

Filozofsko problematiziranje improvizacije i prisvajanja u glazbi

Soldo, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:542535>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski studij filozofije i engleskog jezika i književnosti

Marina Soldo

Filozofsko problematiziranje improvizacije i prisvajanja u glazbi

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Boško Pešić

Osijek, 2023.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za filozofiju
Diplomski studij filozofije i engleskog jezika i književnosti

Marina Soldo

Filozofsko problematiziranje improvizacije i prisvajanja u glazbi

Diplomski rad

Područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filozofija, znanstvena grana
estetika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Boško Pešić

Osijek, 2023.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 7.10.2023.

Marina Joldo, 0122218875
ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

Improvizacija, od latinske riječi „improvisus“ što znači „nepredviđeno“ te „ex improviso“, što znači „bez pripreme“, pronalazi u filozofiji plodno tlo za filozofsko promišljanje i analizu srodnih ontoloških, fenomenoloških, etičkih i estetskih pitanja. Improvizacija čovjeku otvara vrata za sebeostvarenje kroz interaktivni moment znatiželjnosti, no pitanje je na koji način čovjek uopće improvizira te što se događa u njegovu procesu izvođenja djela kroz improvizacijski moment. Gary Peters, u svojoj knjizi Filozofija improvizacije nudi jedno odmaknuće od improvizacije kao emancipacije čovjeka te nudi vid improvizacije kroz način povezivanja s prošlošću. Zadatak je improvizatora pokazati napor koji je potreban da bi se napravio prijelaz iz klišeja u nešto drugo, odnosno, pokazati da improvizacija nije odlazak izvan poznatog, već ulazak u poznato uvijek iznova kao prvi put. Imati stav prema tom trenutku koji dolazi ono je što omogućuje da improvizacijski moment upravo bude prisvajanje kao re-prisvajanje.

Ključne riječi: improvizacija, sloboda, prisvajanje, re-prisvajanje, Peters

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Improvizacija u filozofiji	4
2.1. Improvizacija kao znatiželja.....	4
2.2. Improvizacija kao instrument sebeostvarenja.....	5
2.3. Improvizacija kao interakcija	6
3. Petersova filozofija improvizacije	8
3.1. Otpad kao viđenje improvizacijske mogućnosti.....	9
3.2. Slobodna improvizacija	10
3.3. Adornovom kritikom do novog koncepta improvizacije.....	13
3.4. Prisvajanje improvizacije kao re-prisvajanje.....	16
4. Improvizacija od 50-ih godina do danas: nedeterminiranost ili re-prisvajanje?	20
4.1. Cageova nedeterminiranost djela kao novi vid improvizacije.....	22
4.2. Collierova improvizacija kao spontana kompozicija.....	26
5. Zaključak	29
6. Literatura	31

