

aleksandar
mihajli

O POJMU
EKSPERIMENTALNA GLAZBA



Max Richter

*Na koji način suvremenu glazbu svrstavati po žanrovima?
Odgovor je - teško. Ima više razloga tome. Skladatelji bogatih opusa i snažnih kreativnih impulsa kao Heiner Goebbels, Wolfgang Mitterer, John Zorn ili Max Richter (s kojima smo se već upoznali) su snažne glazbene ličnosti koji se nisu prilagođavale nekom -izmu ili stilu, već su realizirali zamisli sredokračom kroz njih ne vodeći računa o njihovom integritetu ili manifestima. Neki su, ne želeći to, i stvarali nove bez da bi im ostajali vjernima, odnosno nisu vjerovali u njihove dignitete za koje su se listom brinuli mediokriteti. S druge su strane bile „potrebe“ mnoštva mediokritetnih skladatelja, pripadne publicistike ali i slušateljstva. Bum izdavaštva nosača zvuka devedesetih godina prošlog stoljeća pratila je i podjednako brojna periodika. To je dovelo do stvaranja nepregledno velikog broja međusobno slabo razgraničenih žanrova, a time je bilo onemogućeno profiliranje snažnijih kanona i njihovih međusobnih polarizacija. Umjesto toga postoje razgranate mreže koje miroljubivo koegzistiraju i brojnošću onemogućavaju ičiju dominaciju. Njih prate njihovi specijalizirani kritičari, male fleksibilne diskografske kuće s tankim katalogima te slušatelji koje ponajprije možemo nazvati fanovima.*

Stoga se ne treba čuditi opće prihvaćenoj rubrici za čitave glazbene mreže koje se u svom supostojanju nazivaju eksperimentalna glazba! Što glasilo pokriva više raznovrsnih tema, to ima slabije razrađenu žanrovsku i stilsku podjelu. U eksperimentalnu glazbu tako potpada sve što nije klasika ili opera. Ako je glasilo specijalizirano, od drveća nećete vidjeti šumu, osim ako niste zagriženi fan i pratite baš sve. Za kvalitetne informacije potrebna je višegodišnja praksa, koja prije pomaže da odaberete što bi vas to moglo interesirati nego vam ukazati na ono vrijedno slušanja.

Pojam eksperimentalna glazba danas se rabi u vrlo različitim kvalifikacijama pa ga je uistinu teško definirati. Kako bi dobili plastičniju sliku o samom pojmu, prokomentirajmo kroz primjere što se dogodilo s pojmom eksperimentalna glazba jer se značenje termina neprekidno mijenjalo. John Cage je dao najobuhvatniju definiciju rekavši kako je eksperimentalna glazba, muzička akcija čiji je „ishod nepredvidljiv“. U *improvisedu* kažu da je to glazba čiji ishod naviješta sam zvuk ili zvučni predložak koji u sebi ima sve informacije, pa i više naputaka, o daljnjem razvoju djela. Za Feldmana eksperimentalni skladatelj ili izvođač nastoji se ne baviti neovlašteno s materijalom i ne biti poduzetan ili vršiti pritisak na zvuk. Znači, zadaća skladatelja ili interpreta je opslužiti odabrani predložak kao što to primjerice radili Robert Ashley, Brian Eno, Alvin Lucier ili Gavin Bryars. Procedura (nazovimo to tako) opsluživanja može biti interpretativno improvizatorska kao u *improvisedu* ili elektronska, odnosno vođena računalom po zadanom procesu čiji je ishod neizvjestan kao u *sound artu*. Sama se procedura može u potpunosti odvijati interaktivno, *loopovima*, obradom zvuka elektronskim pomagalima. Znači,

postoji mogućnost da glazbenik samo započne i okonča glazbu; kao kod djela Williama Basinskog o kojem smo pisali u tekstovima posvećenim laptopaškoj glazbi. Postoji i definicija koja pod eksperimentalnu glazbu stavlja sve što je granice žanrova ili stilova dovelo do ekstremnih pozicija.

