo je da glazba talijanske manjine u Istri zvuči dosta "slično" - barem mojem etnomuzikološki neškoloanom uhu...) ali se danas, dijelom zbog turizma ali i dijelom zbog migracije nekad seljačkog življa u gradove, može čuti i u gradu. Kakva je bila tradicijska glazba u gradovima nekad, teško je reći jer su ratovi, dulje ili kraće okupacije te ogromni egzodus Talijana nakon Drugog svjetskog rata tu nekadašnju tradiciju potpuno promijenili odnosno prekinuli. Medjutim, istarska tradicijska glazba i njen originalni instrumentarij, zbog svoje posebne ljestvice može se "primjeniti" na srednjovjekovnu glazbu<sup>17</sup> u samo, recimo, "ograničenim" količinama. Na primjer, kao samostalne međuigre i uvodi, ali ne i kao pratnja pjevanju.

Jedina alternativa bila bi ono što je moj pokojni kolega Theo Tabaka,<sup>18</sup> jednom u Istri pokušao napraviti, nažalost bez uspjeha. On je, naime, jednog od (tada malobrojnih, situacija se hvala Bogu s vremenom potpuno promjenila!) istarskih svirača - graditelja *roženica/sopila* pokušao nagovoriti da napravi ono što bi mogli nazvati "wohltemperierte" (dakle za naše pseudo - zapadnjačko uho "normalno" naštiman...) instrument. Reakcija je bila potpuno odbijanje jer čovjek nije mogao (u stvari; htio) razumjeti razlog ovakvom postupku.

Bolja je situacija sa dalmatinskom tradicijskom (prije svega onom "gradskom") glazbom, jer je ona bila pod stoljetnim direktnim utjecajem Mediterana, prvenstveno Italije ili još konkretnije; Venecije.

Premda se ukrašavanje (posebno onih najviših dionica) koristilo i koristi u mandolinskim sastavima, za nas je najzanimljivija plesna (i ponekad solistička) glazba svirana na dalmatinskoj *lirici*, *lijerici*. U njoj se naime susreću i poput nekog pletera "isprepliću" oba (najmanje dva) elementa; onaj mediteranski<sup>19</sup> i onaj koji je nesumnjivo hrvatskog, slavenskog, podrijetla.

---

<sup>16</sup> Takodjer neovisno o činjenici da sam u tom trenutku bio pri kraju mojih studija na MA u Zagrebu.

<sup>17</sup> Što smo mi, u okviru našeg zgrebačkog ansambla USZ, godinama intenzivno radili pri koncertima i snimanjima te s time imali veliki uspjeh i kod kuće, kao i pri inozemnim turnejama po Belgiji, Francuskoj, Italiji, V. Britaniji i Sovjetskom Savezu.

<sup>18</sup> Austrijski flautist (ali naturalizirani Zagrebčanin) bio je pionir rane glazbe u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji, dugodišnji solist orkestra Zagrebačke filharmonije i profesor na MA u Zagrebu, osnivač i voditelj zagrebačkih komornih ansambala rane glazbe "Musica antiqua" i "Collegium Musicum".

<sup>19</sup> Instrumenti gotovo identičnog oblika, zvuka, tehnike sviranja - donekle i stila izvedbe - žive još i danas u talijanskoj pokrajini Kalabriji i na raznim mjestima u Grčkoj. Pod imenom *gadulka* (uz dodatak tzv. "simpatetičnih" žica) svira se i u Bugarskoj.

U dalmatinskom zaledju, Dalmatinskoj Zagori, postoji svirka na *diplama/ mišnjicama* (koja je donekle slična onoj uz obalu i na otocima), poseban način pjevanja poznat kao *ojkanje* odnosno pjevanje *iz libra* ili *iz kape* te drevna tradicija pjevanja junačkih, epskih, pjesama uz pratnju gusala. Kao i tradicijska glazba Istre i Kvarnera, svirka na *lijerici, diplama, ojkanje* i guslarska tradicija uspjela je zadržati dosta od svoje originalnosti. Ova potonja doduše mjenja teme ali način pjevanja i pratnje ostaju isti, jer guslari nerado primaju ili uvode bilo kakve "modernizme."

Sviranju, odnosno improvizaciji na *lijerici* kao i formulskom stvaranju i improvizaciji vratit ćemo se kasnije, u 6. poglavlju.

### 1.5.Improvizacija u rock glazbi:

Vratimo se Dereku Baileyu, ovog puta u vezi improvizacije u rock glazbi.

Kako je on je prvobitno bio afirmirani jazz gitarist, ne treba nas čuditi njegovo relativno nisko mišljenje o (većini) rock glazbenika... Po njemu volja za improviziranjem strana je većini rock glazbenika - njihov stav i praksa više se približavaju onome što bi mogli usporediti sa praksom diminuiranja, ukrašavanja u glazbi renesanse i ranog baroka.

(DB) Njihov materijal, čak i ako se vrlo malo mijenja, mora biti ako ništa drugo fleksibilan i otvoren za trenutne postupke prilagođavanja. Jer izvedba nije nikada određena do posljednjeg detalja, već je uvijek podređena okolnostima. Ne postoji nikakav apstraktni ideal, niti notnim pismom fiksirani standard koji stoji iznad izvedbe i po kojem se ona mjeri. Ako se nešto i notira, to služi samo kao polazna točka i vodilja. "Nije važno tko je što napisao, sve dok to svira prava osoba."<sup>20</sup>

Improvizacija se u rocku javlja relativno kasno, krajem 60-ih godina. U ovom slučaju Bailey je odlučio intervjuirati Stevea Howea, gitaristu britanske grupe "Yes", (od njega dolazi i gornji citat), o tome:

(SHo):"Da, sve je počelo psihodeličnim valom '67. Svi mladi gitaristi - kao i drugi glazbenici - primijetili su da se na tim osnovama mogu svirati dulja improvizirana sola. Učinio sam to bezbroj puta, kao i niz drugih gitarista i klavijaturista. Iz nekog razloga to se događalo upravo u to vrijeme. Među ljudima, s kojima su se svi tada bavili, prevladavalo je mišljenje je da je jedna pjesma ... - a zapravo je improvizacija ideju pjesme koja je do tada bila uobičajena - okrenuta naglavce.

Čitava stvar bila je povezana s promjenom tržišnog proizvoda, zamjenom singla sa albumom. Onog trenutka kada ste imali više prostora, mogli ste slobodnije i 'svirati'. Mislim da je bilo više ljudi koji su pokušavali izaći iz stare organizacije pjesme, koja ponavlja prvi odjeljak, zatim srednjih osam taktova, pa opet prvih osam taktova. Mislim da su se mnoge stvari od tada bolje razumjele. To me zaintrigiralo i povukao sam se otprilike godinu dana na stranu. Moraš biti prokleta dobar da to sprovedeš u praksu....

U to vrijeme se glazba nevjerojatno brzo razvijala. Ponovno je bilo utjecaja countryja, jazz je imao svoj utjecaj - jedan od najvažnijih aspekata za mene - a tu je bila i moda indijske glazbe.

---

<sup>20</sup> Kao i u slučaju bluesa i tradicijskog folklor, mnogi vrsni rock glazbenici ne vladaju notnim pismom i to im ni najmanje ne smeta da budu izuzetno nadahnuti autori - izvodioci.

Sve skupa postalo je mnogo živahnije, a u svemu tome ljudi su mogli mnogo slobodnije improvizirati."

Improvizacija u rock glazbi dolazi gotovo bez izuzetka iz bluesa. Glavni uzor glazbenika obično je jedan od afroameričkih bluzera. Manji dio improvizacije, koja ne pripada ovoj sferi utjecaja, obično je ona eksperimentalnog karaktera te dolazi uglavnom iz elektroničke glazbe.

„Ljudi su već godinama razumijevali gitaru preko bluesa, a Hendrix je zapravo spojio blues i moderni rock u jedno. Osim toga i eksperimentalnih stvari, postojala je i treća linija, koja je mene prvenstveno zanimala. Uvijek sam želio biti čisti rock gitarist koji radi one temeljne rock stvari poput razvijanja nekoliko modernih klišeja. Ali mislim da se svi ne uklapaju u te kategorije. Čim kopaš dublje, u svakoj glazbi dolaziš do tzv. "missing link" [nedostajuće poveznice] između etiketiranja i stvarnosti. Vrhunska improvizacija pomaže nekome tko ima određene zahtjeve i stil, da se razvija bitno dalje. I to je ono što mislim da ljudi traže u svojoj improvizaciji.«

Što jednu improvizaciju čini boljom od druge?

„U osnovi izvjesni osjećaj jasnoće u predstavi onoga što radim. Vrlo često mogu prihvatiti praktički svaku improvizaciju koju radim. Radio sam stvari kod kuće, samo jednom improvizirao, i rekao: 'ovo je izvrsno.' Drugi put me zgrabi i težim za nečim što je potpuno oslobođeno klišeja kada je u pitanju fraziranje. Ne nužno što se tiče tonova, već u fraziranju, koje je - obično koristim riječi 'ispravno' i 'točno' - jasnoća izraza ... - Možda mogu reći ovako: tonovi su točni - svaki ton ima svoje težinu. Mislim da je to nešto čemu ljudi, većina ljudi, teži. Izvjesna nepobitnost. Ja mogu beskrajno dugo svirati, a kad to snimim, bude mi, mislim, jasno što tražim. Pokušavam nešto dobiti pod moju kontrolu.

Tu postoji nešto više od onoga za što sam zaista sposoban, razumiješ, i ako uspijem u tome, sretan sam. Pokušavam postaviti neki standard. Isto se, mislim, odnosi se i na grupe; postoji neki standard kod improvizacije, sve dok ga niste postigli, jednostavno ne možete svirati dobro, te stvarno zajedno. Jednom kada u nekom improviziranom dijelu zaista zajedno svirate, podiže to kvalitet cijele turneje.«

Spomenuo si ranije da improviziraš snimajući se na vrpcu, snimku kasnije preslušavaš i da je to bitan dio tvoje metode kompozicije.

"Da, radim upravo tako. Ono što obično pokušavam učiniti je, ako hoćeš, spojiti ideju skladanja i improvizacije. Kada dakle radim na jednom komadu, sviram ga i postupno se upuštam u ono što mi padne na pamet. A kad mi se nešto zaista sviđa, obično to pokušavam iskoristiti. ...

Volim stvari koje dolaze spontano. Improvizacija dolazi gotovo sama od sebe. U osnovi, uvijek sam improvizirao, čak i kad sam svirao po pubovima, kad sam imao četrnaest ili petnaest godina - prije nego što sam napustio školu. Volio bih ponovo čuti što sam tada svirao.

Jedna od točaka pri improvizaciji: vrlo je teško bilo što prosuditi dok nemate nekoliko godina iskustva. Retrospektivno promatram stvari koje sam prije radio, kao stvari koje su nekada imale funkciju za mene i postavljam si pitanje: 'pa, to si ostvario prije nekoliko godina, ali da



li te to uzbuđuje i danas?" Na isti način nastojim promatrati svoj napredak i vrlo često ga prosudjujem na osnovu [moje] improvizacije."

Jesi li ikad pokušao reproducirati tvoju vlastitu improvizaciju sa ranije snimke? Nešto što ti se toliko sviđjelo da si to pokušao reproducirati?

»Tako je bilo kod snimanja jednog LP. Kad smo završili, otrčao sam kući i dosnimio još dva ili tri *takes* na gitari."

Ako ga reproduciraš kasnije, koja je razlika između prvog i ponovnog sviranja [snimanja]?

»Nikad više nije tako čarobno. Ali s druge strane to postaje jedan komad, melodija. Sada je to niz tonova. Ideja improvizacije zamjenjuje se sviranjem niza tonova jednog tonskog slijeda«

Na kraju našeg razgovora trebao bi se svirati odjeljak sa albuma grupe "Yes" "*Topography Oceans*", u čijem je središtu improvizacija gitare; pitao sam Stevea Howea je li ga snimio u jednom *take* ili je snimio niz improvizacija, a zatim odabrao najbolju.

«Nekoliko dana zaredom napravio sam niz pokušaja. Obično napravim nekoliko *takes*, poslušam ih i tada, nadam se, znam smjer. Želio sam malo melankolični početak koji je prerastao u svojevrsnu apoteozu, koja završava sa sedam udaraca [čitave] grupe - to je bio naš sedmi album, mnoge stvari temeljene su na broju sedam, a ova strana LP ploče počinje sa sedam udaraca. Dojam koji sam želio postići je da gitara malo kasni iza grupe. Da pokušava dostići grupu. Grupa mijenja u drugi akord, a gitarist ju jedva uspijeva dostići: da! uspio je. Grupa se penje dalje i gitara se penje iza nje. Mislim da sam tom prilikom koristio svaki pojedini prag gitare.

Čim počneš svirati "ad hoc" tj improvizirati, moraš prihvatiti pravila igre. Mislim da je upravo to razlog da [glazbenici-improvizatori] nerado govore o tome. Netko je jednom rekao da ako previše intenzivno razčlanjuješ inspiraciju, ona će nestati. I tako je. Neuhvatljivo."

## **1.6. Publika ili odnos prema publici**

S time u vezi biti će opet najbolje ostaviti Baileya samog da kaže što misli o tome:

Odnos između improvizirane glazbe i njezine publike je poseban. Osjetljivost improvizacije na ambijent u kojem se ona događa, izlaže izvedbu potpuno nezaštićeno utjecaju publike. (Bijeg u rutinu - sposobnost da se pruži barem jedna standardna izvedba bez obzira na okolnosti - obično ima štetan učinak na improvizaciju, ograničavajući se na najpredvidljivije aspekte idioma ili rječnika.) Aplauz ili izraz nezadovoljstva kod publike ima trenutni učinak, a budući da utječe na umjetnika u ključnom trenutku glazbeno - kreativnog procesa, utječe ne samo na izvedbu, već i na dizajn i odabir korištenog materijala. Od pretjeravanja u improviziranim kadencama 19. stoljeća do bizarnosti izvedbi Normana Granza "Jazz u filharmoniji" 50-ih godina, opetovano je pokazalo koje sve opasnosti za improvizirajućeg glazbenika "vrebaju" iz ugla "kritike" publike. Alain Daniélou izvještava o poteškoćama azijskih glazbenika koji rade u zapadnom zabavnom sektoru, a na taj način se i detaljno opisuje problem s kojim se moraju boriti zapadnjačka glazba poput flamenka, jazza, a sada sve više i tzv. "slobodna" (*free*) glazba: »Čim glazbenici registriraju pozitivnu reakciju publike, dolaze u iskušenje da ponavljaju postupak [formulu] koji

je izazvao ovu reakciju, što objašnjava kako se niveau te glazbe mogao naglo pogoršati. Glazbenik postupno postaje komičar koji ponavlja svoje trikove kad primijeti da uspjevaju kod publike, a njegovi koncerti postaju raznovrsni "varijetetski" brojevi iz kojih nestaje inspiracija, jer se pretvara u želju za komercijalnim uspjehom.

Medjutim, improviziranje bez reakcije okoline je kontradikcija. Dakle, improvizacija pred publikom suočena je sa puno pitanja, ali dobiti odgovore na njih nije lako. Barem jedno je sigurno: publika improvizirane glazbe, bila ona dobra ili loša, aktivna ili pasivna, dobrohotna ili neprijateljski raspoložena, ima moć kao nijedna druga publika te može direktno utjecati na stvaralački čin onoga što upravo doživljava. A možda i zbog te mogućnosti publika improvizirane glazbe ima bitno višu razinu glazbene intimnosti od bilo koje druge glazbene situacije.

(Steve Howe:) »Mislim da publika ima ogroman doprinos, ali ne znam kako to objasniti jer mi to teško polazi za rukom. Vidio sam jednom kako improviziram na filmskoj snimci i bio iznenađen onim što radim: hodajući gore-dolje, radeći grimase - stvari kojih dosad zapravo nisam bio svjestan. I otkrio sam vezu između ... - Čim preuzmeš vodeću ulogu u komadu, krećeš se prema publici. Predstavljajući se publici, da tako kažem. Kao da si pozvan na rampu.»

Improvizacije koje radiš kod kuće sigurno izgledaju drugačije od onih pred publikom?

"To je ono što me možda najviše brine ... Mislim da je ono što sviram kod kuće potpuno neusporedivo s onim što radim na pozornici. Jednom kad postoji publika, postoji potreba da to mora biti dobro, a kad si kod kuće tamo gdje toga nema, toliko si opušten da ti [na pamet] dolaze neke od najboljih stvari [ideja, inspiracija, nadahnuća] ... čim nema prisile da moraš uspjeti."

Ovdje Bailey prelazi u područje jazza, koje je sam kao aktivni izvođač, dobro poznao te pita za mišljenje Ronnie Scotta, poznatog britanskog saksofonista:

»Kad sviraš takvu glazbu, ne možeš se udaljiti od činjenice da postoji publika; ne možeš svirati u vakuumu. To mora biti nešto što je nekome namjenjeno, inače nema veliku vrijednost. Možeš sjediti u svojoj dnevnoj sobi i uvjeravati se da sviraš fantastično, ali ako nema publike, to ne znači ništa.«<sup>21</sup>

Usprkos tome, možeš li biti uvjeren da fantastično sviraš?

"Pa, možeš misliti: 'Bože moj, moja tehnika je danas dobra, a još sinoć to nisam bio u stanju odvirati' - tako nešto. Ali, potom izaći pred publiku i svirati - to je sasvim druga stvar. «

Želio bih se vratiti određenoj točki. Dakle, ti ne misliš da je moguće postići vrhunsku izvedbu bez publike?

---

<sup>21</sup> Moje vlastito iskustvo s time u vezi je utoliko drugačije jer sam unatrag 15-ak godina iz više razloga odlučio prestati sa "normalnom" (nazovimo je "direktnom") javnom djelatnošću i prešao u onu "indirektnu" ili virtualnu. Što znači da kada sâm, u vlastita "četiri zida", u mojem kućnom studiju, sebe snimam publika nije prisutna nego sviram sam sebi, imajući čitavo vrijeme na umu da će (najbolje od snimljenog, naravski) slušati većim dijelom meni nepoznata publika na mojim kanalima pri YouTube, na SoundCloudu ili na mojoj vlastitoj internetskoj stranici... Baš kao i na mojim nekadašnjim javnim nastupima improvizacija (ili ako ništa drugo; ornamentacija) ima određenu ulogu. Još konkretniji iskorak prema "pravom" javnom nastupu bio bi tzv. "streaming" - kojeg je moguće svirati "uživo" i/ili emitirati to naknadno.

"Netko mora biti prisutan; jer ne mogu zamisliti da puno vrijedi svirati pred nikim. Već ako su to samo ostali glazbenici iz grupe u kojoj svirate."

Znači, to nema veze s veličinom publike?

"Nikako. Ne, radi se o komunikativnom trenutku koji pripada glazbi ... «

Za razliku od Ronnie Scotta i Stevea Howea pogledi Virama Jasanija i Paco Peñe dosta su drugačiji:

Viram Jasani: »Osobno vjerujem da mnogi indijski glazbenici pokazuju najbolje kreativne moći kad vježbaju, [bez publike, sami] jer su tada stvarno slobodni - ne trebaju se bojati publike koja sjedi ispred njih, i u ovoj situaciji zaista izlaze iz sebe [otvaraju se]. Naravno, glazbenik će se pokušati potruditi pred publikom, ali osjeća se skućeno. Vrlo je oprezan. "

Paco Peña: »Flamenco nikada nije imao tako široku publiku kao danas, a zapravo mislim da to i nije normalno."

Što se ne čini normalnim?

»Ako imate mnogo publike, to nekako ... - nekako se čini da glazbi ne ostavlja šansu da bude onakva kakva zapravo jest. Sviranje pred publikom uvijek je kompromis. «

### **1.7.Jazz glazba:**

Posebno zanimljivo je, iz već gore spomenutih razloga, ono što Bailey kaže u vezi improvizacije u jazzu:

Bez sumnje, odlučujući poticaj za oživljavanje improvizacije u zapadnoj glazbi 20. stoljeća, došao je iz jazza. Kao jedinstvena glazba - u mlađim godinama - bezgranične vitalnosti, jazz je danas široko prepoznatljiv kako u glazbenom tako i u sociološkom značaju. Ali pružio je svoju najveću uslugu zapadnjačkom glazbeniku podsjećajući ga na nešto što je u zapadnoj glazbi praktički izumrlo: pokazao mu je da izvođenje glazbe i izmišljanje glazbe ne moraju biti dvije odvojene aktivnosti te da se instrumentalna improvizacija u stanju probiti sve do najviših područja glazbenog izraza.

Vjerojatno su već pedesetih godina postali vidljivi prvi znakovi iscrpljenosti u jazzu. Šezdesetih godina prošlog stoljeća on je prošao niz promjena koje su 1965. potaknule Rexa Stewarta da prorokuje: "U doglednoj budućnosti većina vitalnosti i ljepote ovog američkog umjetničkog žanra naći će se samo u razvodnjenom obliku u drugim zemljama." Rezultati ove promjene, poput slobodnog /free/ jazz (o tome ćemo govoriti u sljedećem poglavlju) i niza "križanaca" - jazz rock jedan je od najnovijih primjera - ovdje ćemo zanemariti. Ovo poglavlje bavi se improvizacijom u "konvencionalnom" jazzu.

Razliku između konvencionalnog jazz i njegovih izdanja može se najlakše odrediti time da se improvizacija u konvencionalnom jazzu temelji na melodijsko-harmoničkim temama (melodijama) i njihovoj taktnoj strukturi. U osnovi ova vrlo jednostavna tehnika sastoji se od sljedećeg; jedan slijed harmonija svira se po određenoj taktnoj šemi [broju taktova] u melodijskim linijama, ljestvicama i arpeggima. Ovaj harmonički kostur uvijek se temelji na

jednom od popularnih oblika pjesme [song] ili bluesu (u strogom obliku od dvanaest taktova). Naravno, da ono što čini bit improvizacije ima vrlo malo veze s formalnom tehnikom, tako da opis ovog aspekta ne daje ideju o tome kako beskonačno diferencirana može biti ova metoda.

... Repertoar jazz svirača poput Dextera Gordona ili Lee Konitza vjerojatno uključuje prilično mali broj različitih „songova“; ali one nude dovoljno radnog materijala za možda čitav život jednog umjetnika. Unutar razgraničenog terena neprestano se vrši proces obnove u kojem se stari materijal preoblikuje, preuređuje i povremeno povlači a istovremeno uvodi novi materijal.

»Kada imam izuzetno dobar dan, predstava od sat vremena sastoji se od samo petnaestak minuta čiste improvizacije. To je možda četiri ili pet minuta u prosjeku; ali sama činjenica da se nešto improvizira, daje svemu tome dojam slobodne forme.«

Ovaj citat ne dolazi od glazbenika, već od komičara Lennyja Brucea, koji je svoj način rada često uspoređivao s onim u jazz glazbenika te ovdje naglašava važnost uvođenja novog materijala: on pruža ne samo novi materijal za obradu, već sve ispunjava daškom slobode.<sup>22</sup> Ovakav postupak eliminira ono što više nije korisno i iznova oživljava preostali materijal. Iako je glavna briga gotovo uvijek očuvanje identiteta i kvalitete idioma, uvođenje novog materijala, makar i minimalno, održava cijelu stvar na životu i osigurava njezinu daljnju egzistenciju. ...

(Ronnie Scott:)

"Kad sam počeo svirati, zapravo uopće nisam znao da postoji nešto poput improvizacije. Samo sam želio svirati saksofon u plesnom sastavu. Moj osjećaj za improvizaciju razvijao se sve boljim ovladavanjem instrumentom; također sam slušao ploče jazz solista i pridružio se drugim glazbenicima mojih godina koji su pokušavali improvizirati. Tako je počelo, a vjerujem da taj razvoj nikada neće biti dovršen - barem se tome nadam.

Vjerujem da je mogućnost improvizacije u mom konkretnom slučaju kombinacija iskustva - s vremenom shvatite što možete, a što ne možete svirati - i intuitivnog slušanja, obzirom da nisam posebno upućen u nauk o harmoniji. Ali uvjeren sam da postoji mnoštvo stajališta i pogleda na improvizaciju te da postoji isto toliko načina improvizacije i puteva kako do nje doći, koliko ima ljudi. Oscar Peterson, na primjer, izuzetno je sjajan, tehnički besprijekoran glazbenik koji - nadam se da mu neću neću 'stati na žulj' kada to tako kažem - "na stol" postavi sve fantastične stvari koje je do vrhunca usavršio i to je onda stvarno jedna vrhunska izvedba. Kod Sonny Rollinsa naprotiv - može se dogoditi da jedne večeri razočara, a sljedeće vam oduzima dah zbog njegove domišljatosti itd. Kod Rollinsa je svaka večer drugačija. «

Došli smo do pitanja kvalitativne procjene improvizacije.

»Dakle, ovdje postoji jedna poteškoća za mene: možeš vježbati satima - nikad to stvarno nisam radio, ali recimo da sam puno trenirao dva do tri tjedna, izašao na pozornicu - a moja tehnika je lošija nego ikad prije; dok se, obrnuto, može dogoditi da tjednima nisi dirnuo instrument, izađeš van i sviraš [improviziraš] potpuno slobodno i opušteno ... - Što se početnog pitanja tiče, kako prosudjujem da li je ono što sam svirao ... - bilo uspješno, odgovor mi je vrlo težak, jer ako uspiješ, onda je svirka praktično postala nešto nesvjesno, razumiješ;

---

<sup>22</sup> Paco Peña opisuje ovaj fenomen na str. 16.

to je kao da nešto drugo ima niti u svojim rukama a ti si samo posrednik između tog drugog i instrumenta, i sve čega se primiš uspijeva, pa čak i ako nešto ne uspije kako treba, čini se da to i nema veliku ulogu... To je određena vrsta *feelinga* po kojemu radiš - ili nesvjesno radiš - i kad se onda dogodi nadahnuće, *duende*<sup>23</sup> - ili kako god ga želiš nazvati - sretna povezanost vanjskih okolnosti i tvojeg unutarnjeg ustrojstva - tada to jednostavno funkcionira. To je onda osjećaj; 'tako kako jest, mora i biti.'