1. Uvod

Kako bismo uopće mogli govoriti o improvizaciji unutar filozofskog promišljanja, najprije je potrebno ukratko odrediti što je improvizacija značila te kako se poimala kroz povijest. Riječ *improvizacija* dolazi od latinske riječi *improvisus*, što znači „nepredviđeno“ te *ex improviso*, što znači „bez pripreme“.¹ Upotreba tog pojma pomaknula se iz domene retorike u područje umjetničke prakse u kojoj ustalila se tijekom renesanse.² Talijanski i španjolski rječnik Lorenza Franciosinija iz 1707. godine definira improvizaciju kao praksu „komponiranja stihova bez razmišljanja o njima“, a kasnije je taj pojam označavao kompoziciju dijaloga u trenutku, tako da ga je 1750. godine dramatičar Carlo Goldoni mogao usvojiti za svoje komično kazalište, nazvavši *Commediu dell'Arte commedia all'improvviso* (improvizirana komedija).³ Praksa i pojam postali su popularni u području poezije i, budući da je improvizirano recitiranje poetskih stihova obično bilo popraćeno glazbom, izraz je također počeo značiti „skladanje glazbe tijekom izvođenja“.⁴ Iz umjetnosti se pojam improvizacije preselio u sferu svakodnevnog života gdje ona postaje spontana radnja u kojoj netko djeluje na nepredviđen, unaprijed nepripremljen način. U svakodnevnom bi govoru improvizacija pretpostavljala stvaranje u danom trenutku, bez prethodnog planiranja i kao takva bi sa sobom povlačila negativan aspekt. No, kada improvizaciju sagledamo u kontekstu glazbe, na nju se kao takvu gleda s poštovanjem jer je ona u glazbenoj praksi istodobno promišljanje i njezina realizacija. Improvizacija je možda jedna od najstarijih pojava u glazbi jer je čovjek od najranijih vremena imao potrebu glazbeno se izražavati te istraživati granice glazbenog činjenja. U magijskim obredima čovjek je svoj glas mijenjao, činio ga drugačijim, te je pored svoga glasa i ruku, počeo tražiti i druga sredstva kojima bi mogao stvarati glazbu jer je u sebi osjećao potrebu glazbeno djelovati. Umjesto ruku, čovjek je koristio oruđe za lov kao glazbeni instrument, udarao je po koži oposuma kako bi imitirao zvuk bubnja, od kostiju životinja, školjki i trski stvarao je puhačke instrumente, a prauzor za žičana glazbala vjerojatno je bila tetiva običnog luka.⁵ Derek Bailey smatra da gotovo i ne postoji područje u glazbi na koje improvizacija nije utjecala te da je čitava povijest

¹ Tbyn C. DeMarco, »Part 1: History and Conceptual Landscape«, *The Metaphysics of Improvisation*, University of New York, New York 2012, str. 9.

² Alessandro Bertinetto, Marcello Ruta. *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2022, str. 2.

³ A. Bertinetto, M. Ruta. *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, str. 2.

⁴ Ibid.

⁵ Višnja Manasteriotti i dr. , »Od klice do prvih plodova«, *Glazbena umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb 1986, str. 15.

glazbe praćena neprestanom potrebom za improviziranjem.⁶ U glazbi srednjega vijeka, na okupljanjima prvih kršćana, svaka je nazoćna osoba bila pozvana sudjelovati u pohvalama rijećima iz Svetoga pisma ili pjesmama koje je sam izmislio.⁷ Sveti Augustin okarakterizirao je pjevanje *Aleluje* kao slobodno, u nadahnuću trenutka, melodićno izlivanje osjećaja bezgranićne radosti koje mi danas moćemo sagledavati kao improvizacijsku praksu.⁸ Uvođenjem polifonije u srednjovjekovnu glazbu, otvorilo se novo, bogato polje za prakticiranje improvizacije jer su se prethodno dostupnim mogućnostima melodijskog i ritmićkog ukrašavanja tako pridružile nove mogućnosti dodavanja glasova.⁹ Što se tiće instrumentalne glazbe, u ovom slućaju plesne glazbe, pretpostavlja se da je sve do duboko u 15. stoljeće ona bila gotovo iskljućivo improvizirana jer gotovo da nijedna pisana instrumentalna glazba nije došla do nas prije tog vremena.¹⁰ U baroknoj su instrumentalnoj i vokalnoj glazbi operni pjevaći po vlastitom nahođenju izostavljali pojedine arije te ih zamjenjivali novima jer su im bile previše riskantne.¹¹ Frescobaldi je dopuštao orguljašima da raščlane njegove tekstove, izostave pojedine dijelove i dovrše njihovo sviranje na mjestu koje će sami izabrati ostavljajući im tako prostora za vlastito izražavanje, odnosno, improvizaciju.¹² Oni koji su doveli improvizaciju do nove visine sjaja bili su jazzisti, posebno u kolektivnim improvizacijama koje se javljaju na *jam sessionima* gdje su se sastajali glazbenici koji prethodno nisu svirali skupa što je dodatno pridonosilo znaćaju improvizacije. Sa stajališta kognitivne psihologije, John Sloboda smatra da bi se improvizacijom mogao nazvati svaki ćin prićanja neke priće ili iznošenje glazbenog materijala koji nije ponavljanje ranije iznesenoga dok Derek Bailey pak smatra da se improvizacija uvijek mijenja, odnosno, da nikad nije fiksirana te je kao takva nedohvatljiva za analizu i precizan opis.¹³ S obzirom na to da je improvizacija, općenito, naćin djelovanja u kojem uspjeh nije uvijek zajamćen, i s obzirom na uglavnom bezopasan karakter neuspjeha u umjetnosti, ona ostaje tlo koje najviše pogoduje procvatu improvizacijskih praksi. Time je improvizacija u umjetnosti također najplodnije tlo za filozofsko promišljanje i analizu srodnih ontoloških, fenomenoloških, etićkih i estetskih pitanja. U prvom dijelu razrade ovog rada,