Spomenimo nekoliko glavnih protagonista eksperimentalne glazbe u vrijeme kada se pojam u dobroj mjeri jednoznačno prihvaćao i njihove poznate snimke koje će ponajbolje ilustrirati našu temu. Kompaktna ploča Alvina Luciera pod naslovom „Sjedim u sobi“ za glas i vrpču iz 1969. godine je nakon svog re-izdavanja proglašena za jednu od stotinu najvažnijih na novo glazbenoj sceni po inventivnosti i utjecaju. Na toj je snimci Lucier izgovorio tekst koji će te čuti i potom ga višekratno snimao i reproducirao. Prostorija je svojim akustičnim svojstvima djelovala kao filter koji je prvotnu snimku distorzirala i na kraju učinila posve neprepoznatljivom, odnosno pretvorila u „čisti zvuk“ (kako se to u ono vrijeme govorilo). Ovaj fenomen je doveo do zaključka da mi u svakom prostoru slušamo zvuk koji nastaje kao rezultanta inicijalno izvedenog i onog koji kao povratni ostvaruje prostor. Uz to, i nesavršenost elektronskih uređaja dodaje svoj dio. Unatoč tome što je djelo imalo prije naglašeno konceptualne nego glazbene značajke, doživjelo je mnogobrojne izvedbe. Ni suvremeni balet nije ostao indiferentan te je 1972. godine snimku počeo pratiti i ples.

Drugi primjer je skladba Gavina Bryarsa, skladatelja za čija se djela i idiom od kritike kaže: uznemiruje, hipnotička osobnost, trivijalnost, jednoličnost - dosada, koncentriranost, ekskluzivna i pomalo nastrana senzibilnost itd. Za prvotnu snimku skladbe „Potonuće Titanika“ producent je bio Brian Eno. Kao inspiracija za skladbu poslužila je ideja da se jednom

generirani zvuk, u ovom slučaju orkestra koji ne prestaje sviranjem dok brodi tone, nikad definitivno ne nestaje. Spomenimo kako je u to vrijeme knjiga Douglasa Hofstadera „Godel, Escher, Bach“ postavljala tezu o svojevrsnoj zvukovnoj arhivi negdje u stratosferi po kojoj ćemo moći, naravno kad nam tehnologija omogući dekodiranje u razgovijetno čujno, slušati, primjerice, Bacha kako svira na čembalu itd. U skladbi se do kraja repetira himničko-elegični napjev u klaustrofobičnom zvukovnom okruženju koje vremenom postaje ponavljanjem ciljano iritantnijim.

Brian Eno često je skladao eksperimentirajući s glazbenim *samplerima* - predlošcima. Predložci se sastoje od nekolicine tonova različitog trajanja koji se u skladbu uklapaju prema unaprijed postavljenim pravilima. Kada se taj sustav pokrene, stvara se glazba ili zvučanje. Zvučne interakcije predložaka postižu različite efekte. Predložak može biti i jedan, temeljni, koji ima svoje izvedenice, ubrzane ili usporene, koje se preklapaju u različitim omjerima ili pomacima te tako da stvaraju tj. generiraju suodnose. Takvim procesiranjem cilja se željeni rezultat koji se nikako nije mogao naslutiti iz tvorbenih dijelova. Ti efekti fasciniraju Ena. Primjerice, djelo pod naslovom „Diskretna glazba“ iz 1975. godine je tada nazivano eksperimentalnom glazbom.