Mislim da se svi nalaze pod utjecajem svog instrumenta, kao i drugih svirača, prošlih ili suvremenih. Postoji određeni stav koji razvijaš kada se nađeš pod utjecajem važnih glazbenika. Tada postoji opasnost da tvoju svirku osjećaš bezvrijednom ako ne zvuči kao ona od tvojih 'velikih' uzora. Stareći, postupno sam se toga riješio i mislim da je to dobra stvar. Puno više zadovoljstva daje kada zvučiš poput sebe nego poput jednog od velikih priznatih tenor saksofonista. Ali bilo je vremena kada nisam bio zadovoljan ako nisam zvučao poput onog koji je u tom trenutku odredjivao 'ton' [bio *in*].

### 1.7.1 Free Jazz

I tu dolazimo do stila u jazzu koji se meni osobno - neka mi oprošteno i dopušteno - najmanje sviđa, jer me podsjeća na tzv. "suvremenu" glazbu, koju sam i sâm niz godina "bio prisiljen" svirati te niz puta snimao i izvodio kao član orkestra "Zagrebački simfoničari" RTV (sada HRT) Zagreb i kao umjetnički voditelj ansambla USZ, u okviru festivala MBZ (Muzički bienalle). Bailey je za sugovornika ovog puta izabrao američkog sopran saksofonistu Steve Lacya.

Lacy je odabrao Europu kao ishodište svojih aktivnosti te se nastanio prvo u Italiji, a zatim (1969.) u Parizu. Živio je u New Yorku 1950-ih i početkom 1960-ih i bio je snažno uključen u razvoj i preokrete koji su doveli do onoga što se u konačnici nazivalo "free jazz".

Pitao sam ga da li radikalne promjene poput onih kasnih 1950-ih i početka 1960-ih možda nastaju zbog porasta samopouzdanja glazbenika, razvoja umjetničke svijesti.

"Naravno, cijela stvar dolazi na površinu. Što se duže netko bavi nekom stvari, to više postaje svjestan. To se neizbježno događa, gubi se vlastita naivnost, kako kolektivno tako i kao pojedinca. Čovjek 'odrasla' a njegova glazba raste s njim."

Razgovarali smo o tome kako jazz nekada nije stvarao dojam da je previše zaokupljen svojom prošlošću, svojim *roots*, dakle korijenima. Umjesto toga, pojavio se kao prava glazba svog vremena.

»Za mene će glazba uvijek biti tu - na rubu, između poznatog i nepoznatog. Treba ju stalno gurati u nepoznato, inače će atrofirati i vi s njom isto tako. Preokret koji je započeo krajem pedesetih i koji je vjerojatno u osnovi dovršen već sredinom šezdesetih, dogodio se jer jazz pedesetih više nije bio na 'rubu'. Ako pogledaš ono što se smatra kao '*hardbop*', u tome nije bilo više ničega tajnovitog.

Bila je to mehanička svirka - poput svojevrstne gimnastike: obrasci su poznati i svi ih sviraju. Kad sam 50-ih godina počeo raditi u New Yorku, uvijek su me privlačili radikalni glazbenici, ali istodobno sam imao posla i sa nekim mlađim prihvaćenim glazbenicima te sam s vremena

---

<sup>23</sup> U Kastiliji *duende* ili *tener duende* (imati d.) označuje uzvišeno stanje emocija, izražajnosti i autentičnosti - često u vezi sa flamencom.

na vrijeme nastupao sa njima; na primjer sa ljudima poput Donalda Byrda ili Herbie Hancocka. To su bili noviji, opće priznati ljudi. Također radio sam sa ljudima kao što su bili Cecil Taylor, Mal Waldron i drugima koji su bili radikalni. Moj glavni interes bio je očito rad s radikalima, ali nisam mogao ignorirati neradikalne elemente. Ali sviranje s etabliranim nikad mi nije uspjelo, jednostavno zato što su oni poznavali sve obrasce, a ja nisam. Naravno da sam to mogao savladati, ali me to jednostavno nije privlačilo ni veselilo. Nisam osjećao želju za tim. ...

Jazz je stigao do faze u kojoj više nije bio improvizirana glazba.<sup>24</sup>

Velik dio onoga što se događalo uistinu nije imalo veze s improvizacijom. Ljudi su točno znali što će se dogoditi kao sljedeće, i tako je i bilo. U većini slučajeva, slijed skladbi i fraza mogao je biti malo drugačiji od večeri do večeri, ali to meni nije bilo dovoljno. Došao sam do točke, a tako je bilo i kod mnogih drugih, gdje su nam tzv. *beat* i *changes* (16-taktni, 8- i četverotaktni) počeli izlaziti 'na nos' - svi smo se zasitili od šematizirane svirke i jednostavno rekli: *F... it!*

... Ono što je Cecil Taylor radio započelo je 50-ih. A rezultati su bili nešto najslobodnije što se ikad moglo čuti. Ali to nikako nije bilo proizvoljno. Bilo je sistematski gradjeno, ali s novim uhom i prema novim mjerilima. Usprkos svemu, pedesetih godina on je doživio potpuno odbacivanje. Za mene je on bio najvažnija figura u New Yorku početkom 50-ih. Kasnije, kad je Ornette Coleman stigao u grad [New York] zapuhao je novi vjetar.

S jedne strane, bili su tu svi ti akademski svirači, '*Hard-bop*' i '*Blue Note*' i '*Prestige*' - ljudi, a to što su oni svirali imalo je vrlo malo progresivnih tendencija. Ali kad je Ornette izašao na scenu, sa teorijama je bilo gotovo. Razbio ih je. Sjećam se kako je tada vrlo pažljivo rekao: „Pa, na raspolaganju ti je određen prostor, ispuni ga onako kako smatraš prikladnim.“ Bilo je to otkriće. Jačali smo se slušajući njega i Don Cherryja svaku večer, i to je probudilo našu želju za slobodom.

Prava ključna figura, vjerujem, u to je vrijeme bio Don Cherry. Na neki način, Cherry je bio slobodniji. Nije ga bilo briga za sve stvari s kojima se Ornette bavi, a svirka mu je bila doista slobodna. Oko 1959/60. često je dolazio u moju kuću i obično mi je govorio: "Hajde, svirajmo nešto." Na to ja: "Dobro, što ćemo svirati?" I to je bilo to. Dilema. Problem. Bili su to strašni trenutci. Nisam znao što da radim.

Trebalo mi je oko pet godina da se izvučem iz toga te da probijem ovaj zid. Prošlo je nekoliko godina prije nego što sam opet bio spreman jednostavno svirati. Bio je to proces koji se dijelom sastojao od opetovanog sviranja "standarda", koji je konačno došao do točke kada se to više nije činilo važnim i više nije bilo korisno svirati te teme. Dakle, ispustio si teme - i samo svirao. To se dogodilo postupno. Ovdje je uspjelo na trenutak, tamo četvrt sata, pa pola sata, jedno popodne, jednu večer i na kraju cijelo vrijeme. I tako je ostalo niz godina. Nikakve teme, ništa. Samo ste stajali i svirali. Ali cijela je stvar imala puno veze s glazbenim

---

<sup>24</sup> A što onda reći za europsku 'ozbiljnu' glazbu nakon 1800-te ili posebno nakon pojave gramofonske ploče? Arthur Rubinstein, jedan od najvećih pijanista 20. stoljeća napisao je u svojoj autobiografiji da su i on i većina njegovih suvremenika do pojave gramofonske ploče na koncertima redovito improvizirali. Od trenutka kada su se njihove interpretacije na snimkama mogle "kontrolirati", uspoređivati i kritizirati, improvizacija naglo prestaje..

okruženjem. Trebali ste imati istomišljenike. A u ono vrijeme, sve je to bilo "u zraku". Dogodilo se svugdje. Vjerujem da se od samog početka jazz uvijek bavio širenjem slobode. Način na koji je Louis Armstrong svirao bio je "slobodniji" od onog prethodnih glazbenika. Roy Eldridge bio je "slobodniji" od svojih prethodnika. Dizzy Gillespie je značio slijedeću razinu, a Cherry opet jednu novu. I taj proces morate držati u pokretu, inače gubite slobodu. A onda je glazba gotova. To je pitanje života i smrti. Jedini kriterij je: 'Da li je čitava stvar živa ili je mrtva?' ...

Za Stevea Lacyja, koji je oduvijek cijenio neovisnost i slobodu, veza između jaza i improvizacije ne dolazi u pitanje:

«Improvizacija me uzbuđuje jer mi daje nešto što se ne može dobiti na bilo koji drugi način. Svježina, određena kvaliteta koju je nemoguće postići u skladanju. To ima neke veze s prije spomenutim 'rubom'. Biti uvijek na rubu nepoznatog i uvijek spreman za skok. A ako kreneš dalje, sa sobom ćeš doduše ponijeti sve godine pripreme, sav svoj instinkt i sva svoja pripremljena sredstva, no to je skok u nepoznato. Ako nešto otkriješ kroz ovaj skok, onda to ima vrijednost koju, po mojem mišljenju, na nikakav drugi način nije moguće pronaći. Cijenim to više od onoga što se može pripremiti. Ali sam naravno vezan uz ono što se može pripremiti, posebno na način na koji to vodi do 'ruba'. Ono što napišem, koristi da pouzdano dovede do ruba, kako bi se moglo ići dalje i otkriti ono 'drugo'. Upravo to 'drugo' je ono što me najviše zanima, a mislim da je upravo to i životna srž, bit, jaza.»

Govoreći o improvizaciji u jazzu (o kojoj sam, priznajem, prije čitanja knjige D. Baileya znao vrlo malo - gotovo ništa) vraćam se Sigi Buschu i njegovoj knjizi "Jazz Improvizacija".

### 1.7.2.S. Busch, Improvizacija u jazzu<sup>25</sup>

Jazz glazbenici često povezuju improvizaciju sa svojom glazbom u tolikoj mjeri da se ponekad teško može shvatiti da se ona događa i u drugim vrstama glazbe - čak i u drugim umjetnostima. Na primjer, sjetite se na improvizaciju u plesu i pokretu, ili na kombinaciju "*Step dance*" - plesa i improvizaciju na bubnjevima, možda čak i improvizaciju u glazbenoj terapiji i glazbenom obrazovanju.

Kao što je poznato, improvizacija je prisutna i u dramskoj umjetosti i dramskom obrazovanju. Improvizacija ima čvrsto mjesto i u povijesnom razvoju kazališnog obrazovanja.<sup>26</sup> Ona postoji i u poeziji, npr. unutar lirike (također i u vezi s jazzom), u umjetnosti pripovijedanja, "fabuliranja", "ad hoc" pripovijedanja. Kod filmskih i video umjetnika, improvizacija se povremeno koristi kao produkcijsko pravilo. Koncept *ex tempore* stvaranja poznat je u likovnoj umjetnosti pa sve do arhitekture.<sup>27</sup>

Slikar i glazbenik Günter Philipp, u svojem za čitanje vrijednom članku "Improvizacija u glazbi i slikarstvu", osvrnuo se na odnos dviju umjetnosti.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Busch, Sigi: *Improvisation im Jazz, Ein dynamisches System*, Advance Music, 1996.

<sup>26</sup> Busch, *ibid.*: vidi Ebert, Gerhart, *Improvisation und Schauspielkunst*, Berlin 1979

<sup>27</sup> Busch, *ibid.*: vidi *Lexikon der Musikpädagogik*, str. 102; IP: vidi u 3. Poglavlju pod L. Korrick, str...

<sup>28</sup> Busch, *ibid.*: Günter Philipp, *Das Improvisatorische in Musik und Malerei*, u: *Musizieren und Üben*, 4/1995, str. 14

Kod toga čini mi se izvanredno da se u gotovo svim vrstama umjetnosti improvizacija prakticira u grupama. U jazzu postoji ekvivalent kolektivnoj improvizaciji, kao što se sviralo u starijim stilovima ili u slobodnom jazzu. Ali i kod solističke improvizacije, kada se svira solo, pri pažljivom slušanju i gledanju, uočava se da se u većini slučajeva radi o posebnom obliku kolektivne improvizacije, jer ne improvizira samo solist, već i njegovi pratioci.<sup>29</sup>

U tipičnoj [jazz] formaciji kvarteta, u tzv. *chorusu* ne improvizira samo melodijski instrument, već i oni "prateći" instrumenti poput klavira (možda gitare) čak bas i bubnjevi improviziraju. Komunikacija na više razina je od ključne važnosti, vode se dijalozi. Posebno jasno to postaje u konceptu trija, koji je razvio pijanist Bill Evans: iz prvobitne uloge pratioca bas i bubnjevi prerastaju u ravnopravne partnere u 'razgovoru'.

Dijalog pri improvizaciji prema vani s drugim umjetnostima, dijalog "na unutra" sa uključenim glazbenicima, sa grupom, sa publikom, to je živo i plodno zajedništvo: to su neophodni uvjeti za budući razvoj. Ideja dijaloga mora biti prisutna i pri učenju i podučavanju improvizacije. Na taj način jazz improvizacija kao glazbeni sustav, ostaje uzbudljivim i održivim.

## 5 Važnih elemenata jazz improvizacije

### 1. Umrežavanje i struktura učinaka

Posljednjih godina posebno je popularna metoda poučavanja jazz improvizacije: teorija akorda / ljestvica. Prema receptu "Za svaki akord se mogu naći odgovarajuće skale", prihvatljivi rezultati mogu se brzo postići. Odgovarajuća literatura dostupna je u velikoj mjeri, pa bih se želio odreći detaljnijeg opisa u ovom kontekstu. Ova metoda, koja se pojavila 1960-ih godina, u vrijeme modalnog jazz-a, je dobra za modalne skladbe ili one s jednostavnim vezama akorda. Međutim, postaje problematično kada se ova metoda koristi i za skladbe koje se temelje na proširenim ili alteriranim akordima, koji se k tome još i brzo mijenjaju. Broj potrebnih ljestvica dramatično se povećava. Potrebno je dodati pravila koja propisuju specifičnu upotrebu određenih tonova. Neki tonovi proglašuju se čak kao '*avoid notes*' - tonovi koje treba izbjegavati, ako je moguće.

Vlastita otkrića studenata improvizacije ozbiljno su ograničena, razočaranja kod njih samih kao i kod nastavnika, čine se neizbježnima. Improvizacija stvorena u takvim okolnostima je nepotpuna, budući da se koncentracija učenika usmjerava isključivo na dva elementa improvizacije: ljestvice (kao apstrakcije melodija) i akorde (kao dio elementa harmonije). Bitne komponente poput ritma, zvuka i forme se zanemaruju i zbog toga su nerazvijene. I na kraju - nažalost se to prečesto zaboravlja - očito da postoje uzajamni odnosi između pet elemenata, oni su međusobno povezani (vidi sliku 1).

Jazz također znači stilsku raznolikost, daleko više od onoga što se nalazi u zbirkama tema koje kruže svuda, kao npr. u tzv. "*Real Book*". Koncentracija isključivo na ljestvice i akorde nailazi kod glazbenika koji izvode glazbu *swinga*, *bebopa* *free jazz*a na (razumljivo...) nerazumjevanje i klimanje glave.

---

<sup>29</sup> Busch, *ibid.*: vidi Joe Viera, *Arrangement und Improvisation*, Beč 1973



Ako se jazz improvizacija smatra nekom vrstom *ex tempore* (stvorene u trenutku) skladbe, čini se samo po sebi razumljivim da se, poput mnogih velikih skladatelja u svojim djelima, koriste sve glazbene sastavnice.<sup>30</sup>

*/Primjer I-4 Busch, sl. 1: Struktura jazz improvizacije/*

Umrežavanje elemenata jasno je vidljivo na grafici. Proces improvizacije stvara svojevrsnu strukturu učinaka. Primjer tome: ako se zbog nedostatka suverenosti morate previše usredotočiti na određeni element, npr. harmonije pojedine jazz skladbe, postoji rizik da "izletite", izgubite pregled na jednom ili drugom području, uglavnom u ritmičkom ili formalnom smislu. Tek kad budete mogli uspostaviti potrebnu ravnotežu između pojedinih elemenata i povezati ih jedan s drugim, improvizacija će se odvijati na zadovoljavajući način.

Ovdje se očito radi o sustavu, točno onako kako ga je definirao poznati biofizičar Frederic Vester.<sup>31</sup>

Jazz improvizacija

- se sastoji od nekoliko komponenti koje su međusobno povezane i stoje u interakciji (struktura učinaka).
- ima određeni red i strukturu.
- kao sustav čini cjelinu koja je više od zbroja njezinih pojedinih dijelova. Improvizirana glazba je zauzvrat dio daljnjeg, većeg, sustava.

Volker Biesenbender to jasno opisuje:

»Tada ćemo manje-više pretpostaviti da su svirač, instrument i glazba nešto poput dijelova jednog sveobuhvatnog sustava, koji se pokoravaju analognim zakonima, koji se koordiniraju, uzajamno rezoniraju i komuniciraju - proces u kojem se sve radnje svirača, od pravilnog ulaska, uranjanja, empatije odvijaju s "voljom" Glazbe i instrumenta. «<sup>32</sup>

Također u vezi s glazbenim ličnostima ili jazz stilovima, ideja umrežavanja pet improvizacijskih elemenata nudi mogućnost vrlo različitog pogleda s obzirom na tipične karakteristike i kompozicije.

*Slika 2-1*<sup>33</sup> prikazuje strukturu triju po meni izvanrednih osoba u jazzu, *slika 2-2*<sup>34</sup> predstavlja moju verziju stilova *swinga* i *free jazza*. Naravno, svjestan sam da klasifikaciju koju sam napravio (a time i njenu ocjenu) drugi mogu vidjeti različito ovisno o vremenu i navikama slušanja. Poznati primjer je popratni tekst na ploči "*Miles Davis Plays Jazz Classics*" (Prestige 7373), u kojem se autor još 1965. godine opširno raspisao da se John Coltrane, koji je u to vrijeme već bio prepoznat kao izvanredan improvizator, u nekim intervalima 'zaglavi', te nudi niz

---

<sup>30</sup> Busch, *ibid.*: vidi Copland, Aaron, *What To Listen For In Music*, New York 1957

<sup>31</sup> Busch, *ibid.*: vidi Vester, Frederic, *Unsere Welt - ein vernetztes System*, München 1990 str.19

<sup>32</sup> Busch, *ibid.*: vidi Biesenbender, Volker. *Von der unerträglichen Leichtigkeit des Instrumentalspiels* Aarau/Schweiz, 1992, str.51.

<sup>33</sup> vidi u Dodatku, Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.4, I-4 Busch, sl.1

<sup>34</sup> vidi u Dodatku Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.5, I-5 Busch, sl. 2

neuspješnih rješenja prilikom improvizacije na "*Round Midnight*". Različite ocjene prijatelja i kolega sigurno nude dovoljno materijala za raspravu, npr. na dugim putovanjima autobusom ili nakon probe.

2-1

2-2

/Sl. 2: Profili improvizacije različitih jazz glazbenika i stilova u jazzu/

### Prijedlozi i perspektive

Unatoč mojim izraženim rezervama, naravno da ne namjeravam teoriju "akord/ ljestvica" "izbaciti" iz nauka o improvizaciji. Uspjeh u nekim područjima ne može se poreći. To potvrđuje naše vlastito iskustvo u primjeni i u komunikaciji. No ako se misao o uključivanju svih elemenata i njihovom umrežavanju u improvizaciju dalje konzekventno razvija, neminovno se dolazi do sljedećih pitanja:

- Kako međusobno djeluju pojedini dijelovi?
- Koji su rezultati umrežavanja i interakcija?
- Koje osobne prioritete postavlja improvizator?
- Znači li koncentracija na određeni element, npr. zvuk, zanemarivanje drugog, npr. ritma?
- Kakvu važnost imaju ta pitanja za ocjenu određene metode improvizacije, određenog soliste?
- Kakve učinke ti aspekti imaju na vašu improvizaciju?

Analiza bebop sola pokazuje da se melodijski materijal prvenstveno temelji na razloženim akordima.<sup>35</sup> Tro- i četverozvuci prošireni su višestrukim tercnim dodacima, kvinte i none su često alterirane. Horizontalna improvizacija poput one u "akord/ljestvica" teoriji, u kojoj je moguće koristiti jednu jedinu ljestvica preko nekoliko povezanih akorda, nije postojala u vrijeme kada je stvoren *Bebop*. Stoga bi improvizacijska metoda korištenjem ove metode bila neprikladna za većinu bebop komada.

Prema tome, vertikalna improvizacija u modalnim komadima, pri kojoj se pojedini akordi sviraju kroz duže vremensko razdoblje, barem dva, obično četiri ili više taktova, sigurno ne bi bila prikladna. S druge strane, ideja da se kod modalnih skladbi, ponekad improvizira na osnovu akorda (dakle sa akordičkim materijalom dobivenim iz tonova skale), može dovesti do izvrsnih rezultata.

Ovo se može vrlo dobro čuti u "*Maiden Voyage*" Herbie Hancocka, Blue Note BLP 4195/84195 ili u solu Cannonball Adderleya na temu "*So what*", na ploči Milesa Davisa "*Kind of Blue*" (CBS 460603 2).

Razmatranje da se u jazz improvizaciji radi o sustavu, prirodno vodi do toga da se njegova relevantnost provjerava i za vlastito učenje i sviranje. Kako kod mene osobno izgleda sa vrednovanjem, kvalitetom i umreženošću /prije spomenutih/ pet elemenata? Činjenica je da svaki

---

<sup>35</sup> Busch, *ibid.*: vidi Charlie Parker, *Omnibook (60 Solos)*, Los Angeles 1978.

glazbenik, svaka glazbenica ima osobne snage i, naravno, slabosti. Imajući to u vidu, možete sebi postaviti niz daljnjih pitanja:

- Za koji sam element posebno talentiran/a, koji od njih mi manje "leži"?
- Na koji se element prilikom improvizacije/ improviziranja moram posebno koncentrirati?
- Kod kojeg elementa komunikacija s kolegama glazbenicima mi je posebno lagana ili posebno teška?

Moj prijedlog u ovom kontekstu:

Pod tim uvjetima kritički analizirajte vlastite snimke nastale unutar različitih glazbenih situacija (pojedinačne vježbe, grupne vježbe, koncerti, nastupi itd.) te na osnovu toga stvorite vlastitu realnu sliku vaših osobnih talenata.

Nakon 20 godina mojih iskustava kao glazbenika i učitelja, otvorile su mi se potpuno nove perspektive; za percepciju i za izvedbu glazbe. Ovaj aspekt može se uzeti u obzir i za ulazak u jazz improvizaciju. Na početku se koncentrirate samo na jedan određeni element. Gudači, npr. često imaju snažan melodijski talent. Obično im nije teško izmisliti i varirati melodije. Ako svirate nekoliko melodija (varijacije, nastavke itd.) za redom, već ste napravili prvi korak prema formi. ... U ovom trenutku, htio bih vas zamoliti da razmislite o vlastitom oblikovanju ovih pet elemenata: ritam, harmonija, melodija, zvuk i forma. Sljedeća grafika trebala bi vam pomoći u tome. Prvo vidite pentagram za kojeg vjerujem da vrijedi za postupak pijanista Billa Evansa. Na sljedećoj stranici označite vlastiti talent: 10 znači "neobično dobro", 0 znači "u velikoj potrebi za razvojem".

Želim vam dobru zabavu sa time!

Autor ovdje donosi nekoliko crteža, dijagrama, koje ćete naći u Dodatku, na kraju ove studije.

Pet važnih elemenata jazz improvizacije:

*Slika 1: Struktura učinka jazz improvizacije*

*Slika 2: Improvizacijski profili raznij jazz glazbenika i stilova jazz*

*Slika 3: Pentagram Bill Evansa<sup>36</sup>*

*Slika 4: Vaš vlastiti pentagram od (datum):<sup>37</sup>*

### **1.8.Free Improvisation (suvremena glazba?)**

Kao i prije, u slučajevima gdje je originalni tekst vrlo jasan (a moje vlastito znanje o toj temi, problemu nedostatno...) posizem za opsežnijim citatom, pa tako i u slučaju tzv. "free" - "slobodne" improvizacije. Naglašavam da je Baileyjevo pisanje s time u vezi vrlo subjektivno i da u niz slučajeva ne dijelim njegovo mišljenje.

---

<sup>36</sup> vidi u Dodatku Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.6, I-6 Busch, sl. 3

<sup>37</sup> vidi u Dodatku Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.7, I-7 Busch, sl. 4

Slobodna improvizacija, koja se ponekad naziva "totalnom" ili "otvorenom improvizacijom" ili, možda najčešće, "slobodna glazba" pati od (ili uživa u?) nejasnog identiteta odakle dolazi i njegovo višestruko imenovanje. Dvije uobičajene pogreške koje otežavaju njezino prepoznavanje jesu povezanost s eksperimentalnom ili avangardnom glazbom. Zaista, vrlo često one se stavljaju u istu ladicu pod motom; "to je neka vrsta avangardne, eksperimentalne, improvizirane glazbe" - što se vjerojatno događa u interesu organizatora, koji moraju naučiti da je jedino što im je zajedničko nemogućnost privlačenja veće publike. Ali čak i ako dijele isti kutak tržišta, ovi stilovi se međusobno jako razlikuju. Slobodni improvizator povremeno može izvoditi eksperimente, ali prava svrha svakog eksperimenta, ispitati i dokazati teoriju, potpuno je strana improvizaciji. Slično tome, stav i pravila avangardne odnosno suvremene glazbe imaju malo zajedničkog s onima koja vrijede za improvizatore. Iako je 60-ih godina prošlog stoljeća postojalo razdoblje međusobnih kontakata avangardnog skladanja i nekih aspekata improvizacije, opća tendencija najnovijih [oko 1980] avangardnih aktivnosti svih vrsta prema većoj i detaljnijoj dokumentaciji dovela je do toga da se jaz, koji se improvizatorima uvijek činio nepremostivom, još više produbi.