⁶ Karolina Ruge, *Improvizacije: Slućaj Acezantez*, disertacija, Muzićaka akademija Sveućilišta u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju, str. 4.

⁷ T. Ernst Ferand, »Improvisation in Music History and Education«, *Papers of the American Musicological Society*, 1940, str. 116.

⁸ T. E. Ferand, »Improvisation in Music History and Education«, str. 116.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Josip Andreis, »Instrumentalna glazba«, *Povijest glazbe*, Sveućilišna naklada Liber, Zagreb 1989, str. 402.

¹² J. Andreis, »Instrumentalna glazba«, *Povijest glazbe*, str. 402.

¹³ K. Ruge, *Improvizacije: Slućaj Acezantez*, str. 5.

odnosno, u drugom poglavlju, prikazat ću na koje se sve načine improvizacija provlači kroz domenu filozofije. U trećem ću poglavlju prikazati kako Gary Peters gleda na improvizaciju te ću se u četvrtom poglavlju dotaknuti improvizacije od 50-ih godina do danas.

2. Improvizacija u filozofiji

Da je improvizacija imala veliki značaj već u antičkoj Grčkoj, svjedoči činjenica da u *Poetici* Aristotel tvrdi kako poezija i tragedija duguju svoj nastanak improvizaciji: »U početku su oni koji su u tome bili najvećima obdareni, napredujući pomalo, iz improvizacija stvorili pjesničko umijeće.«¹⁴ Začinjač je jedna od ključnih riječi u Aristotelovu tumačenju postanka tragedija. Začinjaci su sami pjesnici, predvodnici izvedbe koji bi improvizirali neki prozni uvod u kojemu bi iznijeli temu pjesme koja će slijediti te su zapravo znali više nego samo riječi izvedenih ditiramba, što znači da su znali improvizirati pjesmu na koju je kor odgovarao stalnim pripjevom.¹⁵ Premda se Aristotel nije izravno bavio pitanjem improvizacije, zanimljivo je samo njezino spominjanje unutar *Poetike* jer otvara pitanje njezina značenja za postanak umjetnosti pa i filozofskog promišljanja uopće. Ako umjetnost počinje u improvizaciji i ako tragedija proizlazi iz improviziranja, to je zato što je porijeklo stvaranja umjetnosti improvizacijske prirode. Umjetnost je originalno improvizacijska jer i sama improvizacija proizlazi iz umjetnosti. Podrijetlo umjetnosti je prema tome dvosmisleno jer je sami početak umjetnosti improvizacija, jer improvizacija pripada početku, kao njezinom načelu i uzroku.¹⁶ Započeti znači improvizirati kao što improvizirati znači započeti. Na taj način, Aristotel odgovara na pitanje „Zašto postoji nešto, a ne ništa?“ Odgovor je: zbog improvizacije. No, što je ovdje smisao improvizacije? Što uopće znači improvizirati početak? Ako je improvizacija porijeklo početka, što onda znači početak? Što je to toliko zanimljivo u improvizaciji da je zahvatila pozornost velikih filozofa?