Možda je i najbolji primjer onaj vrlo produktivnog skladatelja Maxa Richtera, odnosno njegovog idioma i načina skladanja. Tijekom studija u Edinburghu skladao je u prisutnoj tradiciji tzv. nove kompleksne glazbe *à la* Brian Ferneyhough ili James Dillon jer je to bio dokaz ozbiljnosti i zrelosti. Bio je to frustrirajući period za studenta koji je bio aktivan kao interpret u krugovima koji su prihvatili ranu minimalnu glazbu iz SAD-a,

početke novog *improvised*, te posebno elektronsku glazbu čija je invencija u to vrijeme bila obodrena novim tehnologijama. Zasadama IRCAM-a otvorio se širi prostor za novonastalu elektronsku zajednicu unutar i izvan institucija čije su ključeve držali „posvećeni“. Rad sa samplerima je dobio na kvaliteti i važnosti, a inventivnost i talent novih su u studiju doslovce je pregazila starije skladatelje. Ne manje važan jest i utjecaj Philipa Glassa. Richter detaljno opisuje fascinaciju sebe kao dvanaestogodišnjaka slušanjem Glassove minimalističke repetitivne glazbe te „Posvećenje proljeća“ Stravinskog. Glass je svojim idiomom relativizirao žanrovske granice, izmijenio definiciju pojma „izražaj“ i oslanjanje na tehnologiju. Zahvaljujući u dobroj mjeri njemu glazba za film i teatar je dobila isti status s tradicionalnim skladanjem za glas i glazbala. Polagano je došlo do repozicioniranja unutar žanrova i tabora koji su imali drugačija promišljanja i afinitete od često dogmatske akademske zajednice. *Jazz, art rock*, elektronska i eksperimentalna muzika te mediji postaju primarna odredišta akademski obrazovanog naraštaja Maxa Richtera koji će posve relativizirati te granice i vratiti kreativnosti njezino središnje mjesto. Dovoljno je pročitati koliko ti vodeći novi protagonisti ističu važnost starijih predšasnika vođenih logikom glazbe: od Xenakisa i Ligetija do minimalista i poljske škole, a gotovo da je nemoguće naći neko žalovanje za brojnima koji su vođeni „teorijama“ žarili i palili nacionalnim i internacionalnim scenama i bili naturani kao uzori.

Opus je Richterov povelik i sam puno govori o toj promijeni do koje je došlo u skladanju. „Memoryhouse“ (2002.), njegovo prvo djelo koje ga je postavilo u sam fokus interesa nazvano je „dokumentarnom glazbom“

jer se dobrim dijelom sastoji iz niza zamišljenih pripovijesti (dio je vezan za prostore bivše Jugoslavije a čita se i tekst Marije Cvetajeve). Ovaj je nosač zvuka opisan kao neo-klasično remek-djelo. Uslijedio je ne manje intrigantan i vrstan „The Blue Notebooks“ (2004.) slično glazbeno koncipiran kao serija zvučnih razglednica (dio teksta čita i Tilda Swinton). Ovoga je puta povod bio rat u Iraku. Ako je s prvijencem Richter bio u drugom planu, s ovim djelom on definitivno izbija u prvi plan, ne samo kao skladatelj već i predstavnik naraštaja koji ima što i želi to reći. Prostor mu kroz osvrte i intervju daju vodeći magazini ili dnevници. Kontinuirano snima glazbu za filmove koja je uvijek zapažena i popularna, no u Richterovom slučaju teško je pogoditi da li slušamo glazbu za film ili ne. Slijede samostalni nosači zvuka koji redom govore i o njegovim interesima; primjerice pored uglazbljenja Murakamia („Songs from Before“) tu su stalni glazbeni komentari dramatičnih događanja (u Londonu „Infra“) te re-komponirana „Četiri godišnja doba“ Vivaldijia (izniman uspjeh) ili osam satna glazbena uspavanka „Sleep“ do koje se besplatno može doći na Internetu. Koliko je djelo popularno govore i njegove brojne cjelovite izvedbe, kojima često dirigira on sam. Jedna Berlinska izvedba je posve posebna. Naime, izvedena je okružena s približno 500 kreveta namjenjenih slušateljima. Spomenimo da mu je u zadnjem dijelu inspiracija bio Mahler, a u prijašnjim Xenakis, Glass...