Kao što je bilo za očekivati, došlo je do inovacija putem improvizacije, ali nastojanje uvijek biti "u prvim linijama" nije uobičajeno među improvizatorima. A što se tiče metode, improvizator koristi onu najstariju od svih glazbenih postupaka.

Nedostatak preciznosti u njihovom određivanju postaje još veći kad dođemo do same glazbe. Ona nema nikakvo stilsko ili idiomatsko određenje. Nema nikakav propisani idiomatični zvuk. Karakteristike slobodne improvizacije proizlaze isključivo iz zvučnog glazbenog identiteta onih koji ju izvode.

Povijesno gledano, to je najstarija glazba - prva glazbena aktivnost čovjeka nije mogla biti ništa drugo nego slobodna improvizacija - i mislim da je razumno pretpostaviti da je od tada gotovo uvijek postojao oblik stvaranja glazbe za koji je najprikladniji termin bio: slobodna improvizacija. Doista, njezina pristupačnost, kamen je spoticanja podjednako za njezine zagovornike i protivnike. Slobodna improvizacija ne može biti samo glazbena umjetnost koja zahtijeva izuzetne vještine, već je mogu prakticirati gotovo svi: početnici, djeca, ne-glazbenici. U pogledu spretnosti i mentalne snage, ona zahtijeva ono što je dostupno. To može biti ogromna složenost i profinjenost ili najjednostavnija i najdirektnija radnja: smisao života kao i povremena amaterska aktivnost. Može se svidjeti svima i služiti glazbenim potrebama svih vrsta ljudi, a one koje odbija pomisao "svatko to može učiniti", može umiriti činjenica da je "ni više ni manje" upravo jedan Albert Einstein improvizaciju osjećao kao izvjesnu emocionalnu i intelektualnu nužnost i potrebu.<sup>38</sup>

Pojava slobodne improvizacije kao koherentnog pokreta ranih 60-ih i njezina daljnja kontinuirana praksa, vjerujem, mogli bi stvoriti obilje socioloških, filozofskih, religijskih i političkih objašnjenja, ali to moram prepustiti onim autorima koji za to imaju želju i sposobnost. Možda se mogu ograničiti na pretpostavku da je pomak ka slobodnoj improvizaciji velikim dijelom posljedica sloma glazbenog jezika. Ili točnije, kolapsa „pravila“ koja su određivala glazbeni jezik. To se pokazalo prije svega u jazzu, glazbi u kojoj se improvizacija najviše

---

<sup>38</sup> (Baileyev citat:) Aleksandar Moszkowsky izvještava da mu je Einstein 1919. godine rekao da je improvizacija jedna od potreba njegova života. Svako putovanje koje ga je neko vrijeme odvajalo od instrumenta stvorilo mu je nostalgiju za klavirom, a kad se vratio, dugo je milovao tipke, kako bi se oslobodio tereta zvučnih ideja koje su se u njemu nagomilale, kako bi im mogao dati izražaj u improvizacijama. (Razgovori s Einsteinom)

practicirala upravo u vrijeme kada nastaje slobodna improvizacija. I drugo, u rezultatima mnogo ranijeg sloma glazbenog jezika u europskoj glazbi, čije su konvencije do tada vršile izvanredno jak utjecaj na sve vrste glazbe, uključujući i većinu oblika improvizacije, koje je na Zapadu [još] bilo moguće naći.

Dvije važne publikacije o slobodnoj improvizaciji su knjige; Leo Smith *Notes: "8 Pieces"* i Cornelius Cardew "Towards an Ethic of Improvisation" iz njegova "*Treatise Handbook*". Oba dokumenta potječu od glazbenika s bogatim iskustvom u slobodnoj improvizaciji, a pišu ih s budnim pogledom i stručnošću. Ipak, oni se međusobno vrlo razlikuju. Smith vidi slobodnu improvizaciju gotovo isključivo kao daljnji razvoj jazza, dok se Cardew temom uglavnom bavi s gledišta europske filozofije i neovisnog komponiranja. Obje su prezentacije valjane, a svaka savršeno odražava jedan od dva pristupa slobodnoj improvizaciji koji su postojali 60-ih godina.

Važno je naglasiti da je za Lea Smitha kritična situacija Afroamerikanaca u Americi, posebno što se tiče crnačkih glazbenika, bila od veće važnosti od čisto glazbenih stvari kojima se on bavi. Na vrlo sličan način Cardewova razmišljanja o njegovoj situaciji vode do izraženog političkog stava. Ali oba djela također pokazuju da za glazbenike koji imaju svoj integritet, koji teže direktnoj, istinskoj posvećenosti glazbi, slobodna improvizacija očito predstavljala izlaz iz krutosti i formalizma svojih glazbenih pozadina.

Pogledi na slobodnu glazbu su mnogobrojni i naravno prilično različiti. Oni se kreću od gledišta da je takva svirka najlakša stvar na svijetu i da joj nije potrebno nikakvo objašnjenje, do točke da je to bez ikakve sumnje najsloženija stvar koja postoji. Ima onih koji misle da je slobodna improvizacija aktivnost koja ne zahtijeva nikakvu instrumentalnu odnosno glazbenu vještinu, glazbeno znanje i iskustvo, i drugi koji vjeruju da se ona može izvoditi samo iznimno rafiniranom, osobnom tehnikom virtuoznih proporcija. Neki u njoj osjećaju privlačnost njenih mogućnosti glazbenog zajedništva, drugi opet mogućnosti individualnog izražavanja. Koliko znam, nema općenito prihvaćenog stava.

Na kraju ovog dijela i na početku slijedećeg (Improvizacija u školi odnosno u pedagogiji) dajem "riječ" austrijskom skladatelju, orguljašu, dirigentu i pedagogu Cesaru Bresgenu.<sup>39</sup>

U vezi jazza i *free improvisation* odnosno avangardne ili suvremene glazbe on piše sljedeće:

(Harmonijski problemi jazza)

... Kao što je to slučaj i u /tradicijskoj/ narodnoj glazbi, postoje i u jazzu određeni "harmonijski dogovori", to jest kadenci nalik slijed akorda, stereotipni modeli harmonijskih nizova, od kojih su neki već odavno "odbačeni" u umjetničkoj glazbi. Prije opisanim klasičnim harmonijskim modelima slični blues shema od 12 taktova, koja pripada arhetipovima jazza:

T T T T / S S T T / D D T T

U današnjoj blues improvizaciji ne radi se o tome, svirati [hamonijsku] pratnju već poznatih melodija, već prije svega iz tipične blues ljestvice (mol -ljestvica sa sklonošću određenim tonovima) razviti melodiju i harmonije.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Cesar Bresgen, *Die Improvisation in der Musik*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1983, sv. 27. u seriji Musikpädagogische Bibliothek.

<sup>40</sup> (Bresgen, podn. bilj.) Melodijska linija bluesa uglavnom se kreće prema dolje.

U principu je improvizacija na glasoviru takva da lijeva ruka može svirati akorde, dok se desna koristi za izmišljanje melodičnih motiva, uglavnom kratkih fraza, koje se često sastoje od tonova tipične ljestvice. U pravilu se kao harmonijski model koristi kadenca od osam taktova sa septakordima; uvijek se misli na malu septimu; velika je označena sa 7+.

C7 F7 C7 C- / F7 F- G7 F7 / (C)  
T S T T / S S D S / (T)

U "*cool jazzu*", a posebno u "*free jazzu*" ... improvizacija se u današnje vrijeme [kasnih 70-ih godina] već uvelike približila takozvanoj "avangardnoj glazbi", tako da se gotovo nemože govoriti o nekoj jasnoj granici između njih.

### 1.9. Improvizacija u školi odnosno u pedagogiji:

U ovom odjeljku nastavljam sa citatima iz knjige C. Bresgena:<sup>41</sup>

Glazbeni odgoj i improvizacija

Dosadašnji je pregled već pokazao vitalnu važnost improvizacije u različitim područjima praktičnog glazbenog života. Neovisno o ovim učincima, sve vrste slobodnog izuma, od improviziranih dječjih pjesmica do *ars inventendi* baroknih skladatelja, osigurale su svoje izvrsno, ako ne i dominantno mjesto u osnovnom glazbenom odgoju i u novije vrijeme ih značajno ojačale.

Težnja za "glazbenim obrazovanjem kroz glazbu samu" (kako je to svojevremeno Dalcroze rekao)<sup>42</sup> ostavila je traga u glazbenoj pedagogiji. Današnja škola pokušava se suprotstaviti prijetećoj stagnaciji nastave glazbe, koja je preopterećena metodologijom, analizom i specijalističkim znanjem, kroz nove oblike zajedničkog glazbenog djelovanja. Na tendencije koje žele olabaviti dosadašnje ustrojstvo, odgovara se interferencijom improvizacijskih vježbi. Najbolji uspjeh u ovim naporima dosad je postignut na "nižoj razini", što i ne čudi, budući da je "doba igranja" još uvijek relativno lako iskoristiti za kreativne, odnosno improvizacijske aktivnosti. Praktično iskustvo uči da se takve vježbe još uvijek mogu svladati i u "dobi učenja" - koje ne mora nužno ograničiti sa životnom dobi od 13 godina - ali nema sumnje da su najbolja iskustva napravljena sa mlađim skupinama.

U žiži ovakvih stremljenja stajao je posljednjih desetljeća [70-ih godina 20. stoljeća] tzv. "*Schulwerk*" Carla Orffa<sup>43</sup>, koji nosi prepoznatljiv podnaslov "Glazba za djecu" i čiji je cilj omogućiti prodor u "rani svijet zvuka" pomoću "odgovarajućih" instrumenata. On je nastao iz rada sa djecom i razvio se od samog početka na improvizacijskoj osnovi. Prema Orffovim riječima, ritmička praksa uvijek treba ostati temeljem; slogovi i tekst riječi su osnovno polazište ritmičkog, a kasnije i melodičnog izuma. Nakon igre sa riječima i slogovima slijedi igra sa tonovima; instrumenti koje Orff pruža djeci također su „osnovni“: dijete ima izravni pristup proizvodnji zvuka od drveta (ksilofon), metala (činele, *glockenspiel*, metalofon), kože (ručni bubanj, timpani), staklu (svirka sa čašama).

<sup>41</sup> Bresgen, ibid.

<sup>42</sup> E. Jaques-Dalcroze, "Rhythmus, Musik und Erziehung" ("Ritam, glazba i obrazovanje")

<sup>43</sup> Carl Orff, "Schulwerk", Musik für Kinder, Schott-Mainz

Orff je težio ka što slobodnijem muziciranju; da bi se to postiglo, „treba se svirati napamet, bez nota“. Nažalost, to se u praksi često krivo interpretiralo; vježbao se glas za glasom i cijelu stvar se učilo "napamet" za "određeni nastup", čime je iznevjerena osnovna ideja koja je stremila pravom, "slobodnom muziciranju".

Međutim, Orffovo nastojanje dovelo je do vrlo bitnog daljnjeg razvoja. Pored ovog osnovnog Schulwerka, danas imamo obilje školskih igara, kantata i sličnih glazbenih oblika u kojima se pretpostavlja da učitelj može barem donekle improvizirati sa svojim učenicima. Ova improvizacija više nije improvizacija u pravom smislu te riječi, jer se uglavnom ne odnosi na kreativno "pronalaženje" novih melodija ili čitavih glazbenih djela, već odgovornim [predavačima, nastavnicima] prvenstveno dozvoljava izbor instrumenata, tj. oblik i vrst zvuka, u mnogim slučajevima čak i "*music layout*" = čitav glazbeni izgled. Ako ispunjenje prvog zahtjeva uvelike ovisi o iskustvu dotičnog nastavnika glazbe (također o njegovom razvijenom smislu za kombiniranje), što će mu pomoći da određenom glazbenom izgledu (kojemu međutim nedostaju jasne informacije o instrumentaciji), dade najbolji mogući zvučni oblik, za improvizirani oblik potrebno je solidno znanje o novim oblicima. Sa ovima ćemo se pobliže pozabaviti u metodološkom odjeljku ove knjige. ...

Najviše zahtjeve postavljaju izdanja koja bi u improvizaciji htjela kombinirati vokalnu sa instrumentalnom zvučnom slikom. Iako ova izdanja<sup>44</sup> sadrže informacije o instrumentaciji, oni često izvođačima daju slobodu da sami odaberu koje će glasove pjevati a koje svirati; glavni smisao ovog sustava je izbjeći jednostranost čisto instrumentalne ili vokalne izvedbe. Istovremeno, čim ranije upoznati učenika sa slikama partiture te naučiti da doživljavaju glazbu kao cjelinu, a ne samo u njenim pojedinačnim sastavnicama. Naravno, ovaj princip nije nipošto nov; kao što je poznato, ova varijabilna tehnika instrumentacije postojala je prije više stoljeća. Ponovno brinuti o tome potiče u svakom slučaju osjećaj za zvuk i bolji uvod u glazbenu logiku.

U međusobnom djelovanju zbornih i instrumentalnih snaga, posljednjih se desetljeća *Schulspiel* ili školska igra (školska opera, školski oratorij) - dakle jedan oblik koji svojim opsegom nadilazi školsku kantatu - koji je u prošlim stoljećima imao slavne prethodnike, ali se ipak na mnoge načine razlikuje od njih. Izvodjači su mladi učenici sami, barem bi tako trebalo biti.

Kad je ovaj novi razvoj s Hindemithovom djelom "*Wir bauen eine Stadt*" ("Gradimo grad")<sup>45</sup> počeo postajati vidljiv, improvizacijske mogućnosti uveliko su uzete u obzir. Tako je Hindemith "dozvolio" da se tekstovi mogu proširiti, skratiti ili promijeniti, dodati druge pogodne glazbene komade, ukratko; učiniti sve kako bi se ovo na svaki način dopalo dječjoj mašti. Suprotna slika pokazuje brojne školske igre (*Schulspiele*, kao oblik) koje danas precizno propisuju sve scenske i glazbene procese, ili - što je još ozbiljnije - računa sa profesionalcima koji od početka djeci "igraju kazalište". Naravno, pozornice kazališta mladih u velikim gradovima trebaju također i takva djela; neusporedivo učinkovitija, naime raznovrsnija po svom utjecaju, su djela koja su proizašla iz zajedničkog rada sa mladima iz takozvane „kreativne radionice“. Svježina,

---

<sup>44</sup> Usporedite autorove školske igre, npr. „Die Bettlerhochzeit“ ("Prosjačko vjenčanje"), „Schlaraffenland“, Bausteinreihe Schott-Mainz., kao i scenske kantate "Struwelpeter", "Alte Lokomotive", burleske s plesom životinja i drugih, koje su rezultat improvizacije s djecom.

<sup>45</sup> Paul Hindemith: „Wir bauen eine Stadt“ ("Gradimo grad"), Schott-Mainz

neformalnost, ovih izvedbi (ostvarenih sa svim mogućim sredstvima improvizacije) ne mogu se usporediti ni sa najsofisticiranijom izvedbom velikih pozornica.

Može se primijetiti da su zadnjih godina dječja i omladinska kazališta osnovana na sve strane; ostaje za vidjeti hoće li to, s glazbenog ili stilskeg stajališta, dovesti do trajnog utjecaja na mlade.<sup>46</sup> ...

"Stvaralaštvo" se sada sve češće pojavljuje na seminarima glazbenog odgoja pri teoretskim odjelima konzervatorija i sveučilišta. Na taj način poduka tonskog sloga prati ideje Rousseaua, koji u svom edukativnom romanu "*Emile*" kaže da nije dovoljno moći svirati glazbu; "da bi je pravilno razumio, mora se shvatiti i kako je skladati", pri čemu je on prvenstveno mislio na skladanje melodije. Slično Orffu on predlaže da se u cilju "formiranja glasa i sluha", u učenje uključi jedan prateći instrument; umjesto klavira koji predlaže Rousseau, danas bismo upotrijebili gitaru, ksilofon ili čak elektroničke uređaje, odnosno keyboard.

Današnja praksa preporučuje da studenti teorije, bili oni gudači, puhači ili pjevači, ponovno dođu u neposredan dodir s kreativnim temeljima dajući im melodičke, ritmičke a ne samo harmonične zadatke. Svejedno da li se radi o „treningu sluha“ ili o stvarnoj nastavi teorije glazbe - improvizacija se sve više prepoznaje kao važna veza sa skladanjem, ali je prepoznata i kao izvrsno obrazovno sredstvo.

U isto vrijeme pojavljuju se nove škole klavira i violine, priručnici pjevanja i sviranja u kojima se improvizaciji daje određeni prostor; već je Elfriede Feudel<sup>47</sup> u improvizaciji vidjela presudni čimbenik ritmičko-glazbenog obrazovanja, te time slijedila osnovne ideje E. Jaques-Dalcrozea koji je vezu između pokreta tijela i glazbenog obrazovanja pokušao ostvariti prvenstveno improvizacijom. Od njega potječe često pogrešno shvaćena riječ „ritmička gimnastika“; ritam je najosjetljiviji i najizravnije sa životom spojeni element u glazbi koji upravo iz tog razloga zahtijeva vlastiti trening pokreta, koji bi trebao podržavati vježbu sluha ("trening uha"). Nažalost, glazbeni element u gimnastičkim školama koji su se od tada dalje razvijale, uglavnom je završio u pozadini, tako da se cjelokupnost, koju je podučavao Dalcroze, vrlo često izgubila.

Kada bi ovaj razvoj slijedili unatrag došli bi do iznenadjujućeg saznanja da su misli Jaques-Dalcrozea, Carla Orffa i naših [njemačkih i austrijskih] vodećih glazbenih pedagoga bile već u potpunosti razvijene u idejama švicarca Hansa Georga Nägeli. Ovdje nije mjesto za predstavljanje elementarne teorije glazbe koju je razvio Nägeli. Za naše razmatranje je zanimljivo je da on ritmičke, skroz improvizirane, vježbe stavlja na sam početak glazbenog odgoja. ... Posebno nas impresionira, što Nägeli - slijedeći nauku o ritmu - učenje nauka o melodiji počinje sa vježbama u tetrakordima, koje ni mi sami danas ne bismo mogli bolje sugerirati. (vidi odjeljak II, primjer 10.) Kombinacijom ritmičkih i melodičnih predvježbi, dolazi se do „pjesme“ improvizirajući - procesom koji danas čini srž svih školskih glazbenih aktivnosti.

U daljnjem traganju za početcima ovog razvoja došli bismo do zaključka da je improvizacija kao arhetip svakog kreativnog izraza jedan od najranijih dokaza čovječanstva - i to ne samo u

---

<sup>46</sup> Pisano početkom 80tih godina prošlog stoljeća.

<sup>47</sup> E. Feudel, *Rhythmisch-musikalische Erziehung (Ritmičko-glazbeno obrazovanje)*, Wolfenbüttel 1956



glazbenom pogledu; njena povijest počinje pojavom prvih glazbenih tragova i pripada na isti način "prirodi" kao i "kulturnim narodima". Međutim, otkad je predmet „glazba“ Platon doveo u središte obrazovanja, može se „improvizacija“, proširena njezinim značenjem fenomena interpretacije, bez nje se više nije mogao zamisliti bilo koji oblik glazbe. Stoga ona pripada elementarnoj pratećoj pojavi bilo kojeg oblika glazbe.

Za predmet ove studije vrlo je zanimljiv praktični dio Bresgenove knjige o improvizaciji. Stoga sam odlučio te dijelove staviti u 6. Poglavlje, koje se (kako je već spomenuto) bavi konkretnim savjetima u vezi improvizacije.

### **1.9.1 Funkcionalna muzička pedagogija (FMP)<sup>48</sup> prof. Elly Bašić, Zagreb:**

Odlučio sam se na kraju razmatranja uloge improvizacije u (prije svega) osnovnom glazbenom obrazovanju dati odgovarajuće mjesto i ovoj važnoj i originalnoj metodi, koju sam imao prilike doživjeti "u praksi" na samom početku mojeg glazbenog obrazovanja, pri glazbenoj školi "Pavao Markovac" u Zagrebu. Sjećam se kao danas da je kolegica Bašić odmah uočila moj "dualitet" glazbenog i likovnog talenta (inače dosta česta pojava kod djece i odraslih) tako da je jedan moj crtež koji je prikazivao "borbu" dura i mola, završio na njezinoj izložbi "Muzički izraz djeteta" 1954. godine. ... Prije nego što ću početi studij violine, ja sam godinu dana, kao "hospitant", išao na satove kod Elly Bašić - razlog više za moje razočaranje sa "normalnim" glazbenim školovanjem - koje je osim (tada!) "omrznute" mi violine uključivalo i vrlo dosadni "klasični" solfeggio.

Kao i uvodna informacija tako je i ono što slijedi moj citat iz teksta o FMP, koji se u cijelosti može naći na internetu pod [www.ellybasic.hr](http://www.ellybasic.hr).

"Prema riječima E. Bašić, ne neko dijete - već svako dijete ima pravo na muzičku kulturu. Navedena misao te stav da je muzikalnost osnovna dispozicija svakog prosječnog djeteta (smatrajući pritom da muzikalnost i sluh nisu istovjetni pojmovi), odredili su temeljno načelo FMP prema kojem se djeca upisuju u glazbenu školu bez selekcije.

Ono što nas zanima, međjutim, je odnos ove metode prema improvizaciji.

"Krenuvši od prirode djeteta, FMP koristi igru kao snažno motivacijsko sredstvo u procesu učenja glazbe. U programima FMP ona je metodički i razvojno primjereno osmišljena na svim razinama obrazovanja. U kontinuitet glazbeno - pedagoškog rada FMP je uključila improvizaciju kao glazbi i djetetu imanentnu aktivnost, te ju sustavno metodički razradila na različitim predmetima i stupnjevima školovanja." ...

Nastavljam citirajući iz članka "Spontana improvizacija kao sredstvo ... u glazbenoj naobrazbi", autorice dr. sc. Blaženke Bačlija Sušić<sup>49</sup>:

"Nasuprot tradicionalnom načinu glazbene naobrazbe koji se temelji na izravnom poučavanju u kojem je učenik pasivni primatelj i promatrač, dijete se kroz igru te aktivni stvaralački doživljava

<sup>48</sup> Funkcionalna muzička pedagogija (FMP) je originalna autorska koncepcija glazbenog odgoja i obrazovanja koju je utemeljila i razradila istaknuta hrvatska glazbena pedagogica, metodičarka i etnomuzikologinja Elly Bašić, rod. Lerch (1908.-1998.). Vidi: [www.ellybasic.hr](http://www.ellybasic.hr).

<sup>49</sup> Bačlija Sušić, dr.sc.Blaženka: Spontana improvizacija kao sredstvo postojanja samoaktualizacije, optimalnih i vrhunskih iskustava u glazbenoj naobrazbi, Glazbeno učilište Elly Bašić, Zagreb, 2016

putem spontane improvizacije uvodi u svijet glazbe. Aktivno, spontano stvaranje glazbe kroz improvizaciju zajednička je karakteristika brojnih glazbeno-pedagoških pravaca s početka 20. stoljeća autora kao što su: J. E. Dalcroze, Z. Kodaly, S. Suzuki, C. Orff, E. Willems kao i hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić. Navedeni glazbeno-pedagoški pravci tako za cilj ne postavljaju samo razvoj određenih glazbenih znanja i vještina, nego su prije svega usmjereni na djetetov cjeloviti razvoj. Cilj dakle nije samo djetetov intelektualni, već i njegov duhovni razvoj u smislu stvaranja kreativnijeg, humanijeg i pozitivnijeg ljudskog bića.

J.E.Dalcroze je u svojem glazbeno-pedagoškom konceptu koristio improvizaciju kao jedan od temeljnih metodičkih postupaka u okviru ritmike i solfeggia i tako pomagao studentima u svladavanju ritma te boljoj percepciji glazbe i elemenata njezine izvedbe (Mead, 1986). Uz to je smatrao da improvizacija predstavlja osobit način iskaza glazbenog doživljaja svakog pojedinca (Dalcroze, 1921). Edgar Willems, Dalcrozov učenik, također je po uzoru na svog učitelja, u svojem glazbeno-pedagoškom konceptu isticao improvizaciju kao jedno od najznačajnijih metodičkih sredstava u glazbenoj naobrazbi.

Sinteza glazbe, plesa i jezika kao sinkretički cjelovitog izraza pri doživljavanju glazbe, temeljna je ideja tzv. *Orff Schulwerka* koji predstavlja prirodni i spontani način uvođenja djeteta u svijet glazbe. Nastava dakle u potpunosti proizlazi iz spontane i kreativne improvizacije tzv. Orffovim instrumentarijem kojim dijete doživljava glazbu i njome se izražava (Keller, 1974). Uz to, spontana improvizacije se koristi i u muzikoterapiji.

Mađarski kompozitor, pedagog i folklorist Zoltán Kodály je fokusirajući se na doživljaj melodijskih i ritamskih elemenata u tradicionalnim i narodnim pjesmama, također po uzoru na Dalcroza i Orffa, koristio improvizaciju kao metodičko sredstvo u radu.

Polazeći od pretpostavke da sviranje po notama može predstavljati prepreku za emotivni doživljaj glazbe, japanski violinist i pedagog Shienchi Suzuki zagovarao je prirodni način učenja glazbe, po uzoru na učenje materinjeg jezika. Iako korištenje improvizacije možda nije dio originalne Suzukijeve filozofije, improvizacija se danas u poduci prema ovoj metodi koristi diljem svijeta, osobito u Americi. To je i razumljivo budući da sviranje po sluhu na neki način također predstavlja oblik improvizacije. ...

U svom glazbeno-pedagoškom konceptu Funkcionalne muzičke pedagogije (FMP), hrvatska glazbena pedagoginja, metodičarka i etnomuzikologinja Elly Bašić je po uzoru na navedene njoj suvremene glazbeno-pedagoške pravce, također isticala improvizaciju kao jedan od najprirodnijih i najkreativnijih oblika rada u glazbenom obrazovanju ...