Njegova jedinstvena melankolija koju je (personalizirajući je, a ne preuzimajući je) kao svojevrsnu matricu preuzeo od Glassa i ponekad od islandskog Sigur Rósa poslužila je kao zajednički nazivnik zvučnim impresijama koje su niz kraćih formi s interpoliranim ili preciznije

nasnimljenim samplerima i govorenim tekstovima ili instrumentalnom vokalu (obično jednom, ženskom). Njegove zvučne impresije se oblikuju slikama ili dojmovima a on ih slaže kao *puzzle* na pripremljenu zvučnu matricu; tradicionalni formalni principi nisu prisutni. Impresije, snimljene na nosač zvuka, inicirane su nekim događajem ili stanjem, opće su mjesto interesa, koja ne samo po svom tonusu dobrim dijelom pripada suvremenim zbivanjima u umjetnosti (relacijska i participacijska umjetnost). Danas je teško govoriti o tradicionalno shvaćenim ideološko obojenim angažiranjima, već prije o potrebi za aktivnim angažiranjem cijele njegove generacije u problemima koji zahtijevaju budnost i promptnost i na globalnoj i na lokalnoj razini. Političari su dio korumpirane društvene elite koji ne zaslužuje puno povjerenje ni na komunalnoj razini i konstantno su izloženi kritičnom praćenju. Moglo bi se reći da s Richterom svjedočimo novim društvenim preslagivanjima.

U skladateljskom postupku on od parcijalno pripremljenog materijala (matrica i samplera) s akustičkim glazbalima, elektronikom ili glasovima na neki način već u postprodukciji uključuje širok spektar studijskih aktivnosti: od montaže i procesiranja do slaganja - stapanja dijelova u cijelinu. O kakvom se novom načinu skladanja radi, govori i nizanje samih djela u njegovom opusu - redovito se spominju nosači zvuka, djela za scenu, glazba za filmove ili sve vrste medija. Koncerata, simfonija, sonata ili opera nema na Richterovoj poduljoj listi djela koja su inče dočekana aklamacijama od slušateljstva po nekima neo-klasične ili po drugima eksperimentalne glazbe, a sam Richter za sebe kaže da voli oblikovati glazbu - on to zaista i sjajno radi!

Eksperimentalna glazba je pojam definiran u prošlom stoljeću. Tada je bila posve jasna podjela na staru (čitaj prihvaćenu i poznatu) i novu koja je bila na kušnji prije prihvaćanja. Publicistika je bila zadužena za donošenje vrijednosnih sudova. Danas su te spone nestale ili izgubile smisao a „kritika“ je u visokom postotku svedena na razinu štire preporuke.

Eksperimentalna glazba je pojmovno definirana u prošlom stoljeću. Tada je bila posve jasna podjela na staru (čitaj prihvaćenu i poznatu) i novu koja je bila na kušnji prihvaćanja, a publicistika je bila zadužena za donošenje vrijednosnih sudova. Danas su te spone izgubile smisao a „kritika“ je u visokom postotku svedena na razinu štire preporuke.

Dakle, danas s pravom možemo govoriti i o diskvalificiranju samog pojma eksperimentalna glazba zbog njegovog nekritičkog korištenja jer on pokriva sve nastalo izvan norme ili očekivanog (no što je to norma, a što očekivano?). Odsustvo autoriteta koji određuje „centar“ ili kanon odražava se i na primjeni pojmova. Diskursi su donedavno i još uvijek dobrim dijelom neka vrsta paralelnih svjetova koji ne prihvaćaju termine drugih, tako da bi se već mogli pisati razlikovni rječnici (zar Bach nije radio sa matricom i *samplerima* - drugačiji je bio sadržaj i nomenklatura, ali u principu je riječ o istom postupku). Dobar dio pojmova nije imao predšasnike jer je kanon bio prihvaćen i nesporan (može li se zamisliti eksperimentalna glazba u doba Mozarta ili Haydna - po mnogima je tako bilo i lakše skladati).

Nadajmo se da će te nakon čitanja ovih tekstova o tehnologiji, skladanju, editiranju ili post-produkciji biti rasterećeniji ili barem manje frustrirani današnjom glazbenom (eksperimentalnom) scenom.