Humanistički psiholozi na čelu s Maslowom isticali su ljudski doživljaj i subjektivno iskustvo pojedinca. Na isto ukazuje i jedan od temeljnih slogana FMP »od doživljaja k svjesnom«. Kao metodički postupak koji doprinosi poticanju djetetova doživljaja, mašte i kreativnosti ističe se djetetov stvaralački izraz putem spontane improvizacije. Pri tome se kao važan čimbenik stvaralačkog procesa ističe djetetova sloboda i spontanost. Upravo su spontanost, jednostavnost i prirodnost prema Maslowu temeljne karakteristike samoaktualiziranih osoba (Maslow, 1963). ... U svojem glazbeno-pedagoškom konceptu Elly Bašić je željela maknuti djetetu strah od neuspjeha odnosno zaštititi dijete pred strahom od neuspjeha (Bašić, 1983). ...

S obzirom na zajednička idejna stajališta humanističke i pozitivne psihologije, FMP predstavlja plodno tlo za poticanje i razvoj djetetove samoaktualizacije te optimalnih i vrhunskih iskustava putem spontane improvizacije. ...

Elly Bašić je definirala improvizaciju kao stvaranje novih, originalnih ideja ili pak kao nadogradnju već postojećih. Improvizacija bi bila dio stvaralačkog potencijala čovjeka i rezultat čovjekove težnje za izrazom, koji se može pojaviti u svim područjima ljudske aktivnosti. Za razliku od uobičajenih načina improvizacije u glazbenoj naobrazbi prema kojima se učenik veže uz modele i sheme koji prevladavaju u glazbi koju stvara, Elly Bašić je isticala sasvim slobodne, ničim sputane improvizacije čiji je osnovni smisao oslobađanje djetetove mašte i kreativnosti, bez obzira na produkt stvaranja. Smatrala je da svako postavljanje zadataka i pridržavanje određenih pravila ograničava djetetovu maštu i spontanost. Njezina osnovna ideja bila je, prije svega, oslobađanje djeteta i mišljenje na njemu svojstven - »dječji način«. Pri tome je, dakle, naglasak na samom procesu, a ne toliko na rezultatu stvaranja. Takve improvizacije nazivala je spontanim, intuitivnim odnosno nesvjesnim improvizacijama (Bašić, 1973).

Smatrala je da se spontanim stvaranjem glazbe putem improvizacije, dijete u aktivnom doživljaju zvuka i glazbe upoznaje s instrumentom i uvodi u svijet glazbe. Različitim didaktičkim igrama i pričama te direktnim kontaktom s glazbom i zvukom je željela učiniti što zanimljivijom početnu nastavu za dijete i na taj način razviti njegov interes i ljubav prema glazbi. Isticala je da klasična glazbena pedagogija uskraćuje djetetu ono što ono upravo najviše želi i s nestrpljenjem očekuje, a to je sviranje i »iživljavanje zvuka u njegovim trajanjima, u njegovim zvučnim odnosima, u njegovom zvučnom životu. Zvuk koji ispunjava prostor do u svaki kutak, zvuk koji živi, koji jest« (Bašić, 1969: 63). Pri tome je naglašavala važnost slobode i spontanosti u djetetovom izrazu, ističući da bez spontanosti nema improvizacije budući je ona »početna i neophodna faza kreativnosti« (Bašić, 1973:51). Uz to je kao temeljni čimbenik spontane improvizacije isticala i važnost oslobađanja djeteta od straha pred neuspjehom te isticala kreativno ozračje i osobnost nastavnika (Bašić, 1973).

... Realizirajući fine sitne diferencijacije zvučnih kvaliteta u svojim spontanim igrama mašte, ne sluteći pritom da to još »ne znaju«, djeca nesvjesno pronalaze tehnike koje za nekoliko godina nadrastaju njihov klasični školski tehnički razvoj. ...

Senzibilizacijom na različite zvučne kvalitete djeca vremenom otkrivaju različite zvučne boje i sve više se predaju slušanju njihova punog intenziteta. Vremenom prerastaju ovu prvobitnu fazu priča i prelaze na jednu višu razinu zvučne percepcije i imaginacije koja ih potpuno okupira. Na taj način nastaju tzv. improvizacije atmosfere, ugođaja, mirisa, stanja, raspoloženja koje predstavljaju čiste zvučne apstrakcije u kojima nema čvrstih zvukovnih oslonaca budući da je dijete prije svega vođeno samim zvukom i njegovom prirodom. »Tako nastaju improvizacije duljih trajanja u kojima se dijete iživljava u zvuku koji ispunjava prostor, koji ga obuhvaća gotovo impresionističkom atmosferom« (ibid, 1973:58). ...

Autorica pri tome ističe da »ovaj vrlo spontan način muzikalnog kazivanja (...) pri izražavanju muzičkih doživljaja« ukazuje na bliskost djetetovog izraza ove »nove glazbe« kod djece. Time želi ukazati da je takav osjećaj moguć samo ukoliko se prije toga »dogmatskim, klasičnim muzičkim odgojem ne uklješti u neku usku prugu«. Naglašava važnost odgoja slobodnog budućeg čovjeka, bez preduvjerenja, slobodnog u svojim interesima, a samim time i zainteresiranog za sve vrste zbivanja (ibid). ...

Spontana je improvizacija metodičko sredstvo u glazbenoj naobrazbi koje predstavlja put prema postizanju djetetove samoaktualizacije te poticanju doživljaja optimalnih i vrhunskih iskustava od djetetovih prvih susreta s glazbom i instrumentom. Glazbeno-pedagoški koncept Elly Bašić FMP svojim idejnim postavkama podupire djetetov stvaralački izraz putem spontane improvizacije koja nadalje u djetetu potiče osjećaj samoaktualizacije i doživljaj optimalnih i vrhunskih iskustava u djetetovoj ranoj glazbenoj naobrazbi. Vrijednosti kao što su: cjelovitost ličnosti, kreativnost odnosno stvaralaštvo, sloboda i spontanost, djetetov aktivni doživljaj materije te ljubav prema glazbi, značajni su čimbenici djetetova stvaralačkog izraza koje su isticali predstavnici humanističke i pozitivne psihologije kao i Elly Bašić u svom glazbeno-pedagoškom konceptu FMP. ...

Upravo je razvoj ljubavi prema glazbi u djetetu primjerenim i prilagođenim načinima doživljaja i usvajanja glazbenih znanja i vještina, bio jedan od temeljnih ciljeva glazbeno-pedagoškog koncepta Elly Bašić FMP. Stvaralačka aktivnost putem spontane improvizacije zadovoljava djetetove potrebe, emocije, želje, ispunjava ga i čini sretnim. Sve to doprinosi njegovom osnaživanju pojma o sebi što nadalje vodi samoaktualizaciji glazbom. Samoaktualiziran čovjek je sretan i zadovoljan, a samo takvi pojedinci mogu doprinjeti stvaranju sretnijeg, zadovoljnijeg i humanijeg društva u cjelini.

Senzibilizacija i humanizacija djeteta glazbom potiče djetetov interes i motivaciju u glazbenom, ali i drugim područjima. Funkcija i cilj bilo kojeg vida obrazovanja, a osobito glazbenog, trebao bi biti daleko od ljudske zabrinutosti, strahova i natjecateljskog duha. Njezin primarni cilj trebao bi biti veselje i užitek za dijete te izvor njegovih radosnih doživljaja. Svaka škola, a osobito glazbena, trebala bi prije svega biti institucija koja promiče dobrobit svakog učenika bez obzira na njegove sposobnosti i buduće profesionalno opredjeljenje. Aktivna i spontana stvaralačka iskustva te doživljaj glazbe putem spontane improvizacije, kako u glazbenoj naobrazbi, tako i u muzikoterapiji pozitivno utječu ne samo na razvoj navedenih vrijednosti, nego i na djetetov duhovni razvoj u smislu stvaranja kreativnijeg, humanijeg i pozitivnijeg ljudskog bića."<sup>50</sup>

### **1.10. Improvizacija na orguljama, orguljaši:**

Kao što sam već spomenuo (a mnogima je sigurno i poznato) u svijetu takozvane "ozbiljne" (ili vrlo često pogrešno nazivane, "klasične" glazbe<sup>51</sup> glazbe danas, jedini kojima je dozvoljeno improvizirati, čak štoviše se to od njih i očekuje, su svirači crkvenih odnosno koncertnih orgulja - orguljaši. S obzirom na specifičnost i važnost ovoga, dajem opet riječ Dereku Baileyu, koji se u svojoj knjizi o improvizaciji detaljno s time pozabavio:

Načini u kojima se očitovala improvizacija ranih orguljaša i čembalista mogu se po Ferandu podijeliti u tri skupine:

---

<sup>50</sup> Premda pokušavam ostati čim dalje od politike, obzirom da je pokojna Elly Bašić ovu metodu stvarala u jednom blagom ali ipak totalitarnom, nedemokratskom, političkom sistemu neke od njezinih temeljnih ideja mogle bi se smatrati čak i "subverzivnim". Tim više iznenađuje i divljenje izaziva činjenica da je ona za svoje ideje i svoju metodu uspjela dobiti značajnu podršku vrhova hrvatske i bivše jugoslavenske političke elite.

<sup>51</sup> Klasika je, baš kao barok, romantika i sl. bila samo jedan od niza glazbenih stilova.

1. ukrasiti (kolorirati, diminuirati, ornamentirati) vokalnu ili instrumentalnu melodiju tuđe ili vlastite skladbe (tijekom 16. stoljeća nastaju i štampani su brojni traktati i udžbenici koji se posebno bave ovom umjetnošću);<sup>52</sup>

2. polifono oblikovanje liturgijskog ili svjetovnog cantus firmusa dodavanjem kontrapunktskih glasova, kao i nastavak zadanih ili samo-izmišljenih motiva u imitacijskom stilu;

3. Slobodna improvizacija koja iskorištava mogućnosti sviranja akorda i prohoda koji su bili rezultat [razvoja] instrumentalne tehnike, što je dovelo do prvih autonomnih oblika instrumentalne glazbe (preambuli, preludiji, tokate i fantazije).<sup>53</sup>

Improvizacija je u 17. i 18. stoljeću igrala tako središnju ulogu u razvoju orguljske glazbe da bi za detaljan povijesni traktat samo ovog razdoblja bilo potrebno nekoliko knjiga (i autora). Čak i u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, u doba koje je inače zapuštalo improvizaciju, bilo je mnogobrojnih orguljaša koji su bili poznati kao virtuozni improvizatori.

U 20. stoljeću prije svega koncertno improviziranje dobilo je novi zamah i postalo - posebno u Francuskoj - visoko razvijenom i posebno cijenjenom disciplinom. ...

Glavni razlog da je improvizacija preživjela na orguljama i nastavila se dalje razvijati, a bila posvema zanemarena ili potisnuta u ostatku europske umjetničke glazbe, zasigurno je posebna radna situacija [nekada; "opis radnog mjesta"] većine orguljaša, koja zahtijeva visok stupanj fleksibilnosti i praktičnu domišljatost a glazbena "vlastita produkcija" je vrlo bitna. Premda za sve oblike liturgije postoji ogroman [skladani] repertoar, uobičajena je orguljaška praksa da dio njihovog penzuma "odrade" vlastitom [pretežito improviziranom] glazbom. Preludiji, interludiji i - iako se na to ponekad kritički gleda - postludiji često su improvizirani. Čak ni izvedbu onog (ogromnog) uobičajenog repertoara ne karakterizira ropsko pridržavanje glazbenog teksta, kao što je to pravilo kod [solista na drugim instrumentima], orkestralnih [i komornih] glazbenika, a interpretatorima je ostavljen značajan stupanj slobode. No također i instrument sam, orgulje s različitim konstrukcijskim značajkama i dispozicijama, mogao bi biti faktor koji favorizira improvizaciju. Ni danas, a u prošlosti je situacija bila daleko ekstremnija, nema jednog strogo određenog standardnog tipa orgulja. ...

Bez obzira na to iz kojih razloga, improvizacija je danas sastavni i široko prihvaćeni dio glazbenog zanata orguljaša te je postala redovitim akademskim predmetom. Teško je reći kakav je to utjecaj imalo na improvizacijsku praksu, ali može objasniti zašto je improvizacija na orguljama jedino područje na kojem glazbenici govore - pa čak i pišu - o svojoj improvizaciji na subjektivni način.

Improvizacija na orguljama dijeli se na dva jasno ograničena područja: na vezanu improvizaciju unutar shema fiksnih oblika (= kompozicijske forme/oblici) i slobodnu improvizaciju, koju je jednostavno definirati činjenicom da ne koristi modele čvrstih oblika. Vezana improvizacija prije svega je koncertna improvizacija, dok se slobodna improvizacija uglavnom koristi u svakodnevnoj liturgijskoj praksi crkvenog glazbenika. Potonje je formalna prezentacija

---

<sup>52</sup> Vidi kasnije u 3. Poglavlju.

<sup>53</sup> Bresgen, podn. bilješka: Frescobaldijeve *Toccate per l'elevazione*, iz njegovih *Fiori musicali*, odličan su primjer komada, koji premda skladani i zapisani, nemogu "sakriti" svoj improvizacijski karakter.

umjetnosti improvizacije, to je njezina praktična primjena u bogoslužju. Na sveučilištima je glavni fokus na vezanoj improvizaciji, kojoj je posvećena velika većina izuzetno opsežne literature o improvizaciji na orguljama. ...

Suština improvizacije postaje jasnijom upravo u "slobodnoj" improvizaciji. Obično se nju obrađuje u kontekstu općih savjeta i "praktičnih informacija", kojima je u mnogim školama za orgulje posvećen poseban odjeljak. Postoji čak i posebna grana orguljaške literature koja se bavi isključivo takvim praktičnim savjetima i naznakama. Čini se da su ove knjige i brošure napisane u velikom broju između 1910. i 1940. ; u pravilu su ih pisaliiskusni crkveni glazbenici s "punim radnim vremenom" kao priručnik za svoje studente ili kolege, a u njihovoj koncentraciji na praktična pitanja i probleme s kojima se orguljaš susreće u svom svakodnevnom radu, sadrže plodove neizmjernog improvizacijskog iskustva i brojnih savjeta, koji su korisni za svakog improvizirajućeg glazbenika. ... Postoje i knjige koje su u potpunosti usredotočene na ovu stranu teme, kao što su H. Schouten, "Improvizacija na orguljama",<sup>54</sup> gdje se o kontrapunktu (koji obično stoji u žarištu improvizacije) kaže:

»Međutim, ovo nije posljednja riječ o improvizaciji, jer se svaki orguljaš suočava s improvizacijskim zadacima od nedjelje do nedjelje. Prosječni orguljaš ne treba improvizirati *passacaglie, ronda* i *scherzi*. ... Međutim, svaki orguljaš mora biti sposoban samostalno izvesti jednu glazbenu frazu iz liturgije na jednostavan, koherentan i odgovoran način."

Schoutenova knjiga izuzetno je temeljita i bavi se harmonijskom improvizacijom, polifoničnom improvizacijom i improvizacijom višeglasnih koralnih predigri. Autor skromno ističe da njegovu knjigu treba promatrati samo kao uvod u umjetnost improvizacije - primjedba koja bi bila dobra i u skladu s bilo kojim knjigom o ovoj temi.

Priručnik T. Carla Whitmera, "Umjetnost improvizacije",<sup>55</sup> ne spada sasvim u istu kategoriju ovih udžbenika. Njegov pristup je širi i sadrži prilično detaljan teorijski dio. No, najznačajnija stvar ove knjige je da se bavi improvizacijom bez ikakvog obrambenog stava. Suprotno onome što je uobičajeno u ovom sektoru, Whitmer ne smatra potrebnim braniti improvizaciju; on u njoj ne vidi samo nezamjenjivu pomoć "u nevolji", već ju smatra glazbenuom aktivnošću najviše kategorije. Kod njega se nigdje se ne spominje termin "*instant composition*". Whitmer vodi učenika kroz sve uobičajene postupke, ali njegova je metoda izuzetno sažeta, a kroz čitavu knjigu on koristi istu frazu od dva takta. Ova se praksa - vježbajući improvizaciju u ograničenom broju tonskih motiva - često pokazuje izuzetno učinkovito.

Whitmer piše:

"U osnovi postoje dva načina improvizacije. Jedan se oslanja na tzv. "*Fortspinnung*" (Fortspinnung gotovo uvijek održava isti ritam, iste notne vrijednosti i isto tempo, ali je motiv postavljen na drugoj notnoj visini, slično sekvenci, te sa svakim stupnjem sve dalje odmiče od [izvornog] tonskog materijala, (koji se i dalje može bez problema prepoznati) i proširenju osnovne ideje. Drugi način oslanja se na upotrebu čvrste formalne sheme."

---

<sup>54</sup> H. Schouten, *Improvisation on the Organ*, London, 1955.

<sup>55</sup> T. C. Whitmer, *The Art of Improvisation*, New York 1934.

"Da bi improvizirali na temelju formalnog modela, nije potrebno memorirati svaki detalj, ali uvijek morate imati na umu plan i opći karakter. Ako sumnjate, koristite fiksni oblik, ali eksperimentirajte sa slobodnim Fortspinnungom dok ne shvatite: kod njega se stvara oblik koji sam sebe stvara. «

U nastavku slijede neki savjeti iz Whitmerovih "Općih osnovnih načela", karakteristični po svojoj odlučnosti:

»Ne očekujte zatvorenu i dovršenu strukturu. Misao se mora stalno održavati u toku."

"Jedna greška može se kasnije ispostaviti kao nenamjerno ispravna."

„Ne brinite previše o pojedinim dijelovima cjeline. Nastavite dalje. U početku, svaki postupak izgleda nespreno, teško i "čudno". Ne radi se o zadnjoj perfekciji; radije težite snažnoj pokretačkoj energiji"

"Ne bojte se pogriješiti; čuvajte se radije od toga da vaša svirka bude dosadna.«

Autor je također komentirao korisnost oponašanja i oslanjanja na neki uzor - kao i opasnosti koje se u njemu kriju:

"Kad dođe do toga da učenik oponaša svog učitelja, odrasla osoba je u većoj opasnosti od djeteta. Djeca su po prirodi buntovna i jednom kad imaju određeni stupanj samopouzdanja brane vlastite ideje, što je rijetko slučaj kod odraslih. «

Whitmerov entuzijazam za jedinstvenost i poseban glazbeni karakter improvizacije je, naravno, prilično netipičan. Uobičajen je slučaj da se orguljašima improvizacija predlaže samo kao koristan dodatak njihovom zanatu. A što se tiče njezine glazbene vrijednosti, prevladava mišljenje da su najbolje improvizacije one koje je moguće usporediti sa skladanjem.<sup>56</sup>

Popis poznatih improvizatora u ovoj glazbi obično glasi: "Bach, Beethoven, Vogler, Mozart, Paganini, Chopin, Liszt, Widor, Franck itd." - svi do jednog oni su bili i poznati skladatelji. Nešto više u skladu s Whitmerovim stavom je onaj Johna C. Petrisa, koji je 1782. napisao da je slobodno fantaziranje najviši stupanj skladanja ... gdje su meditacija i izvedba izravno povezani jedno s drugim «.<sup>57</sup>

Za svoje sugovornike u vezi improvizacije na orguljama, Bailey je izabrao engleskog orguljaša Stephena Hicksa i jednog (u ono vrijeme) od najboljih francuskih orguljaša, Jeana Langlaisa.

Iz Interviewa sa engleskim orguljašem Stephen Hicksom:

Kako biste odredili razliku između "slobodnog" i "vezanog" u improvizaciji na orguljama?

---

<sup>56</sup> Bailey, podn. bilj.: Stav da je krajnji cilj improvizacije kada ju se smatra [zapisanom] skladbom, karakterističan je za odnos klasične europske glazbe prema improvizaciji. Na primjer, Weber je, nakon što je čuo Hummela kako improvizira, rekao: "Čovjek zapisane note ne bi mogao preciznije i čišće reproducirati, nego što je gospodin Hummel ovdje učinio na način "fantaziranja" [izraz koji se u to vrijeme često rabio za improvizaciju]."

<sup>57</sup> Sjetimo se i J. N. Hummela i njegovih savjeta iz 1820, vidi na str. 8-9.

(SH):»Vezana improvizacija odvija se na osnovu teme i unutar određenog stila. Teme često potječu iz gregorijanskog pjevanja. Napravite fugu, kanon odnosno četvero - ili peteroglasni kontrapunkt - kao stari majstori. Stil ovisi o korištenom materijalu. U praksi, to jest u bogoslužju, ovo nije uvijek pogodno za modernu improvizaciju. Slobodna improvizacija u potpunosti ovisi o sviraču i trebala bi biti stilski moderna ili barem u izrazu 20. stoljeća. Ne mora se obavezno temeljiti na nekoj temi."

Ako ne odaberete temu, odakle dolazi vaš materijal?

"Isključivo iz mašte."

Na čemu se za vas temelji dobra improvizacija?

»Improvizacija nije samo u izražavanju sebe samog, nego u vršenju liturgije. Važno je biti u mogućnosti improvizirati u bilo kojem stilu kako biste mogli adekvatno svirati u bilo kojoj situaciji. Nemoguće je dovoljno naglasiti koliko je važno cjelovito ovladavanje starim harmonijskim i kontrapunktnim pravilima, kao i svim oblicima kanona i fuge. Veliki broj improvizacija nije uspio jer svirač glazbeno i tehnički nije bio vješt razmišljati višeglasno. To dalje neminovno dovodi do nemogućnosti nošenja s većim oblicima, čak i ako su oni pretežno harmonijskog značaja.

Mislim da liturgijska improvizacija ovisi o atmosferi. Najvažnija stvar improvizacije je stvaranje odgovarajuće atmosfere u određenoj točki liturgije. Možete prenijeti osjećaj zajedništva s nečim. Koncertna improvizacija također zahtijeva određeni talent za show.«

Koncertna improvizacija posebna je tema za orguljaše. Oni ovdje pokazuje svoju sposobnost pred publikom u svim osnovnim glazbenim oblicima i strukturama. On uzima temu - koju ponekad postavlja publika - i potom je predstavlja u raznim glazbenim oblicima: kao menuet, scherzo, marš, valcer, rondo, sonatni stavak, kanon, fuga, basso continuo, passacaglia. Čini se da je uobičajeno pripremiti se za koncert u određenoj mjeri - što vrijedi za sve oblike improvizacije. Whitmerov savjet za koncertnu improvizaciju glasi: "Nakon svih priprema, nastavite bez ustručavanja, svjesni da u publici postoji najviše jedna osoba koja bi to mogla učiniti još malo bolje od vas."

Pitao sam Stephena Hicksa da li kad improvizira razmišlja u kategorijama uspjelog i neuspjelog.

»Povremeno sviraš i misliš: da, to je bilo sasvim dobro. Ali većinu vremena ... - Mislim da bi improvizaciju trebalo svirati, a zatim je zaboraviti. «

Ona služi svojoj svrsi ili ne, i to je to?

"Ona je ili dobra ili loša; ali ako slušate improvizaciju iznova više puta [za redom], to postaje samo sve gore. Čujete više [paralelnih] kvinta, više oktava, sve više i više stvari koje više nikada ne biste željeli učiniti.«<sup>58</sup>

Ali, mislim da je to u prirodi improvizacije, da je ne slušate stalno iznova. Ne biste to mogli učiniti bez snimanja, zar ne?

---

<sup>58</sup> Na ovom mjestu moram čitatelja ponovno podsjetiti da je niz renesansnih i ranobaroknih autora koji su pisali o ornamentaciji već postojeće glazbe (ipak nekoj vrsti improvizacije...) svoje potencijalne učenike hrabrio da se, barem u početku, ne boje grešaka poput paralelnih kvinti i oktava i sličnog.



"Ne, to ne bi bilo moguće, a mislim da ne bi ni trebalo. To je nešto što bi trebalo poslušati, ako je moguće u tome uživati, a zatim zauvijek zaboraviti. «

Vjerojatno se duhovi protivnika i pristaša improvizacije razilaze u činjenici da improvizacija priznaje neuhvatljivost svoje prirode i zapravo je slavi. Za mnoge koji imaju vezu s njom, njezina neuništiva privlačnost u konačnici je posljedica njezinog efemernog postojanja, nepostojanja jednog trajućeg dokumenta. ...

Ako razgovarate s jednim orguljašem o suvremenoj improvizaciji na orguljama, brzo postaje jasno da je Pariz glavno središte ove umjetnosti. Stephen Hicks više je puta govorio o svojim godinama u Parizu i mnogim izvrsnim improvizatorima koje je tamo čuo. Tako sam i sam otišao tamo, slušao nekoliko koncerata i razgovarao s Jeanom Langlaisom, koji je član pariške orguljaške škole već gotovo pedeset godina. Langlais, učenik Marcel Dupréa, orguljaš je u Sainte - Clotilde u dugom nizu tradicionalnih glazbenika: njegovi prethodnici uključuju imena poput Charlesa Tournemirea, Gabriela Piernéa i Césara Francka - redom vrsnih improvizatora. Pitao sam ga o nekim starijim improvizatorima koje je poznao i koji su Pariz utvrdili kao središte orguljaške improvizacije.

(JL):»Widor nije bio osobito dobar improvizator. Izvrstan skladatelj, sjajan orguljaš, ali moram reći da su njegove improvizacije bile prilično dosadne. /Za razliku od njega, izvrsni improvizatori/Bili su Guilmant i Vierné. Vierné je bio fantastičan improvizator. A onda, tu je bio i Tournemire. Tournemire je bio doista neodoljiv improvizator. Čuo sam ga jednom u Saint-Germain-des-Présu. Tri četvrtine sata neprekidno je improvizirao, a sve je to bilo očaravajuće. Drugi put sam ga čuo u izvedbi Vespri, gdje je improvizirao Magnificat naizmjenično sa zborom: zbor je otpjevao jedan stih, on je improvizirao drugi, treći je pjevao zbor, a Tournemire je improvizirao četvrti. Kao što je poznato, uobičajeni Magnificat nije jako dug. Ako pjevate sve, možda će vam trebati dvije minute. Ali s improvizacijama Tournemirea, trebalo im je 24 ili dvadeset i pet minuta."

Da li se tako produljena improvizacija, od dvadeset i pet minuta, sastojala od niza fiksnih oblika ili je to bila slobodna improvizacija?

»Mislim da ne postoji takva stvar kao što je slobodna improvizacija, jer da biste improvizirali, morate savladati harmoniju, kontrapunkt i improvizaciju. No Tournemire je improvizirao sve: formu i glazbu, a to je izuzetno teško. Dupré je, primjerice, improvizirao bezbroj simfonija širom svijeta. I ja sam održao 274 koncerta u Sjedinjenim Državama i svirao mnoge simfonije, sonate od pet stavaka. Ali ovo je gotovo jedan exersitium [duhovna vježba] koji se prakticira godinama. To je improvizacija, ali se oslanja na stvari koje se izvode u praksi dugi niz godina. Najvažnija stvar za improvizatora je sposobnost razmišljanja munjevitom brzinom.«

Improvizacija se često opisuje kao vrsta "instant" kompozicije. No nisu li to potpuno različiti oblici aktivnosti, koji daju potpuno različite rezultate?

„Svakako. Primjer za to je razlika između Tournemireovih improvizacija i njegovih skladbi. Isto tako bilo je i sa Dupréom. Kad je Dupré skladao, napisao bi glazbu koju bih nazvao modernom. Kad je improvizirao, nije bio tako moderan. Tada je sve bilo klasičnije. Njih

dvojica su bili potpuno različiti. I gledajte, najveći glazbenik na orguljama u mojim očima je danas /1980/ Olivier Messiaen. Mi smo prijatelji dugi niz godina. Bili smo zajedno u klasi Marcela Dupréa i on je puno učinio za mene kad sam s Paulom Dukasom studirao instrumentaciju. Kako nisam imao partiture u Brailleovoj notaciji [za slijepe, Langlais je naime slijep], on mi ih je godinama čitao. Ako ste upoznati s Messiaenovim djelom, a zatim otidete do Trinitéa i poslušate njegove improvizacije, nećete ga prepoznati kao istog glazbenika. Potpuno drugačije. A ponekad - ali to se ne odnosi na Messiaena - ponekad je improvizator zanimljiviji od skladatelja.«

Zašto je improvizacija preživjela u sviranju orgulja a manje ili više nestala s drugih područja europske umjetničke glazbe?

"Zato što smo u crkvi stalno prisiljeni improvizirati. Kad je svećenik osobito spor, prisiljeni smo se tome prilagoditi. Ako je svećenik brz, također se moramo prilagoditi. Na primjer, ne možemo svirati Bachove preludije. Dakle, moramo improvizirati. Mislim da nije moguće biti orguljaš ako niste improvizator. Ali ljudi su također jako zainteresirani i za koncertnu improvizaciju. Posebno ljudi koji postavljaju teme. Smatram da su skladatelji osobito zainteresirani postaviti temu da bi vidjeli što se s njom događa.«

Budući da je Langlais slijep, želio sam znati kako on zapravo dobiva temu iz publike.

»Imam dvije mogućnosti. Ili mi osoba koja temu postavlja to [sama] odsvira ili mi netko diktira temu, a ja to zapisujem brailovim pismom. Ponekad je i moj sin prisutan te mi odsvira temu prije nego što improviziram. Na primjer, nekoliko sam puta svirao u Royal Festival Hallu u Londonu i jednom prilikom mi je Benjamin Britten postavio temu. Omotnicu koja je sadržavala temu dao je mom sinu, koji ju je otvorio, odsvirao [mi] temu, a onda sam ja započeo. To je prava improvizacija. Tema je bila izvrsna. Sjećam se da je bila u c molu."

Došao sam na raširenu zabludu da je improvizacija čisto trenutni događaj bez ikakvog planiranja i priprema.

"Spomenuo sam ranije da je Messiaen u isto vrijeme kao i ja bio u orguljaškoj klasi Marcel Dupréa. Pa, onog dana kada je osvojio prvu nagradu na natjecanju, improvizirao je sjajnu fugu. Ali vježbao ju je dvije godine - i to je bio Messiaen, a postoji samo jedan Messiaen! Imamo tehniku vježbanja improvizacije, baš kao i tehniku vježbanja ljestvica i arpeggia. Prvo što treba vježbati je sposobnost da ono što imate u glavi reproducirate na orguljama. Treba nastojati da vam postepeno za provedbu svake vježbe treba sve manje i manje vremena, tako da je improvizator prisiljen razmišljati sve brže i brže. Korisna vježba je svirati slijed akorda i improvizirati neovisno sa svakim glasom [dionicom]. Ali potrebno je puno vremena prije nego što možete početi improvizirati. Bio sam u Švedskoj prije dva tjedna i između koncerata održavao sam tečajeve. Tamo sam upoznao vrlo talentiranog čovjeka, i u pogledu sviranja orgulja i u improvizaciji. Bio je pobjednik jednog natjecanja u Haarlemu. Rekao je da bi mi rado nešto odsvirao improvizirajući. Dao sam mu tri teme i on je učinio nešto vrlo slobodno. Primijetio sam da, iako je bio vrlo talentiran, njegove osnove nisu bile dovoljno razvijene. Tada sam rekao: "Ovdje imate vrlo kratku temu, pretvorite je u trio." Ali on nije bio u stanju napraviti trio. Eto, sada je odlučio doći u Pariz i sa mnom studirati improvizaciju. Primijetio je da postoje nedostaci u njegovom obrazovanju. A bio je pobjednik jednog natjecanja!

Improvizacija može biti vrlo komplicirana. Oni koji kažu: 'Za mene je vrlo lako improvizirati' - su amateri."<sup>59</sup>

Mislite li da postoje različiti pristupi improvizaciji?

„Naravno. Ali ponavljam: najvažnija stvar kod improvizacije je sposobnost razmišljanja munjevitom brzinom. A teoretski, dobar improvizator mora biti u stanju sve improvizirati. Dupré nam je rekao: 'Ako možete improvizirati trio, klasični trio, onda ćete moći improvizirati i simfoniju.' I bio je u pravu."

Zašto postoje glazbenici koji ne improviziraju?

"Ne znam. Možda ih to ne zanima ili im nedostaju osnove ili naprosto ne osjećaju potrebu za tim. Ali danas postoje skladatelji koji kažu: 'Ne mogu reći koliko je moje djelo dugo. Sve ovisi o tome koliko dugo orkestar improvizira.' Ovo je smiješno."<sup>60</sup>

Zanima li vas jedan od aktualnih kompozicijskih trendova koji se bavi improvizacijom?

„Ne. Prihvaćam sve dok je to predvidljivo ili predstavlja neki razvoj unutar sustava. Ali ako netko sjedne na manuale, tu za mene prestaje glazba."

Mislite li da postoje glazbeni izrazi koji su prikladniji za improvizaciju od drugih?

"Ne, ne mislim tako. Međutim, to ovisi o improvizatorima. Vidite, sjećam se jedne male anegdote. Jednom su pitali Vincenta d' Indyja, ima li ideju kako će izgledati glazbena budućnost. D' Indy je odgovorio: 'Budućnost će izgledati onako kako će o tome neki genij odlučiti.' To vrijedi i za improvizaciju."

### **1.11. "Most" prema RG I, barokna glazba:**

Govoreći o baroknoj glazbi, tj. o pokušaju oživljavanje izvodilačke prakse te glazbe u 20. stoljeću, Bailey već u uvodu oštro "obračunava" sa europskom umjetničkom glazbom, koja po njemu ima "okamenjujući" učinak na sve sa čime dođe u dodir:

"... jazz, brojne glazbene tradicijske kulture i sva popularna glazba pretrpjeli su ozbiljna oštećenja u ovom kontaktu - mogućnost susreta s improvizacijom ovdje izgleda prilično mala. Formalistički i precizno, duboko zaokupljen samim sobom, podložan strogim konvencijama i pažljivo čuvanim hijerarhijama, kojima dominiraju veliki genijalci i njihova besmrtna remekdjela, izbjegavajući sve slučajno i nepredvidivo: način na koji se on danas predstavlja daje svijetu ozbiljne glazbe potpuno neodgovarajući teren za improvizaciju. A ipak je improvizacija igrala vrlo važnu ulogu u ranijoj povijesti glazbe Zapada.

Ovdje u cjelosti citiram i sljedeću Baileyevu podnožnu bilješku jer na najbolji način slika značaj Ferandova rada i dvije knjige, o kojima je već bilo riječi i čemu ću se svako toliko opet vraćati.

---

<sup>59</sup> Naravski, u negativnom smislu te riječi...

<sup>60</sup> S ovime se, naravski, (bez vlastitog komentara) nije mogao složiti ni D. Bailey a ne slažem se niti ja!

Najimpresivniji povijesni prikaz improvizacije koji sam u svojim, priznajem, nesistematičnim istraživanjima za ovu knjigu pronašao, su dva sveska Ernesta T. Feranda. "Improvizacija na primjerima iz devet stoljeća glazbe Zapada" (*Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*), bogata antologija improvizirane, uglavnom vokalne prakse diminucije i ukrašavanja, i knjiga "Improvizacija u glazbi" (*Die Improvisation in der Musik*). Ferand se praksom improvizacije u ranoj europskoj glazbi također bavi i u svojem eseju "The 'Howling in Seconds' of the Lombards", (objavljenom u "Musical Quarterly" br.25, 1939), prilogu raspravi o "pogrešnom" kontrapunktu u ambrozijanskom ritualu iz 15. stoljeća. Pa tako on piše: »Umjesto konsonanci kvarte i kvinte, glavnu ulogu igraju najoštrije disonance: male i velike sekunde, none i septime. Za razliku od uobičajenog aranžmana kod *discantusa*, glavna melodija (tenor) nalazi se u gornjoj dionici, a prateća melodija (ovdje nazvana *succentus*) u donjoj dionici. Prema Gaforiju<sup>61</sup>, ova izuzetna relikvija primitivne polifonije u ambrozijskoj liturgiji korištena je u svečanim bdijenjima u čast mučenicima, u tužaljka [lamentacijama] i pogrebnim misama. S obzirom na ovaj poseban način uporabe, može se pretpostaviti da su spomenute disonance korištene namjerno i u stvari improvizacijski kao izražajno sredstvo za postizanje dramatičnih učinaka." U istom eseju nalazi se i opis razvoja od višeglasja do akordskog poimanja te kako dolazi do improviziranog "pjevanja iznad knjige"<sup>62</sup>. Osim informativnog sadržaja ovog eseja, bilo je zaista osvježavajuće u njemu sresti znanstvenika čiji se pristup improvizaciji temeljio na prepoznavanju i uvažavanju njene moći i sposobnosti.

Još dugo nakon razdoblja baroka, Paganini je mogao napisati: »Moja je dužnost održavati koncert dva puta tjedno, a ja kod toga uvijek improviziram uz klavirsku pratnju. Prethodno napišem pratnju a u toku improvizacije razradjujem moju temu.« ...

Jedno od područja zapadne glazbe, gdje improvizacija doduše nije preživjela, ali je barem doživjela neku vrstu uskrsnuća, je oživljavanje barokne glazbe. Lionel Salter<sup>63</sup>, poznati britanski čembalist i voditelj baroknog ansambla, objasnio mi je koju važnost je improvizacija u baroku prvobitno imala:

(LS:) "Morate pretpostaviti da su note, onako kako su zapisane, bile samo podsjetnik.<sup>64</sup> One su davale samo kostur onoga što se sviralo, tako da je, primjerice, violinistu bilo potpuno jasno da mora svoju dionicu ukrašavati. S ove točke gledišta improvizacija je igrala vrlo važnu ulogu.

Pogotovo u polaganim staccima ustanovit ćete da zapisane note označuju samo gole obrise i ako bi se netko držao samo toga te, recimo, svirao Händelovu sonatu točno prema tekstu - ispalo bi nešto na što bi Händel vjerojatno prasnuo u smijeh, jer nebi ni u snu pomišljao da bi netko mogao to svirati tako dosadno. U to vrijeme skladatelji su najčešće bili i izvođači vlastitih djela, a zbog uštede vremena nisu definirali sve na papiru. Ako su neko mjesto u potpunosti ispisali [točno onako kako bi ga trebalo odsvirati], onda je razlog tomu bio prvenstveno kako bi sebe same podsjetili da su ovdje željeli učiniti nešto vrlo posebno."

---

<sup>61</sup> Ovaj se talijanski glazbeni teoretičar (1451 - 1522) javlja pod više imena; Franchinus Gaffurius (lat.) odnosno Franchino Gaffurio, Gaffori ili Gafori (tal.).

<sup>62</sup> O tzv. *cantare sul libro* ili francuski, *chanter sur livre* vidi poglavlje 4.

<sup>63</sup> Lionel Salter, 1914-2000; vidi u Dodatku kratku biografiju.

<sup>64</sup> Vidi u 2. Poglavlju, Binkley, str.

Kako ste vi shvatili svoju improvizaciju? Jeste li to vidjeli kao improvizaciju ili više kao sredstvo za postizanje cilja? Je li to bio dio naučene rutine? Vidite li to kao posebnu komponentu vašeg glazbenog zanata?

"Mislim da to nije bilo nešto samo po sebi posebno. To je jednostavno bio dio izvedbe. Uzmite jedan "*Generalbass*" [*basso continuo*] instrument poput čembala: njegova funkcija se ne zaustavlja na realizaciji akorda i držanju cijele stvari zajedno - nego puno više od toga. Svirač b. continua često je istovremeno obavljao i funkciju dirigenta. Morao je drugima davati i ritmički impuls. Bio je to postupak kombiniranja ansambla, orkestra, u homogenu cjelinu. Skladatelj je napisao samo bas dionicu; akordi su svirani na osnovu njega ili je on napisao brojeve (skraćeni zapis), a svirač čembala ili orgulja bi na osnovu toga [tih brojaka] stvorio dionicu, koja je imala jasan glazbeni smisao. I ovo je, vjerujem, točka u kojoj mnogi imaju potpuno pogrešnu ideju o sviranju continua. Njegova uloga nije bila da čembalist sam sebe profilira, istakne kao virtuoza, niti je to bilo jednostavno nizanje suhoparnih akorda, već je svirač continua bio sastavni dio ansambla; morao je odgovarati stilu i teksturi djela i imao je stimulativan učinak na ostale u grupi. Cijela stvar bila je proces dvosmjerne komunikacije. Violinisti i ostali gudači u ansamblu nadahnjivali su svirača čembala da smisli nove ideje, a isto tako je čembalist mogao razvijati ideje koje su onda drugi preuzimali."

U povijesti zapadne glazbe, barok predstavlja stilsko razdoblje koje ima svoje početke u 16. stoljeću, a u ovom ili onom obliku seže daleko u 18. stoljeće. Bilo je to doba ogromnih promjena i inovacija. Barokna glazba se neprestano razvijala i to kroz brojne eksperimente: ona je bila doslovno "nova glazba" tog vremena. ...

Neizbježno je da će današnje oživljavanje baroka proizvesti glazbu koja se bitno razlikuje od originala. Razlozi jedne suvremene "povjesne"<sup>65</sup> izvedbe barokne glazbe temelji se na različitim motivima i vrijednostima od istraživanja novog teritorija. William J. Mitchell, u predgovoru svojeg prijevoda djela C. Ph. E. Bacha, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, požalio se 1949. godine: »Opća svirka basa ad hoc je izumrla umjetnost. Basso continuo, a sa njim i svi njegovi nepisani zakoni, aksiomi i stvari koje su ondašnji glazbenici - suvremenici te prakse - uzimali "zdravo za gotovo", jednom riječju: duh vremena; ostavili smo za sobom."

Lionel Salter objasnio je ovo:

"Pa, to leži dijelom i u promijenjenim uvjetima. Svi smo toliko pod utjecajem modernih tehnika snimanja i radija ... svi se boje pogriješiti. Danas snimate snimke koje se reproduciraju više puta. Svaka sitnica koja nije posebno uspjela, uopće ne bi bila značajna u jednokratnoj izvedbi, ali kada se to isto sluša više puta onda boli kao neznam što. Zahvaljujući gramofonskoj ploči [danas i digitalnom disku, CDu i sl.] navikli smo na apsolutno savršenstvo; glazbenik svira samo ono što je unaprijed pripremio i pažljivo uvježbao i pokušava moment rizika - a po prirodi uvijek postoji rizik da nešto pođe po zlu - ako je ikako moguće isključiti. Ali to je u potpunoj suprotnosti s baroknim mentalitetom. Općenito, sumnjam da se snimke mogu koristiti za bilo šta drugo osim za referencu i usporedbu. Uostalom, pri svakoj izvedbi izvodjač reagira na odgovarajuće uvjete i okolnosti koje istu

---

<sup>65</sup> Danas rjeđe ali u doba mojih početaka ranih 70-ih godina, dosta često se rabio i potpuno neadekvatni termin, tzv. "autentične" izvedbe rane glazbe. Vidi detaljnije o tome u 2. Poglavlju.

prate. U svakoj dvorani glazbenik svira drugačije, a i akustika svakog prostora igra svoju ulogu.

Instrument koji imate na raspolaganju također igra ogromnu ulogu. U određenim situacijama osjećate se - kako bi to mogao reći - slobodniji, otvoreniji? i nešto živahniji nego što je to primjereno. Glazbi pristupate nekako ležernije, a ako nešto i nije tako savršeno, nije previše bitno. Morate biti uvijek spremni prepustiti se spontanoj ideji koja vam se čini dobra, a također morate biti spremni da nešto neće dobro funkcionirati. Ali to ne bi bio ogroman problem, jer je u tom trenutku ta stvar živa - u njoj je život. «

Ozbiljan korak unatrag u trenutnoj izvodilačkoj praksi bila je pojava takozvanih "praktičnih izdanja" za continuo dionicu. U puno slučajeva svirač dobiva danas potpuno realiziranu pratnju. Pitao sam Lionela Saltera da li se on već susreo sa ovom situacijom.

„Apsolutno. U nekim su slučajevima ova izdanja izvrsna, a ako netko nije odličan improvizator, svakako bi ih trebao iskoristiti. Ali, najbolje je, mislim, koristiti ih kao vodič, kao osnovu, sve dok sami niste spremni improvizirati svoju dionicu. Za ovo je potrebno stvarno razumijevanje, posebno tehnike kontrapunkta - prateće dionice. To je najvažnije. Tada vam je potreban osjećaj za stilske suptilnosti i na kraju povezanost s ljudima s kojima svirate. Tada možete svirati imitirajuće glasove i kontrapunkt protiv njih. Nema obvezujućeg obrasca. Mogu se konzultirati svi suvremeni autori o toj temi, neki su detaljniji od drugih, ali ono što im je zajedničko jest da se oni međusobno jako razilaze. Dakle, u konačnici i nije baš jasno što se u to vrijeme zapravo radilo. Ali morate na primjer naučiti razlikovati između francuskog i talijanskog stila, kao i između različitih stilskih razdoblja. Kako danas čembalo uživa izuzetnu popularnost, ima bezbroj ljudi koji koriste taj instrument kako bi pokazali svoje tehničke vještine i tako čujete nešto što nije u skladu s pravim stilom glazbe. Dakle, stvarno vam je potrebno prilično precizno poznavanje epohe, a zatim, u skladu s tim, sloboda raditi ono što smatrate prikladnim. Ali još uvijek nailazite na dirigente koji nisu razumjeli funkciju continua i nisu spremni dopustiti glazbeniku da išta učini.<sup>66</sup>

A toliko je stvari koje se mogu učiniti. Može se preuzeti melodijski motiv violinske / solističke/ dionice i imitirati ga. Jednom vam se neka fraza čini prikladnom, drugi put odaberete drugu - ovisno o tome što namjeravate napraviti. To je nešto što se mora dogoditi spontano. To je najbitnije od svega."

Premda, kao glazbenik koji se preko pola stoljeća bavi prvenstveno (premda ne i isključivo) izvedbom RG, studijem i oživljavanjem raznih aspekata izvodilačke prakse iste, ne dijelim u potpunosti stav Dereka Baileya u onome što slijedi, ali sam smatrao da u jednoj studiji o improvizaciji treba dati dovoljno mjesta različitim, čak dijametralno suprotnim mišljenjima. Ostavljam čitaocu da stvori svoj vlastiti sud o svemu.

Nepomirljiva razlika između tada i sada proizlazi iz nejednakog stava prema stilu, iz temeljnog antikvarskog napora za tzv. "autentičnošću". Hvalevrijedna obnova jednog prošlog, smrznutog i za daljni razvoj ne više prikladnog stila [!], može značiti samo ograničenje za improvizaciju, nešto što je tadašnjem glazbeniku bilo potpuno strano. ... Izvedba glazbe svojeg vremena bila je

---

<sup>66</sup> Sjećam se na "modu" tzv. "motorične" izvedbe glazbe J.S. Bacha. Ona je potrajala dosta dugo i premda je njen glavni predstavnik bio njemački dirigent Karl Richter mogla se uživati širom svijeta. U stvari je Bachova glazba "prepunu" talijanskih i francuskih utjecaja - n. pr. "*les notes inégales*" odnosno izrazito "nemotoričnog" i slobodnog ritma...

za glazbenike najprirodniji oblik bavljenja glazbom, a to je uključivalo i vlastiti improvizacijski doprinos. ...

Ali tamo gdje to postaje središnja briga, gdje je svrha rekonstruirati nenadmašeni glazbeni model iz jedne prošle epohe, improvizacija neizbježno gubi osnovu za život.

Jedna od prednosti i neusporedivih kvaliteta improvizacije je što ponekad može izvedbu pretvoriti u nešto mnogo bolje i uzbudljivije od očekivanog. Bez obzira da li kroz nastup pojedinca ili grupe i bez obzira na materijal, zbog nekog nepredviđenog razvoja uzrokovanog improvizacijom, glazba može doživjeti kulminaciju. Htio sam znati od Lionela Saltera, je li takav učinak moguć i u današnjoj izvedbenoj praksi barokne glazbe: da li bi bio zamisliv uspješan nastup, kojeg karakterizira više doprinos interpretatora, nego same note skladatelja? Mislim da njegov odgovor odražava gledište u ovom glazbenom sektoru:

»To bi bilo umjetničko svetogrđe.«<sup>67</sup>

Tako improvizacija i dalje igra određenu, ali strogo ograničenu ulogu u današnjoj izvodilačkoj praksi; uglavnom ograničena na popunjavanje praznina između onoga što je do nas došlo u pisanom obliku. Kako bi se konzerviralo ono što se danas (1980) podrazumijeva kao nepromjenjivi lik barokne glazbe, improvizacija je odvojena od svoje tradicionalne funkcije izvora obnove i inovacije te degradirana na pažljivo doziran ukrasni dodatak.

### **1.12. "Most" prema RG II: John Bass, Improvizacija u lekcijama iz retorike u Italiji 16. stoljeća i jazz<sup>68</sup>**

Pri kraju ovog, uvodnog, poglavlja mislio sam da će kao jedan od "mostova" prema onome što nas posebno zanima - ranoj glazbi - odlično poslužiti upravo članak jednog jazziste i pedagoga sa ovog glazbenog područja, kolege John Bassa.<sup>69</sup> On pokušava tražiti i naći dodirne točke između prakse diminucije<sup>70</sup> (ornamentacije, ukrašavanja i t.d.) 16. stoljeća i jazza našeg vremena.

Autor spominje činjenicu da je ukrašavanje (diminucija, ornamentacija) pjevane ili svirane melodije za glazbenike šesnaestog stoljeća bila vrlo važna, o čemu svjedoče brojni traktati, glazba sama kao i pisani izvori iz onoga vremena. Zahvaljujući nizu muzikoloških istraživanja i studija danas znamo da je ornamentacija bila vrlo važna i raširena.

Kolega Bass, koji je kao jazzist studirao improvizaciju na najvišoj razini, vidi u traktatima o ornamentaciji mogućnost da se pomoću tih ukrasa može stvoriti i novo djelo - "djelo koje postoji samo u tom trenutku izvođenja."

Autor se odlučuje termine ornamentacija, ukrašavanje i improvizacija koristiti naizmjenično, jer je razlikovati ornamentaciju od improvizacije gotovo nemoguće.

---

<sup>67</sup> Takav pristup oživljavanju rane, u ovom slučaju barokne, glazbe se u proteklih 50 godina bitno promjenio! Isto tako, gotovo pola stoljeća nakon što je Bailey dao svoje tako pesimističko predviđanje, imamo niz primjera koji pokazuju da je ipak puno više toga moguće nego što su on i njegova generacija mogli zamisliti.

<sup>68</sup> John Bass: *Improvisation in Sixteenth-Century Italy Lessons from Rhetoric and Jazz*, Copyright © 2009 Sveučilište Claremont

<sup>69</sup> Kao i u svim slučajevima do sada, citiram i podnožne bilješke svih autora, ukoliko su relevantne za naš predmet.

<sup>70</sup> O tome vidi opširno u 3. Poglavlju ove studije.

Slažemo se sa time da jazz izvodjači improviziraju ali se i oni oslanjaju na već na postojeći materijal; uobičajene obrasce ili tzv. *licks*, citate drugih jazz umjetnika, fragmente različitih melodija itd. Osnovne melodije skladbi obično su ukrašene i često se mijenjaju od nastupa do nastupa.

Bass citira gitaristu Mick Goodricka koji o (jazz) improvizaciji kaže slijedeće:

Iako je puno nas "improvizatora", mi velik dio vremena provodimo "svirajući" stvari koje već znamo. To malo pomiješamo, dakako, ali većina uključuje stvari s kojima smo (u većoj ili manjoj mjeri) radili i stvari s kojima smo (barem donekle) upoznati.

"Čista" improvizacija drugačija je od "sviranja". „Čista“ improvizacija uključuje stvari koje su nepoznate; stvari koje nikada prije niste svirali; stvari koje vam nisu poznate. „Čista“ improvizacija je vrlo iscrpljujući i naporan posao. Ako vam se dogodi čak i nekoliko puta godišnje, trebali biste se smatrati sretnikom.<sup>71</sup>

Prelazeći na glavnu temu članka, Bass pravi analizu nekoliko talijanskih traktata o ornamentaciji iz druge polovice tog stoljeća. Počinje sa djelom "*Tratado des glosas*" Diega Ortiza, španjolca koji je djelovao u Napulju, dok su svi ostali autori bili sa sjevera Italije; naime Girolamo Dalla Casa, Giovanni Bassano<sup>72</sup>, Ricardo Rognoni i Giovanni Battista Bovicelli.<sup>73</sup> Njihov veliki doprinos bilo pisanje ukrasa.<sup>74</sup> Premda ih ne treba shvatiti previše doslovno, njihov rad nudi izravnu vezu s praksom "pravih" improvizatora iz šesnaestog stoljeća, a njihove ornamentografije (djela s ispisanim ornamentacijama) su ono najbliže što imamo od zabilježenih izvedbi improvizacije šesnaestog stoljeća.

Gotovo svi ti priručnici počinju tekstualnim dijelom koji opisuje praksu, dajući praktične savjete o izvodenju i dodavanju ukrasa i daju upozorenja o zlouporabi materijala. Nakon toga slijedi ono što je njihovo najdominantnije obilježje: vrlo opsežna zbirka intervalnih uzoraka, kadenci i modela.

Obično se kreće od intervala velike sekunde u cijelim notama, zatim prikaz istog intervala u polovinkama, nastavljajući ovaj proces kroz različite intervale i kadence.

Dalje, "originalni ton" John Bass:

Slijedeći ove tabele, predstavljeni su uzorci s napisanim ukrasima (ornamentografijama) koje imaju za cilj pokazati kako koristiti ove uzorke u kontekstu izvedbe same. S vremenom, to postaje bitnija značajka ovih priručnika jer autori osjećaju veću potrebu pokazati kako se praksa događa u kontekstu stvarne izvedbe. Površno gledano, čini se da je postupak jednostavan: ukrasi i figure se biraju s popisa i ubacuju u izvedbu na odgovarajućem mjestu - upravo to bila je srž

---

<sup>71</sup> Mick Goodrick, *The Advancing Guitarist* (Napredni gitarist), Milwaukee: Hal Leonard, 1987), 108.

<sup>72</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1. Poglavlje, str.8, I-8 Bass, sl.1.

<sup>73</sup> Bass, *ibid*: Priručnici koje su napisali su: Diego Ortiz, *Trattado de Glosas* (Rim, 1553.); Girolamo Dalla Casa, *Il Vero Modo di Diminuir con Tutte le Sorte di Stromenti* (Venecija, 1584); Giovanni Bassano, *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (Venecija, 1585.) i *Motetti, Madrigali et Canzonie Francese* (Venecija, 1591.); Ricardo Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instrumenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana* (Venecija, 1592); i Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Venecija, 1594).

<sup>74</sup> Bass, *ibid*.: Riječ se najprije pojavljuje u John Bass, "Would Caccini Approve?: A closer look at Egerton 2971 and florid monody," *Early Music* 36 (2008), 81-93.



argumenta Howarda Mayera Browna u njegovoj knjizi "*Embellishing 16th-Century Music*", iz 1976.<sup>75</sup> Donekle je to istina, ali ako posmatramo ornamentiranu izvedbu kao nešto posebno, a ne samo kao zbirku *licksa* iz tabela, izlazi van nešto novo. Više o tome u kasnije.

Vjerujem da su ovi traktati, priručnici za obuku, zamišljeni kako bi pomogli studentu pri sticanju potrebnog glazbenog jezika, koji će funkcionirati u improvizacijskim situacijama, a njihov pristup nije bitno drugačiji od onog u modernoj jazz pedagogiji. Princip davanja serije ukrasa i kadenci jako me podsjeća na one u djelu "*Patterns for Jazz*" Jerry Cokera (upravo ovo zapažanje me zapravo uputilo da [krenem] na ovaj "put"). Cokerove knjige pružaju uzorke koji će se koristiti "preko" određenih akorda ili slijedova akorda (vidi slike 2 i 3) ... i u osnovi su "skladište" *licksa* iz tradicije jazza.<sup>76</sup> Zamišljeni su, međutim, da budu sredstva za učenje jezika jazza, koja student treba koristiti na originalan način, a ne da jednostavno konstruira sola uključivanjem uzoraka na odgovarajućim mjestima - iako bi i to mogao biti jedan od medjukoraka. To je pedagoška strategija - jedna od mnogih - ali ako bi ove knjige bile jedini preživjeli dokaz jazza, mislim da bi naša predodžba o [toj] glazbi mogla biti drugačija i da bi mogla biti bliže onom što većina nas smatra ornamentacijom, a manje improvizacijom.

*/Primjer I-9 Bass, sl.2., Patterns for Jazz by Jerry Coker, sl.2<sup>77</sup>*

*Primjer I-10 Bass, sl.3., Patterns for Jazz by Jerry Coker, sl.3<sup>78</sup>*

Ornamentografije u priručnicima iz šesnaestog stoljeća podsjećaju me na transkripcije jazz sola, pa možda i na njih možemo primijeniti moderne pedagoške strategije. Knjige solističkih transkripcija temelj su modernog/suvremenog jazz obrazovanja; već i brzo pretraživanje Amazon.com otkriva 462 knjige u kojima su prikazana sola klasičnih i današnjih jazz umjetnika.<sup>79</sup> Možda je najpoznatija od tih knjiga "*Charlie Parker Omnibook*", izdanje u kojem su sakupljena sola, objavljena na većini njegovih snimljenih izvedbi.<sup>80</sup> Upravo kao i Cokerova knjiga, ovo je sredstvo za učenje. Osnovna ideja je da student treba svirati kroz sva Parkerova sola, da bi dobio predstavu o jeziku i dobio "u prste" uzorke, obrasce (module), u nadi da će neke od njih i koristiti u vlastitim, originalnim, solima.<sup>81</sup> Ovi uzorci, međutim, nisu zamišljeni da ih se doslovno reproducira na pozornici - naprotiv to bi bio dobar razlog da netko "dobije nogu" te bude otjeran sa koncerta.

Ako prihvatimo ideju da se, kad pogledamo ove izvore iz šesnaestog stoljeća, kod njih radi uglavnom o improvizacijskoj tradiciji, onda mislim da bi moglo biti korisno preusmjeriti naše stavove o njima kroz objektiv (današnjeg) improvizatora. Glazbenici koji improviziraju moraju koristiti drugačiji pristup stvaranju glazbe od skladatelja ili izvođača koji sviraju iz nota;

<sup>75</sup> Bass, ibid.: Brown je čak skladao i vlastitu ukrašenu melodiju koristeći ovaj postupak. Koristio je ornamente iz tabela Sylvestro Ganassija da bi ukraasio Arcadeltov madrigal "O felici occhi miei". *Embellishing 16th-Century Music*, 12-16.

<sup>76</sup> Bass, ibid.: Jerry Coker, *Patterns for Jazz* (Lebanon, IN: Studio P/R, 1970).

<sup>77</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.9, I-9 Bass, sl.2

<sup>78</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.10, I-10 Bass, sl.3

<sup>79</sup> Bass, ibid.: Na Amazon.com, 18. srpnja 2009.

<sup>80</sup> Bass, ibid.: Charlie Parker *Charlie Parker Omnibook*, ed. Jamey Aebersold (New York: Criterion, 1978).

<sup>81</sup> Bass, ibid.: U stvari, nakon sviranja nekoliko Parkerovih sola, primijetit ćemo da i on pritom koristi puno istih *licks* ili uzoraka.

stvaranje u trenutku izvedbe zahtijeva ono o čemu izvođač može ili ne može razmišljati. Osobno znam da kada improviziram, imam vremena usredotočiti samo na velike probleme kao što su konture [melodije?], brzina, boja, intenzitet i td. Ne mogu si dozvoliti da pokušavam umetnuti određene obrasce ili skale u moje sviranje u unaprijed određeno vrijeme. Ako se pokuša nametnuti ovaj problem, to obično rezultira razdvojenom, ukočenom izvedbom i ne dopušta mi da reagiram kako treba na glazbu koja se mijenja. To ne znači da se naučene stvari ne pojavljuju u izvedbi, ali se to događa tek nakon što se usvoji tijekom godina prakse.

Najčešća pritužba koju čujem od studenata koji uče kako improvizirati (a bila je i moja kad sam bio student) je da će morati provoditi sate radeći na obrascima, skalama ili određenim lickovima koje bi željeli koristiti tijekom sviranja, ali one se (čini se) "nikada ne događaju" dok improviziraju na koncertu (ovo stvarno dovodi do ludila!). Moj odgovor njima je isti onaj su koji su moji učitelji imali za mene: budite strpljivi, doći će (nije neka Bog zna kakova utjeha, nakon posebno neuvjerljivog i nezanimljivog sola...). To ne znači da ne treba nastaviti raditi na takvim stvarima u praksi. Naprotiv, to znači da se ti glazbeni obrasci i ideje neće ostvariti sve dok se ne uvježbaju i usvoje do te mjere da postanu dio nečijeg glazbenog rječnika. To je istovremeno praktični i prilično tajanstven razvoj.

Improvizacija u šesnaestom stoljeću očito nije bila isto što i improvizacija danas u jazzu - jezici su različiti, kao i društvene implikacije glazbe - ali ja vjerujem da postoje osnovne tendencije improvizirajućih glazbenika koje se mogu vidjeti u obje tradicije (kao i u drugim tradicijama improvizacije, širom svijeta) i da ćemo, uspoređujući sličnosti, moći bolje razumjeti što se tada događalo. Slijede neka zapažanja koja sam napravio u vezi sa priručnicima za ornamentografiju i usporedbe sa sličnim pojavama u jazzu, kao i druga zapažanja o retoričkim efektima stvorenim ornamentacijom. Ako želite, to su studije slučaja [case studies], a ne moraju u potpunosti obuhvatiti jednu ili drugu tradiciju. Također, umjesto da rasčlanjujem pojedine obrasce takt za taktom, kako bih pokušao utvrditi sveukupne pristupe izvođenju i usredotočiti se na stvari o kojima bi improvizatori imali vremena razmišljati u trenutku izvedbe, moje su analize ovih djela uglavnom opisne.

Autor se dalje bavi sa analizom improvizacija Milesa Davisa i Johna Coltranea.

Posebno koristan i dobro poznat primjer iz svijeta jazza dolazi iz kasnih 1950-ih kada su Miles Davis i John Coltrane sudjelovali na nekoliko snimanja zajedno. Često koristim njihova sola sa mojim studentima jazza kako bih pokazao krajnje različite pristupe koje improvizatori mogu poduzeti prema modelu - mislim da je ovo vrijednije od stvarnih glazbenih obrazaca koje je svatko od njih svirao - i mislim da lekcija može poslužiti i ovoj studiji.

Primjer 1 prikazuje sola Davisa i Coltranea na Davisovu melodiju "So What" snimljenu na albumu *Kind of Blue* iz 1959. godine.<sup>82</sup> Najočitija razlika između njih dvojice je osnovna brzina kojom se sve kreće - Coltrane svira brže od Davisa - ali svaka je struktura također i kontrast. Davisov zaštitni znak je što odabire ključne trenutke za sviranje određenih nota, dijeleći svoju improvizaciju na različite dijelove. G i E na početku drugog *chorusa* (taktovi 32-33), na primjer, naglašavaju nonu i undecimu temeljnoj harmoniji, a ne tzv. *root* (osnovni ton), tercu, kvintu i septimu, koji su mu bili glavni izbor nota do ove točke. On je isto vrlo oprezan gdje mijenjati ritmičke obrasce (takt 49 je dobar primjer), a ti različiti obrasci često signaliziraju nova

---

<sup>82</sup> Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia Records, CS8163.

improvizacijska područja. Uz to, ponovo koristi materijal (taktovi 41-48 slični su uvodnim onim uvodnim) kako bi čitavom solu dao osjećaj jedinstva, gotovo kao da je skladan unaprijed.

*Primjer I-11 Bass, pr.1-1 i 1-2. Sola Milesa Davisa i Johna Coltranea preko/na osnovu "So What" s albuma Kind of Blue. Dijelovi prikazani u koncertnom ključu.<sup>83</sup>*

Coltraneova organizacija materijala, s druge strane, više je usredotočena i događa se u manjim koracima. Ona je više čisto organska po tome što se sastoji od stvaranja uzoraka kroz improvizaciju, a zatim korištenja istog uzorka kao pokretača za širenje, uglavnom kroz sekvence i varijacije. Prvih šesnaest taktova njegovog solo daju čist primjer toga. Figura u taktovima 1-2 (D-F-G) je ovdje glavna ideja i ponavlja se s malim odstupanjima tijekom prvih osam taktova. Počevši od takta 9, Coltrane skraćuje ritam početne figure i proširuje njen opseg, a to, zauzvrat, postaje izvorni materijal za razvijanje taktova 9-16. Zapravo, početna ideja služi kao "sirovina" za cijeli solo: obratite pažnju kako počeci većine glavnih odjeljaka (u taktovima 25, 33, 41-42 i 49) aludiraju na onu početnu ideju. To je kao da je Coltraneov pristup znači, vidjeti koliko "kilometražu" može izvući iz malog komadića materijala, prekidajući ga sa duljim ukrašenim dijelovima.

Kao i u Davisovu solou, i ovdje je na djelu razvojna kvaliteta, ali ih se osjeća vrlo različito. Za moje uho, zanimljivo je u Davisovom solu čuti nove melodijske i ritmičke dijelove do kojih on vodi slušatelje (možda isti osjećaj kao i slušanje sjajne skladbe), dok se privlačnost Coltraneovog sola temelji se na njegovoj individualnoj virtuoznosti na instrumentu, zajedno sa njegovom duhovitošću obrade neke teme. Ne mislim, naravno, da je jedan solo bolji od drugog; ...Davis i Coltrane bili su izvanredni improvizatori na vrhuncu svojih moći kada su snimali ovu ploču. Bili su to samo dvoje ljudi koji su istom zadatku pristupili na različite načine, i kakve god razlike postojale između improvizacije šesnaestog i jazza iz sredine dvadesetog stoljeća, trebalo bi biti samo po sebi razumljivo da su i ornamentografi radili na isti način.

S praktičnog stajališta razlozi tih razlika imaju svoj smisao. Kad svira polaganije, improvizator ima više vremena da misli na cjelokupnu strukturu i da koristi glazbeni materijal u većoj shemi. Zapravo je to potrebno učiniti kako bi se stvorilo zanimanje kod slušatelja. Kad se svira brže, mora se primijeniti drugačiji pristup, jer postoji manje vremena za razmišljanje o većim strukturama, a organizacija ima tendenciju da se događa u manjem opsegu, sa idejom koja ide naprijed od takta do takta ili brže. Slušatelj ne treba čuti istu strukturalnu kohezivnost u ukrašenijoj izvedbi, dijelom i zato što tehnička vještina ekstravagantne izvedbe sama po sebi izaziva zanimanje (fenomen virtuožiteta), a dijelom i zato što kod slušatelja dolazi toliko više glazbe da je organizaciju lakše shvatiti u manjim jedinicama nego pokušati razumjeti stotine nota tijekom duže izvedbe. Međutim, ne bih dao prednost jednom ispred drugog, i kao što ćemo vidjeti, ornamentografi vrlo pažljivo prikazuju svoj materijal ne kao način improvizacije, već kao način na koji se može improvizirati.

Autor se detaljno bavi sa *recercadas* na temu "La Spagne" Diega Ortiza, koje se nalaze u njegovom djelu "Trattado de glosas..." (Rim, 1553.)<sup>84</sup> Premda se ne radi o pravim ornamentografijama, jer ne ukrašavaju već postojeću dionicu (Ortiz piše novi materijal iznad uobičajenog tenora), ova djela daju uvid u to kako se to moglo odvijati i razvijati u slobodnijim,

<sup>83</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.11 i 12, I-11 Bass, pr.1

<sup>84</sup> Bass, ibid.: Diego Ortiz, *Trattado de Glosas* (Rim, 1553.), ed. Annette Otterstedt, prijevod Hans Reiners (Basel: Bärenreiter, 2003), 77, 80-81.

"ad hoc", situacijama. Budući da Tenor "La Spagna" Ortiz daje u dvostrukim cijelim notama jednakog trajanja, na novoj je melodijskoj liniji da stvori obrise i oblike iznad tzv. "grounda". Ortiz ne donosi nikakve posebne komentare u vezi ovih ričerkara, rekavši jedino da daje brojne primjere "... kako bi udovoljio različitim ukusima, a svatko neka uzme ono što mu se čini najboljim."

Nakon detaljnijeg proučavanja, međutim, uočavaju se neke zanimljive strukturne razlike. Uspoređujući ih sa solom u primjeru 1, možemo vidjeti sličan odnos brzine i organizacije: sporiji primjeri skloni su razvijanju u većim cjelinama s izrazitim melodijskim dijelovima koji se razvijaju od fraze do fraze (*à la* Davis) i brži primjeri - koji se razvijaju više iz melodijske varijacije u manjem opsegu, organski izvirući iz materijala koji je netom bio odsviran (*à la* Coltrane).

Primjer 2 pokazuje Ortizove *La Spagna recercadas* 1 i 4, koji predstavljaju najsporije i najbrže kretanje svega.

*Primjer I-12 Bass, pr.2-1 i 2-2: Diego Ortiz: recercadas primera i quarta na La Spagna.*<sup>85</sup>

*Recercada* 1 ima prilično izraženu trodijelnu strukturu, podijeljenu na taktove 1-16, taktove 17-26 i taktove 26 i dalje. Glavna strukturna komponenta u prvom odjeljku je polovinka s točkom, za kojom dolaze tri četvrtinke (počevši od F ili Bb), koje se pojavljuju pet puta u okviru prvih šesnaest taktova. Drugi dio, taktovi 17-26, uglavnom se kreću brže u četvrtinkama kao primarnom ritmu, a vrhunac se doseže u taktu 23, skokom od oktave (do visokog G), za kojom slijedi povratak stupanj po stupanj od oktave + kvinte, što na kraju kadencira na niskom C, u taktu 26. Zadnji odjeljak, od takta 26 do kraja, razvija se u sekvencama, ali u općenito duljim notnim vrijednostima od onih u srednjem odjeljku, a ponovo koristi materijal od prije: taktovi 26-28 koriste slijed taktova 21-22, a strukturalna ideja iz prvog odjeljka (polovinka s točkom s tri četvrtine) vraća se u taktovima 31-33. Sveukupno, ovdje postoji ukrašavanje u obliku velikog luka, u kojem se notne vrijednosti smanjuju i brzina izvedbe ubrzava, vrhunac dostiže oko takta 23 i opet se smiruje u ostatku komada. Jednako je zanimljiva ponovna upotreba materijala, što cijelom primjeru daje osjećaj kontinuiteta.<sup>86</sup>

Suprotno tome, četvrta *recercada* je ukrašenija i može se, barem površno, učiniti kao napredniji komad. Zaista, ona bi zahtijevala nešto veće tehničko vladanje instrumentom, ali u smislu cjelokupnog dizajna, ona je uvjerljivo jednostavnija. Organizacija se ovdje uvelike oslanja na sekvencu, koja postaje vidljiva od početka jer se ritmička struktura prvog takta ponavlja tri puta do četvrtog takta. Peti takt sadrži malo ukrašenog kadencirajućeg materijala, prije nego što sljedeća sekvenca počinje u taktu 6. Ova nova figura gotovo je identična prvoj i koristi se do takta 11, gdje Ortiz skraćuje ideju zbog stvaranja novog uzorka kojeg će koristiti do takta 14.<sup>87</sup> U tom trenutku on stvara novu sekvencu, koristeći početnu ritmičku figuru ali s novim intervalima, što se nastavlja do 19. takta. Početak takta 21 je figura koju Ortiz koristi u svim taktovima do kraja komada. Jasno je da je u ovoj *recercadi* fokus na melodičnom slijedu i "stići" čim dalje na osnove jedne jedine ideje.

<sup>85</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.13 i 14, I-12 Bass, pr.2

<sup>86</sup> Sjetite se sličnog fenomen u Davisovu solo u primjeru 1.

<sup>87</sup> To je slično onome što je Coltrane učinio u prvih 16 taktova svog solo, prikazanih u primjeru 1.

Ortiz u svom priručniku daje još četiri preostale *recercade* na temu *La Spagne*, a oni pokazuju slične osobine glede brzine i organizacije materijala. Kao općenito pravilo, ako je ono uopće moguće, što su notne vrijednosti dulje to je materijal više podijeljen na jasne odjeljke koji tijekom tog dijela stvaraju globalne strukture. Kako se stvari počinju ubrzavati, ovaj pristup postupno ustupa mjesto organskom razvoju, koristeći se manjim fragmentima materijala u sekvencama kako bi se stvorila struktura. Kao što je Ortiz rekao u ranije navedenom citatu, niti jedan pristup nije bolji od ostalih, a čitatelju je ostavljeno da odluči koji će od njih izabrati pri izvedbi. Čini se, međutim, da je sigurnije reći da primjeri sporijeg pokreta/notnih vrijednosti/ nisu samo dijelovi treninga koji vode do onih ukrašenijih.

## Trendovi u Veneciji

Venecija je u 80-im i 90-im godinama 16. stoljeća bila žarištem instrumentalne glazbe, kako u crkvi tako i izvan nje.<sup>88</sup> Posebno je bazilika svetog Marka postala poznatom po svojim instrumentalnim konsortima (ansamblima) i skladateljima poput Andree i Giovannija Gabrielijsa, koji su se na najbolji način okoristili tim ansamblima u svojim kompozicijama.<sup>89</sup>

Dva ornamentografa, Girolamo Dalla Casa<sup>90</sup> i Giovanni Bassano, u to su vrijeme bili aktivni profesionalci i svaki je bio na mjestu *capo de' concerti* u sv. Marku te nastupao kao član tamošnjih konsorta. Njihovi priručnici pokazuju da je tradicija improvizirane ornamentacije postojala u kontekstu ovih velikih sastava, kao i u ostalim izvedbenim situacijama, ...

Na kraju njegovog [djela] "*Il vero modo...*", Dalla Casa donosi madrigal "*Alla dolce ombra*" Cipriana de Rore u pojedinačnim dionicama, s ukrasima napisanim u svim dionicama, a primjer<sup>491</sup> je ulomak iz *prima parte* u obliku partiture.<sup>92</sup> Gledajući ovaj primjer, primijetit ćemo da sopran nije nužno složeniji od ostalih glasova niti ukrašava veći broj originalnog notnog zapisa, što bi, čini se, govorilo protiv ideje H. Mayer Browna da je "show" - posebno jednog izvođača - bio glavni motivirajući faktor autora.

... Sofisticiranost ovdje proizlazi iz složene interakcije između članova konsorta i njihove sposobnosti stvaranja improvizacijskog kolaža u trenutku. Situacija me, radi još jedne usporedbe sa jazzom, podsjeća na praksu kolektivne improvizacije karakteristične za rani džez u stilu New Orleansa. Tipična skupina iz tog vremena bila bi podijeljena na; prvu liniju koja se sastojala od korneta [krilnice], klarineta i trombona te druge linije koja se sastojala od tube, banjoa i bubnjeva. Aranžman glazbe za te grupe uključivao je članove prve (solističke) linije koji bi improvizirali istovremeno na osnovu određene melodije, a (prešutni, nedogovoreni) sustav je svakom sviraču omogućavao slobodu, ali ih sprječavao da se sukobljavaju: kornetist bi svirao

---

<sup>88</sup> Bass, *ibid.*: U Veneciji se, naravno, odvijalo mnogo više od isključivo instrumentalne glazbe, a između ostalog bilo je to središte talijanskog izdavaštva glazbe.

<sup>89</sup> Bass, *ibid.*: Prikazujući ovaj utjecaj, Bassano je u svoje *Motetti, madrigali, et canzoni francese di diversi eccellenti autori* (Venecija, 1591) uključio ukrašenu verziju djela Andrea Gabrielijsa, *Caro dolce ben mio*. Bassanov original izgubljen je od Drugog svjetskog rata nadalje, te postoji samo kao rukom pisana kopija Fredricha Chrysandera, koja se nalazi u Universitätsbibliothek, u Hamburgu.

<sup>90</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1. Poglavlje, str.15, I-13 Bass, pr.3

<sup>91</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1. Poglavlje, str.16, I-14. Bass, pr.4; Isječak ukrašene verzije *Alla Dolce ombra*, *prima parte*, iz Dalla Casa.

<sup>92</sup> Bass, *ibid.*: Dalla Casa, *Il vero modo*, knjiga II, 38-49.

melodiju s manje ukrasa, klarinetist bi svirao više i brže od kornetista, a trombonist bi svirao bas liniju komada ili bi improvizirao u dubljem registru i sporije od ostalih instrumenata. To je omogućilo veliku fleksibilnost i davalo glazbenicima brzi način slaganja aranžmana za svoje grupe.<sup>93</sup>

*Primjer I-15 Bass, br.5<sup>94</sup> prikazuje transkripciju prvih osam taktova (nakon uvoda od dva takta, koje ne donosim) "Krooked Blues", snimljeno 1923. godine od "King Oliver's Creole Jazz Band", što predstavlja primjer kolektivne improvizacije.<sup>95</sup>*

Možda su takvi neizgovoreni aranžmani bili prisutni i u kasnoj renesansi. Gledajući "Alla Dolce ombra" Dalla Case, uočavamo neke tendencije koje bi nam mogle pomoći pri reprodukciji ove ideje o improvizaciji ansambla. Prvo, čini se da redosljed ukrašavanja među glasovima, uz manje iznimke, slijedi redosljed tadašnjih višeglasnih ulaza - ovo nam barem može pomoći za početak. Također, čini se kako glazbeni materijal proizlazi iz radnje samih glazbenika i niza reakcija koje slijede; jedna figura će nadahnuti drugu koja prolazi iz glasa u glas, a kako to čini, mijenja se u novu figuru i postupak se ponavlja (vidi primjer 4). Iznoseni kao pojedinačni dijelovi izvan konteksta, kao u primjeru 3, djeluju prilično simplicistički i rastavljeno, ali u kontekstu većeg djela, ukrašavanje se pokazuje lukavim i učinkovitim.

Nisu samo komadi jasno izrađeni za upotrebu u izvedbi ansambla oni koji pokazuju ovaj mentalitet zajedništva. Primjer 6<sup>96</sup> prikazuje prvih 18 taktova djela Cipriano de Rore "Anchor che col partire" i dvije ukrašene verzije Dalla Case, prvi je dionica superiusa namijenjen pjevanju uz pratnju instrumentalnog ansambla ili solo lutnje, a drugi namijenjen solo violi da gamba u stilu *bastarde*.<sup>97</sup>

Tekstovni primjer može podsjetiti na Dalla Casin superius iz djela "Frisque et gaillard" po tome što se dijelovi originalnog materijala izmjenjuju sa onim ukrašenim, ali ovdje je odnos malo drugačiji. Umjesto da izmijena dolazi iz potrebe (tj. ostavljanje prostora za ukrašavanje drugima), ukrasi u Anchor che col partire usko su povezani s poetkim tekstom ovog madrigala. Zapravo, ako pogledamo kako je Dalla Casa ukrasio tekst, ornamentacija postaje izriječom retorička. Bez dubokog uranjanja u metafore o smrti i seksualnosti, pjesma je puna intenzivnog dvostrukog značenja, koje se usredotočuje na zadovoljstvo, kako u nedužnom tako i u onom

---

<sup>93</sup> Bass, *ibid.*: See Gunther Schuller, *Early Jazz* (New York: Oxford University Press, 1986), 63-88, i Samuel Charters, *Trumpet Around the Corner: The Story of New Orleans Jazz* (Oxford, MS: University Press of Mississippi, 2008).

<sup>94</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 1.Poglavlje, str.17, I-15 Bass, pr. 5; transkripciju "Krooked Bluesa" (Benjamin Spikes, John Spikes i Bill Johnson) snimio je kreolski jazz bend Kinga Olivera 3. listopada 1923., Gennett 5274-A. Sve dionice prikazane su u koncertnom ključu.

<sup>95</sup> Bass, *ibid.*: "Krooked Blues" (Benjamin Spikes, John Spikes i Bill Johnson) snimio je kreolski jazz bend Kinga Olivera 3. listopada 1923., Gennett 5274-A.

<sup>96</sup> Vidi u Dodatku, Glazbeni primjeri 1.Poglavlje, str.18, I-16 Bass, pr. 6. Taktovi 1-18 ukrašene verzije superiusa i verzija za violu bastarda Dalla Case na temu/osnovu Anchor che col, zajedno s izvornim superiusom.

<sup>97</sup> Bass, *ibid.*: Za razliku od Ortiza, koji uključuje slične komade, Dalla Casa u svom priručniku koristi izraz *bastarda*. Postoji izvjesno neslaganje u vezi s tim što pojam *bastarda* zapravo znači: to je instrument ili improvizacijski stil na violi da gamba općenito. Vidi o tome više u 3. Poglavlju, str...

"zločestom" smislu, odlaska i povratka,<sup>98</sup> i upravo su te riječi ("partire", itd. u taktovima 2-3 i 7 i "ritorno" u taktovima 14-17) kojima Dalla Casa daje posebno ekstravagantni tretman. To djeluje zajedno s retorikom teksta, posebno u isticanju svakog dvostrukog značenja i možda dodaje sloj uvjerljivosti madrigalu.<sup>99</sup> ....

### Milano 90-ih godina 16. stoljeća

Posljednja dva priručnika o ornamentografiji iz šesnaestog stoljeća također su objavljena u Veneciji, ali su njihovi autori, Ricardo Rognoni i Giovanni Battista Bovicelli, živjeli i radili u Milanu gdje je glazbena klima bila malo drugačija. Kao u Veneciji, imala je instrumentalna glazba istaknuto mjesto, ali naglasak je bio više na pojedinačnim izvođačima nego na većim ansamblima.<sup>100</sup>

Milano je također bio jedno od prvih mjesta koje je bilo svjedokom pojave baroknog oblika solo sonate a nekolicina od prve generacije skladatelja sonata, najpoznatiji među njima Giovanni Paolo Cima (oko 1570-1630) i Biagio Marini (1584-1663), bili su tamo "kod kuće". S tim naglaskom na soliste, nastao je izrazito vatreni brend ukrašavanja, a na mnogo načina njihove ornamentografije su najnaprednije u cijeloj tradiciji, tehnički zahtjevne i lukavo konstruirane. ...

Kao kontrast Dalla Casinom primjeru, istih 18 taktova verzije superiusa sa tekstom Ricarda Rognonijevog "*Anchor che col partire*", iz njegovih "*Passaggi per potersi...*" (Venecija, 1592), prikazane su u primjeru 7<sup>101</sup> Ovdje je vidljiv drugačiji pristup i nestalo je izmjenjivanje originalnog i ukrašenog materijala. Jasno je da je poanta Rognonijeve ornamentografije prikazati jednu ukrašenu solističku dionicu koja se izvodi uz pratnju, a ne onu koja bi trebala biti dio veće improvizacijske izvedbe nekoliko glazbenika.<sup>102</sup> ...

Jedna stvar koja postaje jasnom kada se pogledaju ove verzije djela "*Anchor che col partire*" je da su improvizatori šesnaestog stoljeća vodili računa o retoričkom učinku materijala dodanom "u trenutku", dakle (kvazi) improvizirajući. Ova ideja, koja prevazilazi individualne ili regionalne razlike u stilu, ina tradiciju i jača ideju da je glazbeno ukrašavanje bilo intelektualna aktivnost. Da bismo vidjeli kako se to događa u traktatu namjenjenom posebno pjevačima, pozabavit ćemo se sa našim posljednjim primjerom, od Bovicellija.

---

<sup>98</sup> Bass, ibid.: Metafora koja povezuje smrt sa seksom uobičajena je u talijanskim madrigalima šesnaestog stoljeća (i ide još više unatrag). Za analizu kako metafora djeluje posebno u ovom madrigalu, pogledajte Lewis Lockwood, "Text and Music in Rore's Madrigal *Anchor che col partire*," u *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*, Festschrift 11, ur. Nancy Kovaleff Baker i Measuremeasura Russano Hanning (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992), 243-253. Više o seksualnim podtekstima u madrigalima ovog vremena pogledajte Laura Macy, "Speaking of Sex: Metaphor and Performance in the Italian Madrigal," *The Journal of Musicology* 14 (1996), 1-34.

<sup>99</sup> Bass, ibid.: Bassano pokazuje sličan pristup u svojim verzijama *Anchor che col partire*. Pogledajte Bass, "Retorika i glazbena ornamentografija" za detaljniju raspravu, zajedno s transkripcijama, 243-255.

<sup>100</sup> Bass, ibid.: Za opću raspravu o glazbi u Milanu, pogledajte Robert Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650* (New York: Oxford University Press, 2002), i Christine Suzanne Getz, *Music in the Collective Spirit of Sixteenth-Century Milan* (Aldershot: Ashgate, 2005).

<sup>101</sup> Bass, ibid.: Ricardo Rognoni, *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire* (Venice, 1592), ed. Giuseppe Vecchi, predgovor Bruce Dickey (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2002).

<sup>102</sup> Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 1. Poglavlje, str. 19, I-17 Bass, pr. 7, taktovi 1-18 tekstirane dionice superiusa Ricarda Rognonija na temu *Anchor che col partire*, zajedno s originalnom verzijom.

Giovanni Battista Bovicelli, pjevač također aktivan u Milanu, objavio je posljednji priručnik ornamentografije u šesnaestom stoljeću, ali osim ovog traktata malo se zna o njegovom životu ili karijeri. ...

Bovicellijevo djelo jedinstveno je po tome što većina komada koje je odabrao za modele spada u duhovnu glazbu, što možda odražava njegov profesionalni život kao katedralnog pjevača....

Zanimljivo je upozorenje koje Bovicelli daje u svom traktatu:

"... vrlo je velika greška ne dovršiti riječ i uvijek ponavljati dva ili tri prva sloga, kao na primjer, npr. govoreći: Benedi, Benedictus, slično onima koji su oštetili zube i mnogo puta grizu istu hranu prije nego što je progutaju."<sup>103</sup>

Briga o smještavanju riječi nešto je što pjevači moraju učiniti na način na koji to instrumentalisti ne moraju, a Bovicellijeva briga za cjelovitost teksta je važna i vjerujem da jača predodžbu o tome da su improvizatori bili zaokupljeni retoričkim učinkom njihove ornamentike na nekom glazbenom djelu - barem u pjevanim izvedbama.

## Zaključak

Gledajući sa izvjesne distance, vjerujem da stvari koje vidimo u ovim priručnicima mogu biti vrlo korisne za naše razumijevanje improvizacijske aktivnosti u šesnaestom stoljeću. Posebno, ako ornamentografije promatramo same po sebi, a ne samo kao ukrase originalnih skladbi, možemo vidjeti neke trendove koji bi nam mogli pomoći u pristupu improvizaciji danas. Jedna od najosvježavajućih spoznaja je da će poduka koju današnji improvizatori dobivaju možda biti slična onome što su prolazili glazbenici iz šesnaestog stoljeća. Nadalje, današnji pristupi konstrukciji improvizacije mogu se primijeniti i na starije oblike. Mislim da je odnos između brzine i organizacije koji smo primjetili u Ortizovom priručniku posebno koristan: daje potencijalnom improvizatoru nešto na što će se koncentrirati u trenutku, umjesto da se pokušava prisjetiti određenih obrazaca iz priručnika i umetnuti ih u odgovarajućem trenutku - ili čak još sumnjivije; pišući ih unaprijed. Da budemo jasni, svakako bismo trebali vježbati i učiti obrasce u tabelama, ali u trenutku izvedbe trebali bismo razmišljati o širim stvarima i pustiti da se obrasci materijaliziraju prirodnim (spontanim) putem.

Isto tako, primjeri Dalla Case pokazuju prije svega da improvizacija nije bila samo solistička vještina (kao što bi većina drugih ornamentografa kako se čini podrazumijevala), već nešto što su činili svi članovi ansambla, a osim toga, oni daju ideju kako te - prilično različite praktične prijedloge - sprovesti u djelo. Postoje neke osnovne tendencije koje možemo slijediti; kao na primjer da ukrašavanje slijedi redosljed ulaza [glasova, dionica] i ima glasovno - materijalni slijed između glasova, ali iznenađuje koliko to izgleda reakcionarno. U takvim situacijama s dobro obučanim izvođačima, možete zamisliti što bi se moglo dogoditi kad bi sviračima bilo dopušteno da prate ono što čuju i slijede svoje instinkte.

Trend koji se vidi u priručnicima - predstavljen u ovom radu s primjerima *Anchor che col partire* autora Dalla Case, Rognonija i Bovicellija - jedan koji bi nam, mislim, danas možda mogao biti

---

<sup>103</sup> Bass, ibid.: Bovicelli, *Regole, passaggi di musica*, 9 (Foremanov prijevod u *Late Renaissance Singing*, 132): „... grandissimo vitio è di coloro, qualificaram se kao pano, a sem replicirano samo zbog tre premijera sillabe, dođi po essemplio, dicendo, Benedi, Benedictus, assomigliandosi a coloro, c'hanno guasti I denti, che piu volte vanno masticando o stello cibo prima, che l'inghiottiscano.”



najviše koristan - je ideja da ornamentacija slijedi retoriku teksta i djeluje na jačanju njegovog temeljnog značenja, čak i u čisto instrumentalnim situacijama. To je nešto s čime se danas možemo suočiti: nakon što se upoznamo s improvizacijskim jezikom nekog stoljeća, možemo pristupiti izvedbi kroz tekst i omogućiti istodobnim gestama da oboje riječi na nove načine, možda čak i pojačavajući njihovu retoričku uvjerljivost.

Moramo se ipak sjetiti da ti dokumenti zapravo nisu improvizacije; oni su prije pažljivo konstruirani i manje ili više idealizirani prikazi kako bi se trenutačne [improvizirane] izvedbe mogle oblikovati. Kao rezultat toga, na njih se mora gledati s izvjesnom skepsom. Također, jedan od većih problema je što mnoge improvizacijske nijanse ne proizlaze iz notacije [notacija ih nije u stanju pravilno prenijeti], što nam ostavlja samo jedan dio slike: notama zapisani Bovicelli i isto takav Coltrane ne mogu ispravno "uhvatiti" i dočarati sve sitnice stvarnog improviziranog izvođenja.

U konačnici, ornamentografi nisu bili posebni jer su bili improvizatori; njihova posebnost bila je u tome što su odlučili pokušati zapisati to što su svirali, izvodili. Unatoč svim problemima koje možemo pronaći u njihovim traktatima, njihov rad daje nam modele koje danas možemo slijediti kako bismo se uvježbali da ukrase vidimo njihovim očima. Naravno da nikada nećemo moći potpuno rekonstruirati njihov improvizacijski svijet, ali uranjanjem u ono što su oni ostavili i gledajući to s gledišta improvizatora, možda možemo naše glazbene instinkte iskoristiti pri izgradnji novih izvedbi, sa sredstvima koje su nam oni dali na raspolaganje.

### **1.13. "Most" prema RG III, moja osobna iskustva sa improvizacijom:**

Od ukrašavanja (diminucije, ornamentacije), preko srednjovjekovne, tradicijske i tzv. "World" glazbe - sve do prave "slobodne" (free) improvizacije (Tanz Atelier Wien; 1999 - 2004)

Reći da sam talent ili bar volju za improvizacijom dobio u genima bilo bi sigurno pretjerano, premda je ona bila "tu negdje", u blizini, "pod rukom" odnosno uhom... Moj otac Ferdo i oba njegova brata, Josip i Zvonimir, svirali su u mladosti jazz po plesnjacima (čak i na parobrodu "Kraljica Marija", po čitavom Mediteranu) i - pretpostavljam - osim iz notnih aranžmana to radili i napamet odnosno improvizirajući. Da li je to ponekad vrijedilo i za mojeg djeda, njihovog oca, koji je čitav život svirao hornu kao vojni glazbenik a povremeno i u kazališnim orkestrima, nemogu reći.

Moj djed sa majčine strane relativno dobro je, barem kao pratnju pjevanju moje majke Nade, svirao klavir a pratioci (profesionalno zvani korepetitorima) su često bili prisiljeni "nekog vraga" improvizirati, kao na primjer kada bi pjevačica, pjevač ili instrumentalni solist preskočili poneki takt, odnosno "promašili" ulaz ili povratak nakon izvjesnog broja taktova pauze...

Da li je moja majka pri pjevanju i u kojoj mjeri dodavala barem neke ukrase takodjer neznam, sjećam se jedino da je relativno oskudno vladala sviranjem klavira pa bi prateći na satovima svoje učenice/ učenike solopjevanja htjela ne htjela izvodila neku vrst "improvizirane", pojednostavljene, pratnje...

Kao dijete, kad mi je bilo nekih 3 ili 4 godine, sjećam se (malo sam a više kroz priču moje majke) da bi nas svako toliko došli posjetiti (i kod nas u Dvorničićevoj 4 prespavali) maestro Lovro pl. Matačić i njegova supruga Lilly. Kad bi Lovro svirao npr. simfonije ili orkestralnu pratnju iz opera na klaviru, dio toga bila je sigurno osebujna improvizacija i *ad hoc* izvlačenje van svega onoga

najbitnijega - po mojoj majci, prisutni su kroz njegovu svirku na klaviru mogli zaista čuti "čitav orkestar"!

Tijekom prvih 5 - 6 ili čak sedam godina mojeg (tih godina vrlo neradog) učenja violine u glazbenoj školi ("Pavao Markovac" a kasnije "Vatroslav Lisinski") sasvim je sigurno da nikakvih kontakata (čak niti onih pasivnih, kao slušaoca...) sa improvizacijom nije moglo biti.<sup>104</sup> Ovo se mijenja kada nakon samo dvije godine oduševljenog učenja klavira (kao obaveznog drugog instrumenta) godinu dana sviram i nastupam po zagrebačkim plesnjacima i u tadašnjem "Varijeteu" sa vlastitim rock "bendom", tzv VIS-om<sup>105</sup> "Pirati" odnosno "Uskoci". Ne, ja sâm u to vrijeme sigurno nisam bio u stanju improvizirati, premda je čak i kod klavirske pratnje ritmiziranim akordima bilo sitnijih dodataka i varijacija. Ali sam se zato "iz prve ruke" naslušao dijelom izvanrednih improvizacija mojih kolega solo gitarista a posebno saksofonista, dragog mi kolege i prijatelja, Mladena Denija Kodrića iz Splita.

Premda je to iskustvo bilo vrlo kratko, njegov intenzitet i otvaranje vrata u jedan novi Svijet zauvijek su me "katapultirali" na životni put glazbenika ili još bolje "muzikanta", u najboljem smislu te riječi! Premda se nakon ovoga vraćam u tzv. "klasične" ili "ozbiljne" vode, ljubav i zanimanje (barem ono pasivno, kao slušaoca) za rock i blues glazbu prati me čitav život, sve do danas.

Kao orkestralni muzičar, violist, (s manjim prekidima od 1966 do 1983, kao i prvih godina života u Beču) često sviram na raznim festivalima zabavne glazbe, neko vrijeme operete i musical u zagrebačkom kazalištu „Komedijska” (sve je to u stvari bio "svijet" mojeg pokojnog oca Ferde...) a kao stalni član simfonijskog orkestra RTV Zagreb (kao što spomenuh) redovito snimam i nastupam na festivalima tzv. suvremene glazbe, koja je nakon nekih 150 - 200 godina ponovno "otkrila" čari i važnost improvizacije...

Sjećam se dobro kako je jedan od kolega suvremenih skladatelja (ne sjećam se više tko, Detoni, Malec, Ulrich ili netko od stranih gostiju), u partituri predvidio tzv. *cluster*e gdje smo mi (čitav orkestar ili samo jedna od dionica, npr. naša, violska), trebali "improvizirati" a jedina granica bila je štopericom od strane dirigenta kontrolirano trajanje tog i drugih *cluster*a... Improvizirati kako, što? Svi mi tamo prisutni bili smo diplomirani akademski muzičari sa oko 15 godina školovanja i bar 4-5 godina orkestralnog iskustva, ali ako nešto sigurno NISMO u tih dvadesetak godina priprema za profesionalni život naučili ili iskusili - bila je upravo improvizacija!

Naime dok je improvizacija sastavni dio (u tradicijskoj pučkoj i u izvaneuropskim kulturama note niti ne postoje odnosno ako onda samo kao demonstracija nečeg teoretskog) glazbene prakse u bluesu, jazzu te (kao što smo vidjeli) vrlo visoko cijenjena disciplina kod orguljaša<sup>106</sup>, ona je negdje tijekom razdoblja baroka i klasike u orkestrima postepeno nestala, a kod solista (kako opernih ili oratorijskih vokalnih solista, tako i kod instrumentalista) svedena na tzv. "kadencu", koja može biti kraćeg ili duljeg trajanja. Veliki solisti vrlo često izvode (te ih za ostale "smrtnike" u štampanom obliku izdaju) vlastite, "autorski zaštićene" kadence, koje onda mi, studenti ili mladi solisti na početku svoje karijere, učimo napamet. Tu se (po lošem, naravski) moram sjetiti jednog od mojih profesora na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji, koji mi je lijepo - da mi sve bude "jasno" a svaka

<sup>104</sup> O mojim izvanrednim iskustvima sa metodom prof. Elly Bašić, vidi na str.37.

<sup>105</sup> U to vrijeme, uobičajena kratica za vokalno-instrumentalni sastav.

<sup>106</sup> Kako u crkvi tako i na koncertu te kao posebna disciplina na natjecanjima; o tome vidi više od str. 41. nadalje.

stvar uredno pospremljena u svojoj ladici - lupao takt u kadenci, posljednjem "ostatku ostataka" nekad davno slobodne improvizacije... Ovo sve ne treba nikoga previše čuditi ako znamo da je za veliku većinu tadašnjih vrljih (i dijelom svjetski poznatih i priznatih profesora te ustanove) jazz - o rocku bolje da i ne govorimo! - bio glazba niže vrijednosti, i to u jednom Zagrebu koji je bio poznat po nizu (i opet svjetskih, blablaba...) jazz solista i ansambala sve do orkestrara u kojima su - koje li slučajnosti - svirali uglavnom diplomirani liječnici, inženjeri i arhitekti a koji su ponekad paralelno studirali te došli do diplome i na MA.

Za mene su se stvari postepeno počele mijenjati od 1969. godine nadalje, zahvaljujući aktivnom bavljenju tzv. ranom glazbom (srednjeg vijeka, renesanse i baroka) - čemu je uslijedio i susret sa našim vlastitim, hrvatskim ali i drugim npr. makedonskim i bosanskim (sefardskim) tradicijskim folklorom - o kojem naravski takodjer nismo čuli ni slova studirajući tzv. "ozbiljnu" glazbu 15-ak dugih godina...

Notorna je činjenica da su skladatelji notnih zapisa, kako one duhovne a posebno one svjetovne rane glazbe, podrazumijevali da pjevači i svirači (poput današnjih džezista, kao i vrhunskih blues i rock - glazbenika) dobro znaju kako trebaju izvoditi određene korale, pjesme ili plesove - ovi zapisi gotovo u pravilu predstavljaju neku vrst "kostura", najosnovnije informacije, podsjetnik, kako se melodija kreće - bez naznake ritma, tempa, dinamike a o ukrašavanju da i ne govorimo.

Najbolja usporedba bila bi ona sa današnjim jazzom: postoji niz izdanja sa transkripcijama, udbenika o improvizaciji ali su oni namjenjeni isključivo studentima - onim "pravim" jazzistima to od jednog trenutka nadalje više nije potrebno.. Jedino što mi iz tih davnih vremena NEMAMO nikakvih detaljnih uputa a teoretičari glazbe su često dosta nejasni kada se radi o izvodilačkoj praksi njihovog vlastitog vremena.<sup>107</sup>

Sve ovo stavlja nas, specijaliste za današnju izvedbu ponovno "oživljene" (što je u stvari nemoguće, baš kao i oživljavanje mrtvaca!) RG, u poziciju koja se bitno razlikuje od one naših kolega koji izvode onu sasvim "normalnu" komornu glazbu romantike, na primjer. Obzirom da čitav niz uputa, gotovo sve čime su skladatelji 19. stoljeća "obdarili" netom spomenute kolege, u slučaju ranije glazbe (djelomično već i one prije 1800te a pogotovo prije 1700te godine) ne postoji. Mi smo prisiljeni "improvizirati" od samog početka: počevši od izbora instrumenta (tehniku sviranja kojeg smo sami izmislili) čemu se dodaju nepoznanice tempa, dinamike, melodijske izvedbe ili one sa pratećim (i ako da kojim?) bordunom, ukrašavanje melodije pa sve do one prave improvizacije.

Ovo je ujedno i ljepota te glazbe jer ti daje otvorene ruke i slobodu da većinu stvari odlučiš po nekom tvojem instiktu, nakon niza eksperimenata ali uvijek svjestan realne opasnosti da u tu izvedbu uneseš i previše elemenata koje si usvojio tijekom tvojeg školovanja, studija i slično, a koji sa tim davnim vremenima nemaju ama baš nikakve veze...

Medjutim, tu moram odmah dodati da sam na samom početku i barem prvih desetak godina bavljenja RG bio puno "dogmatičniji" i bezkompromisniji nego što je to bio slučaj kasnije, kada sam shvatio i prihvatio činjenicu da je ono čim se bavim čitavog života u stvari jedan od brojnih izraza, vidova glazbe našeg vremena. On je, naravski, inspiriran izvjesnim elementima (dijelovima mozaika...) poput onog "kostura" melodija, ritmova, zvukova i sl. jednog davnog vremena o kojem

---

<sup>107</sup> Izuzetak čine rukopisi ili štampana djela od kraja 15. stoljeća na dalje te brojni traktati o diminuciji odnosno ukrašavanju. O tome je već bilo govora u odjeljku 1.12. ("Most" prema Ranoj glazbi II: John Bass: Improvizacija u lekcijama iz retorike u Italiji 16. stoljeća i jazz) od str. 51 nadalje, a opširno se bavimo time u 3. Poglavlju.

mi danas znamo puno premalo da bi mogli biti (ono što sam sam bio ili pokušavao biti) dogmatični i bezkompromisni borci za "autentičnu", "povjesnu" izvedbu rane glazbe na tzv. "originalnim" glazbalima. Etikete (zaštitni znakovi) poput "autentičnosti" su se (barem u vrijeme "booma" rane glazbe, od ranih 60-ih do sredine 80-ih godina prošlog stoljeća) često mogle čitati na niz inače kvalitetnih nosača zvuka te u koncertnim programima raznih koncertnih ciklusa i festivala.<sup>108</sup>

Ali vratimo se na moje početke u RG. U nezaboravnom sjećanju ostaju mi (najmanje) dvije stvari obje vezane uz moje boravke pri tečajevima RG, koje je u Grožnjanu 1969 i 1970 godine održao *Studio der frühen Musik* (Studio za ranu glazbu) iz Münchena, jedan od, u to vrijeme, najboljih i najavangardnijih europskih i svjetskih ansambala te glazbe.

Prva je, činjenica da su kolege iz Studija sve izvodili napamet i pritom ukrašavanje njihovog pjevanja i sviranja sigurno improvizirali, a jedino one nešto dulje improvizirane instrumentalne uvode i medjuigre i slično vrlo vjerojatno zapisali pa naučili napamet. Ovoga sam postao svjestan tek kada mi je desetak godina kasnije pokojni Tom Binkley ljubezno poslao i dao na raspolaganje njegove aranžmane originalne (u stvari kontrafakturirane) glazbe iz legendarne<sup>109</sup> srednjovjekovne zbirke "Carmina Burana". Ovome postupku, odnosno o njemu i metodi kontrafakture opširnije se vraćam malo kasnije (u 7. Poglavlju) - na ovom mjestu želim samo dodati da je ova praksa (pseudo) improvizacije, u stvari "novokomponirane" pa napamet naučene, ne samo u ono vrijeme nego ponekad sve do danas bila u čestoj uporabi. Da se razumijemo; kao postupak ona je nesumnjivo bitno bolja nego izvođenje ranoglazbenih "kostura" bez ikakvih dodataka, ali ona nije prava istinska improvizacija te ipak u neku ruku predstavlja (ležernu) dezinformaciju publike. Ujedno i kao najvažnije; takav postupak čitavu ideju istinskog oživljavanja, rekonstrukcije, ranoglazbene improvizacije ne vodi, ne razvija dalje a pogotovo ne tamo gdje bi možda mogli i trebali stremiti - ka onoj pravoj pravcotoj IMPROVIZACIJI.

Drugo važno i zanimljivo iskustvo bio je moj prvi, pravi i intenzivni (čak i višestruki, ako se ne varam...) susret sa hrvatskom tradicijskom pučkom glazbom. Zahvaljujući lokalnim istarskim sviračima *roženica* (odnosno sopela/sopila) tzv. *sopcima* po prvi puta sam izbliza doživio njihovu svirku, kao i onu na *mihi* i *šurlama*. Obzirom da oni naravski sviraju bez nota, napamet, sve to podrazumijeva manju ili veću upotrebu elemenata improvizacije - čini mi se više kod *miha* a manje kod *sopela*. U Grožnjanu je osim toga za nas nastupio i folklorni ansambl "Lado" iz Zagreba, upravo sa njihovim istarskim i dalmatinskim repertoarom. Tako sam po prvi puta doživio, čuo i vidio dalmatinsku *liricu*, *lijericu* - instrument kojeg ću par godina kasnije i ja sam (pro)svirati, a posebno često i dobro svirao ju je moj pokojni kolega, čelist i gambist, Tibor Kuti...<sup>110</sup> Premda sam se u ljetu 1969 nalazio pri kraju studija viole na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji (diplomirao sam je slijedeće, 1970. godine) nisam imao pojma o postojanju tog instrumenta, jer u to vrijeme (a mislim da ni danas nije bitno bolje...) prilikom studija raznih instrumenata nismo imali niti jedne minute predavanja odnosno upoznavanja sa bogatim, raznolikim i za nacionalni kulturni identitet hrvatskog naroda izuzetno važnim instrumentarijem tradicijskih glazbala. Na činjenicu da u njemu

<sup>108</sup> O svemu tome vidi opširnije u 2. Poglavlju ove studije.

<sup>109</sup> Koja je, međjutim, postala svjetskim "hitom" u obliku kantate njemačkog skladatelja Carla Orffa, koji nije poznao originalne notne zapise već je izvornim (latinskim i rano njemačkim) tekstovima dodao vlastitu, novokomponiranu glazbu.

<sup>110</sup> Izvaredan glazbenik, neumorni radnik, Tibor je tijekom svojeg profesionalnog života ne samo niz godina svirao u dva glavna zagrebačka simfonijska orkestra, nego bio važnim članom nekoliko ansambala rane i suvremene glazbe; pored "Acezanteza", svirao je u našem ansamblu "USZ" i zadarskom "F. Grisogono", kasnije u ansamblu "Syntagma Musicum" te na kraju u "Minstrelu".

postoje čak i "srednjovjekovni" instrumenti poput *sopila* (šalmaja) i *lijerice* (*lyra, gigue, rubeba*) morali su me upozoriti moji američki profesori iz netom spomenutog Studija...

Dosta rano, za jednog od mojih boravaka u Münchenu kod Davida Fallowsa (ovaj danas vrlo poznati i cjenjeni britanski stručnjak za europsku glazbu 15. stoljeća, je u ono vrijeme radio kao asistent voditelja Studija, prof. Thomasa, Toma, Binkleya) susrećem se sa djelom Diega Ortiza (Davidov poklon) *Tratado des Glosas* (o ukrašavanju solističke svirke na violi da gamba) a nešto kasnije, za mojeg boravka na stipendiji u Kopenhagenu, 1974., sa oba izdanja S. Ganassija, *La Fontegara* i *Regola Rubertina*. Ova djela i njihov već površni studij, odškrinuli su mi vrata u ono što je moglo biti prava izvodilačka praksa renesansne glazbe - poprilično udaljena od "kostura" koji su do nas stigli u štampanim ili rukopisnim zbirkama iz tog doba. Za vrijeme ovog studija u Kopenhagenu je posebno značajan za moj daljnji razvoj bio kratki ali intenzivni studij sa danskim čembalistom i muzikologom (specijalistom za *Generalbass* odnosno *basso continuo*) Jesper Bøje Christensenom, od kojega sam po prviput čuo za tada relativnu mladu pod granu muzikologije; *performance practice*, izvodilačku (ili izvodjačku, kako vam drago) praksu RG. Taj studij me indirektno doveo u vezu sa obje *lire* - ostalo je povijest...

Od nekog trenutka, postepeno, pa onda sve više i sve bolje, ukrašavanje moje svirke na bilo kojem od instrumenata koje tih godina sviram (pretežno sopran gambu, blokflaute, krumhorn i *cornetto* u izvedbi renesansne, a ribeku (kod Zoranića *rebega*), viellu i blokflaute u izvedbama srednjovjekovne glazbe) postaje normalna stvar. Premda je to bilo još daleko od one prave improvizacije, ipak je predstavljalo onaj odlučujući korak naprijed<sup>111</sup> i u pravom smjeru; odvažiti se i više ne razmišljati svjesno o tome (niti te "improvizacije" komponirati i učiti napamet) nego spontano ubacivati kraće ili dulje ukrase pri svakoj izvedbi ili pri snimanjima.

Premda je naš ansambl (Universitas Studiorum Zagrabiensis; dalje USZ) prvih godina svirao i snimao uglavnom englesku i hrvatsku glazbu renesanse i ranog baroka sa kvartetom gambi ili u kombinaciji blokflauta i gambi, ja sam (nikad ne zaboravljajući kako su me njihovim izvedbama upravo tog razdoblja impresionirali i "opčinili" kolege iz Studija) čitavo vrijeme "sanjao" o izvedbi srednjovjekovne - posebne one svjetovne glazbe. Negdje 1973. se to konačno i ostvarilo te sam ja propjevao, a osim blokflaute, prosvirao istarsku *sopelu*, viellu, ribeku i *lijericu* te trzalačke instrumente poput (gitarske) lutnje, albanske *šarkije* (*saz*) te dalmatinske mandoline.

Zanimljivo je da sačuvani srednjovjekovni plesovi (posebno oni iz kasnog 14. ili s početka 15. stoljeća sadrže elemente neke, nazovimo je; "zabilježene", skrivene, improvizacije, dok je vokalna glazba uglavnom sačuvana bez ičega. Ona često nema ni jasnog ritma niti daje bilo kakve ideje kako taj kostur od melodije ukrašavati i oživiti... Jedini izvor za ukrašavanje vokalne svjetovne ali i duhovne glazbe 14. i 15. stoljeća su (relativno kasne) transkripcije za instrumente s tipkama, poput onih u Codexu iz Faenze<sup>112</sup> i *Buxheimer Orgelbuch*. I tu počinje jedan dugi i vijugavi put traženja i eksperimentiranja sa različitim mogućnostima kako taj repertoar izvoditi. Da li i sa kojim bordunom pratiti melodiju, kako se ponašati prema ritmu; da li ga interpretirati u nekom slobodnom, *rubato* stilu ili se odlučiti slijediti ranije ritmizirane transkripcije starijih kolega muzikologa, dodavati izvedbi jedan ili više instrumenata i t.d.

---

<sup>111</sup> U svakom slučaju odvojiti se čim je više moguće od, za RG "krivih", postavki tadašnjeg akademskog glazbenog studija.

<sup>112</sup> Obradio ga je i izdao američki muzikolog hrvatskog podrijetla, dr. Dragan Plamenac.

Prilikom priprema za program "*Trobadors und das Vierte Kreuzzug 1202*" (izveden nekoliko puta u Belgiji i Austriji; snimljen 1992. kao CD, za kuću "Preiser Records" iz Beča) naš bečki ansambl "Lyra" ("Ensemble Lyra Wien") - točnije Mira Valenta i ja - po prvi puta smo se odvažili u "vode" tzv. kontrafakturiranja<sup>113</sup> jer većina tekstova<sup>114</sup> nije bila sačuvana sa glazbom. U raznim izvorima (ponajprije u izvanrednom djelu Ismael Fernandez De la Cueste, "*Las Cançons dels Trobadors*", izdano 1980) pronašli smo pjesme sa glazbom i odgovarajućim brojem samoglasnika, a u nekoliko slučajeva (kod trodijelne epistule R. de Vaquèirasa, posvećene njegovom gospodaru i prijatelju, markizu Bonifaciju I de Monferrato) morali smo raditi neku vrst *collagea* odnosno *patchworka* jer drugih mogućnosti odnosno "modela" nije bilo. U toj prilici sam za nas troje "zapadnjaka", Miru Valenta, kolegu flautista Reinharda Zascha i bar donekle za mene "skladao" i zapisao uvodne improvizacije, interludije i postludije. One su nam, međutim, služile isključivo kao "putokaz" jer smo pri svakoj izvedbi (odnosno u slučaju tzv. "*takes*", kod snimanja) svirali djelomično novu inačicu. Za našeg kolegu Esmaila Vasseghija (već prije spomenutog izvanrednog svirača santura i tombaka te skladatelja iz Irana) to, naravno, nije bilo potrebno. Njemu je trebalo samo reći koliko vremena za njegov solo mu dajemo na raspolaganje, a on bi nakon samo jednog slušanja sam osjetio o kojem "tonalitetu" i ugodjaju se radi.

Sa Esmailom sam preko 20 godina (1983-2004) često i rado svirao u okviru "Clemencic Consorta" kao i niz puta, u različitim programima, i sa našim ansamblom "Lyra". Koliko je to za jednog zapadnjaka (usprkos svih afiniteta i kontakata sa glazbom, kulturom i tradicijom Balkana, Orijenta sve do Indije) uopće moguće, pokušavao sam barem nešto od toga ogromnog bogatstva s kojim nas je Esmail sve te godine obdarivao, usvojiti i uključiti u moje vlastite improvizacije.

Neovisno o svemu netom spomenutom, važnu ulogu i priloge mojim improvizacijama (u najrazličitijim stilovima) bile su nezaboravne suradnje i iskustva koja sam stekao svirajući glazbu španjolskih jevreja, Sefarada. Taj repertoar me oduvijek fascinirao jer ujedinjuje u sebi (i opet jednom: baš poput nekog "mosta"- a tih u ovoj mojoj studiji ima poprilično...) španjolski kasni srednji vijek, elemente hebrejskog psalmodiranja, orijentalne ritmove i melodije koje su Sefardi preuzali u svojim novim domovinama na Balkanu, u Turskoj i u Sjevernoj Africi. Osim toga je, barem do posljednjeg rata, na tlu Bosne i Hercegovine (posebno u Sarajevu ali i drugdje), stoljećima postojala jaka i vrlo aktivna sefardska manjina. Neke od najljepših sefardskih romanci (kako svojim tekstom tako i melodijama) zapisane su tamo ili u Izraelu, od Sefarada pristiglih iz Sarajeva. Sve je počelo u Beču, suradnjom sa ansamblom "Accentus" (u nekom pseudo srednjovjekovnom stilu i sa tim instrumentarijem), nastavilo se u okviru "Ruth Yaakov Ensemble"<sup>115</sup>, pa dalje kasnih devedesetih sa ansamblom Lene Rothstein (po prvi sa elementima flamenca, jazza i rocka, kao dio jednog međunarodnog ansambla<sup>116</sup>, u kojem ja sviram isključivo moj "izum", *turbofiddle* sa pickupom. 2000te, taj tip izvedbe doživio je svoju reprizu pod imenom

---

<sup>113</sup> Kontrafaktura (od lat. Contra "protiv" i facere "izrađivati", kontra-dizajn) označava postupak umjetničke proizvodnje i njegov rezultat, u kojem se od /postojećeg/ umjetničkog djela izrađuje novo umjetničko djelo uz zadržavanje određenih komponenata oblika. Kontrafaktura je primjer za intertekstualnost ili intermedijalnost ... .. U teoriji glazbe i postupak i rezultat određenog postupka stvaranja nove glazbene pjesme nazivaju se kontrafaktorima. Pri tome se mijenjaju samo tekstovi postojećeg djela, tako da nova pjesma ima istu melodija ili motiv.

<sup>114</sup> Pronašla ih je, izabrala, dodala im sve relevantne informacije te pripremila za nas odgovarajući izgovor, kolegica linguist Miquela Stenta iz Francuske.

<sup>115</sup> Ovo je bila više tradicijska izvedba ali još uvijek sa mojim srednjovjekovnim instrumentima; viellom i ribekom. S time u vezi, posebno rado sjećam se kratke ali intenzivne i poučne suradnje sa Dhafer Youseffom, pjevačem i sviračem *al ouda* iz Tunisa)

<sup>116</sup> Sačinjavali su ga dvoje Austrijanaca, grčki gitarist Antonis, turski perkusionist Levent i ja, iz Hrvatske.

ansambla AGIL, koji je održao dva nastupa u Njemačkoj, a neke video snimke (sa improvizacijama) sa oba koncerta možete vidjeti i poslušati na jednom od mojih YouTube kanala, Igor Pomykalo Turbofiddler.

Osim ovog meni vrlo bliskog i dragog sefardskog iskustva, sredinom 90tih godina prošlog i početkom ovog stoljeća suradjivao sam u niz navrata pri koncertima i snimanjima sa austrijskim gitaristom i skladateljem kolegom Walterom Valdinhom Langerom i tom prilikom imao čast svirati sa dvojicom izvanrednih indijskih glazbenika, braćom Prakash i Vikash Maharaj (*tabla* i *sarod*). Pritom se poprilično improviziralo u stilovima od onog tradicijskog orijentalnog, preko bluesa, jazza i latin, flamenca do rocka. U isto vrijeme padaju dvije moje suradnje koje su se sastojale gotovo isključivo od improvizacije; u nekoliko navrata sviram sa njemačkim kolegom pijanistom i keyboardistom Helmuthom Fischerom (on je kasnije, nakon 2000, u svojoj domovini Njemačkoj napravio izvjesnu jazzističku karijeru) i bečkim funk gitaristom Martinom Hüttlom (s kojim sam zajedno radio kod bečke izdavačke kuće Musikhaus Doblinger) sa kojim sam održao i jedan koncert.

Posljednjih godina mojega rada i života u Beču, a i nakon toga imao sam nekoliko lijepih, uspješnih i nezaboravnih suradnji sa bečkim ansamblom suvremenog plesa, "Tanz Atelier Wien" (Cecilia Li i Sebastian Prantl) u okviru koje sam se po prvi puta upustio u "vode" tzv. slobodne improvizacije.<sup>117</sup>

Već sam spomenuo da me gotovo od samog početka mojeg bavljenja ranom glazbom intrigirala mogućnost stvaranja neke vrste "hrvatske" improvizacije. Tako sam počeo analizirati od čega, kakvih motiva - mogli bi to nazvati i modulima - su sastavljene izvedbe uglavnom plesne glazbe u Istri i Dalmaciji, što naravno vrijedi i za sve ostale pa i unutrašnje dijelove Hrvatske, poput Slavonije. To se, dobro se sjećam, događalo u vrijeme mojih kontakata sa ansamblom "Lado" i Institutom za folklor u Zagrebu - posebno sa njegovim voditeljem pokojnim hrvatskim etnomuzikologom dr Jerkom Bezićem.<sup>118</sup>

Iz raznih razloga<sup>119</sup> ovu sam ideju zapustio, vraćao joj se vrlo površno svako-toliko da bi nakon 50. godina odlučio da moram s time konačno napraviti nešto ozbiljnije. Tako će ova studija sadržavati i jednu makar i površnu analizu dalmatinskih plesova koji su se stoljećima (ali u novije vrijeme opet i sve više) izvodili na *lijerici*.<sup>120</sup> Ona se nekada svirala uzduž čitave hrvatske obale i na otocima (od Cresa sve do današnjeg crnogorskog primorja<sup>121</sup>, da bi se prema kraju 20. stoljeća ograničila na kraj oko Dubrovnika (Župa i Konavle). Nakon Domovinskog rata *lijerica* se počela vraćati i danas se ponovno može čuti na otoku Hvaru, u Metkoviću i drugdje.

Istini za volju primarni razlog zbog kojeg sam se vratio ovoj ideji bio je moj povratak *lijerici* (2018), pripremni radovi na mojem dvostrukom CDu "Dalmacija Zauvik/ Dalmacija 4 Ever" (2019)

---

<sup>117</sup> Izbor najboljeg od sačuvanih (uglavnom "live") snimaka objaviti ću na mojoj internetskoj stranici zajedno sa tekstualnim, notnim i slikovnim materijalima ove studije.

<sup>118</sup> I danas žalim da nisam slijedio njegov savjet da se (nakon diplome iz viole) primim studija etnomuzikologije jer me to područje oduvijek privlačilo i zanimalo i tu se niti danas nije ništa promijenilo...

<sup>119</sup> Najvažniji od njih bio je (i do danas ostao), da me od najranijeg djetinstva zanimalo puno previše toga te sam često vrludao sa jednog na drugo područje i natrag, a uza sve to pokušavao pomiriti gotovo nemoguće; svakodnevno preživljavanje i umjetničku ranoglazbenu karijeru...

<sup>120</sup> Vidi također u Dodatku, br...

<sup>121</sup> Gdje i danas živi hrvatska, katolička, manjina.

i moja prva i druga iskustva sa tzv. "dalmatinskim metalom"<sup>122</sup> Ovo područje, ako mu se dodaju analize (koje su, vjerujem, barem za vlastite potrebe već radili moji kolege svirači lijerice, dipli, roženica/ sopila, možda tamburica i sl.) brojnih snimaka istarskih, primorskih i dalmatinskih plesova općenito, moglo bi dati zanimljive rezultate i saznanja ako bi se u tome potražio neki "pan"-mediteranski, južno europski način svirke i improvizacije.

Obzirom na godine koje imam, jasno mi je da možda neću uspjeti završiti sve što bih još rado napravio, ali ako ništa drugo ostavljam mladjim kolegicama i kolegama razne materijale, niz putokaza i ideja gdje bi se još moglo dalje nastaviti tražiti. Jednom davno, u vrijeme mojeg i Mirinog definitivnog preseljenja u Austriju, sam nešto slično napravio sa mojim kolegom iz ansambla USZ (u ono vrijeme studentom muzikologije pri MA Zagreb) dr Enniom Stipčevićem i ukoliko prave ideje padnu na plodno tlo, ponekad se događaju izvanredne stvari - što naravno nije moja nego isključiva zasluga jednog od naznačajnijih hrvatskih muzikologa srednje generacije.

Inače, metodu kontrafakture pri svojim rekonstrukcijama i "vraćanju" glazbe tekstovima iz srednjovjekovnog zbornika "Carmina Burana" upotrijebili su prvo Tom Binkley (Studio de frühen Musik, München) a onda i Rene Clemencic<sup>123</sup>. To je vrlo stara metoda i može joj se naći spomena još u srednjem vijeku i kasnije. Ponekad bi se iznad teksta (sačuvanog bez nota) jednostavno napisalo *ad notam* (u Italiji kasnije poznato kao *cantasi come*) pa ako bi imali sreće tu bi stajao i naslov pjesme čija (ako smo zaista imali jako veliku sreću: sačuvana) glazba može poslužiti u tu svrhu. Kakve veze to ima sa improvizacijom, pitat ćete? Direktno, nikakve. Ali nam ta metoda (kao što sam već opisao u vezi trubadurskog CD ansambla "Lyra") može pomoći da vratimo glazbenu komponentu nekom tekstu za kojeg znamo da se najčešće pjevao ali je glazba izgubljena ili nije nikada bila niti zapisana iz vrlo jednostavnog razloga jer je bila improvizirana!<sup>124</sup>

U svim povijestima hrvatske glazbe napisanih u proteklih 150. godina čitamo da je dalmatinska, posebno ona dubrovačka, renesansna poezija bila pjevana uz pratnju *leuta* odnosno lutnje - baš kao što je to bila praksa u susjednoj Italiji. U vrlo rjetkim slučajevima imamo (kod Zoranića, na primjer) i navod *ad notam*. E sad, prvi i sasvim prihvatljiv način kako tom ogromnom repertoaru "vratiti" njegovu glazbenu komponentu je koristiti kontrafakture. To sam napravio ja još sredinom 90tih godina, a to je napravio i moj kolega, zagrebački lutnjist prof. Igor Paro, pri uglazbljivanju velikog broja tekstova Zoranićevih "Planina", ispred kojih stoji didaskalija da se isti pjevao uz pratnju "*gusala, kitare, rebege*" ili slično.<sup>125</sup>

Palo mi je na pamet zašto ne ići još (malo ili puno) dalje i pokušati napraviti neki repertoar ne samo čitavih *frottola* ili *villanella* (koje bi mogle poslužiti za kontrafakturu), nego analizom određenog broja tih oblika izdvojiti (harmonijske, melodijske i ritmičke) "module" koji će ambiciozniji pjevači (*science fiction*: koji sami sebe prate na nekom trzalačkom ili gudačkom instrumentu - *liri da braccio*, na primjer) usvojiti dakle naučiti napamet i potom ih koristiti pri improviziranoj izvedbi. Detaljnije o tome vidi u 7. Poglavlju, sa niz konkretnih glazbenih primjera u Dodatku.

---

<sup>122</sup> Neki moj *fusion, crossover*, dalmatinskih plesova na lijerici ili diplama, guslama, ojkanju - čak pjevanju u procesiji sa otoka Hvara....

<sup>123</sup> Koji ih je objavio u svojoj knjizi sa notama, izdanje: Artemis & Winkler Verlag, 1987.

<sup>124</sup> Vidi više o tome u 7. Poglavlju ove studije.

<sup>125</sup> Program pod imenom "Planine Petra Zoranića" pripremili smo 2019. te izveli u Imotskom i Ninu.



Kao što sam u uvodu ovoj studiji već rekao, ona se između ostaloga razvila iz jedne moje ranije i kraće studije na engleskom jeziku "How to improvise... on Liras"<sup>126</sup>, dakle vezana je uz moje dugogodišnje praktično i teoretsko bavljenje fenomenom ovih glazbala - recimo moju opsesiju sa njima.

Sa tim fenomenom susrećem se već ranih 70tih godina, prve konkretnije korake na proširenju mojeg znanja i sakupljanja informacija i kontakata radim oko 1977-78, moj prvi instrument iz obitelji *lira*, *liru da braccio* dobivam i odmah ga počinem svirati 1981., a drugi, *liru da gamba/lirone* 1985. godine.<sup>127</sup>

Od 1996 do 2001, pri odjelu za izvodilačku praksu tadašnje Hochschule für Musik a današnjeg sveučilišta glazbe (Universität für Musik) u Beču pod budnim okom prof. dr. mag Hartmuta Kronesa, intenzivno radim na znanstvenom projektu<sup>128</sup> "*Lira da braccio i lirone; rekonstrukcija tehnike sviranja i repertoara*". U cilju predstavljanja projekta održavam niz predavanja s koncertima po Austriji, Švicarskoj, Nizozemskoj, Njemačkoj, Italiji i Hrvatskoj te boravim na studijskom istraživanju u New Yorku. Premda je rad na ovom projektu "službeno" završio još 2001. godine, ja sam do danas napravio nekoliko novijih verzija (na njemačkom originalu, talijanskom i hrvatskom jeziku) te sve zaključio jednom sasvim novom engleskom finalnom verzijom 2018. godine.<sup>129</sup> Nakon intenzivnog bavljenja sa ovom studijom a posebno sa izvanrednom knjigom američkog muzikologa kolege Blake Wilsona<sup>130</sup>, otvorili su mi se "novi vidici" ne samo na umjetnost improvizatora (*cantori ad lyram*) već i na obje *lire*, tako da ne isključujem mogućnost da se (osim metode sviranja obje *lire*, na čemu s prekidima radim već neko vrijeme) u neko doba pojavi još jedan "*Final Project*" na tu temu...

*Lire* su odavno postale jedna od mojih (najvažnijih i najomiljenijih) ranoglazbenih opsesija, opsesija koja me ne „pušta” na miru niti danas, nakon što se već preko deset godina nalazim u (relativno nemirnoj...) mirovini. Upravo *lirama* mogu zahvaliti da sam se problemom, fenomenom, improvizacije počeo baviti na potpuno novi, intenzivniji, način.

Birkfeld, studeni - prosinac 2021

---

<sup>126</sup> Nju sam odlučio, gotovo u cjelosti, u hrvatskom prijevodu dodati u posljednje, 7. Poglavlje.

<sup>127</sup> Oba je na osnovu originalnih glazbala koja se čuvaju u zbirci povjesnih instrumenata pri Kunsthistorisches Museum u Beču, britanski graditelj ranih instrumenata i moj tadašnji dobar prijatelj, g. Robert Hadaway.

<sup>128</sup> Koji je, kao i uvijek u mojem slučaju, imao prvenstveno praktičnu namjenu.

<sup>129</sup> Vidi na mojoj internetskoj stranici: [www.igorpomykalo.eu](http://www.igorpomykalo.eu), odnosno [www.academia.edu](http://www.academia.edu). Sva je prilika da će doći i do još jedne, korigirane, verzije ovog teksta...

<sup>130</sup> Na njegovom radu temeljeno je gotovo čitavo 5. Poglavlje ove studije.