2.1. Improvizacija kao znatiželja

Improvizacija je u svojoj biti znatiželja za onim što može biti ako nešto napravimo u danom trenutku bez prethodne pripreme, a filozofija jest jedno područje intelektualnog istraživanja onoga što jest, pa se tako čvrsto veže uz znatiželju kao onu koja potiče takvo intelektualno htijenje. Ideja da je znatiželja želja za znanjem i iskustvom koja neprestano prelazi svoje granice rašireno je stajalište za različite suvremene filozofe. No, najprije je potrebno shvatiti razmišljanja Michela Foucaulta kako bismo razumjeli zašto je znatiželja filozofski relevantna i

¹⁴ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb 2005, str. 4.

¹⁵ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, str. 11.

¹⁶ Andrew Haas, »On Aristotle's Concept of Improvisation«, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2015, str. 116.

što improvizacija može ponuditi filozofiji iz ove perspektive. U svome kasnome radu, Foucault razlikuje dvije vrste znatiželje. S jedne strane, znatiželja je volja za znanjem implicirana u različitim političkim, društvenim, ekonomskim režimima moći koji konstruiraju moderne subjekte, a s druge ju se strane shvaća kao kritičku praksu koja omogućuje pojedincima da se konstruiraju.¹⁷ Unutar ovih termina, znatiželja je vrlina i intelektualca i improvizatora jer pokreće maštovitu sposobnost pojedinca da zamišlja moguće alternative koje nisu još zamišljene kao takve. Ona jest jedna vrsta otvorenosti prema nepredviđenom. Za Foucaulta, znatiželja nije samo viđenje nepresušnih mogućnosti nečega što još nije, ona je i jedna vrsta zabrinutosti. Znatiželja u čovjeku budi brigu za ono što postoji i što bi moglo postojati i kao takva ona predstavlja praksu slobode jer čovjeku omogućuje da se oslobodi samog sebe. Takvo promišljanje dijeli i Johann Gottlieb Fichte koji smatra da se čovjek treba osloboditi onoga što onemogućuje različito viđenje kako bi vidio stvari drugačije, što znači da bi se trebao osloboditi samog sebe.¹⁸ Improvizacija je jedna praksa početka koja podrazumijeva znatiželju kao otvorenost prema novome te koja omogućuje, i recipročno je omogućena, oslobađanje(m) od sebe.¹⁹ Ona je kao takva eksperimentalne prirode jer je otvorena prema nepredviđenom.

2.2. Improvizacija kao instrument sebeostvarenja

Improvizacija je prije svega privlačna za filozofiju jer je vježba radoznalosti kao otvorenosti prema novome koja unutar sebe utjelovljuje eksperimentalnu praksu početka koja omogućuje oslobađanje od sebe te je istim tim oslobađanjem od sebe omogućeno i njezino postojanje.²⁰ Oslobađanjem od sebe samog kroz improvizacijsko izražavanje čovjek se ostvaruje, odnosno, improvizacija je u tom smislu shvaćena kao sredstvo kojim stječemo sebstvo i zadobivamo autentičnost. Postati ono što jesi, Nietzscheova je maksima za osobnu autentičnost jer postajanjem onime što jesmo zapravo postajemo ljudska bića koja su nova, jedinstvena, neusporediva s drugima, koja sama sebi daju zakone i koja sama sebe stvaraju. Prema Nietzscheu, razvoj ljudske individualne osobnosti jeste razvijanje vlastite zakonitosti, odnosno,

¹⁷ Alessandro Bertinetto, »Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions«, *Free improvisation: history and perspectives*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, str. 77.

¹⁸ A. Bertinetto, »Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions«,., str. 79.

¹⁹ Ibid., str. 80.

²⁰ Ibid., str. 81.

ono je improvizacijsko samostvaranje.²¹ U tom smislu, improvizacija jest i pokazuje praksu autentičnosti, ne samo zato što su improvizatori odgovorni za svoje odluke i postupke, nego zato što oni postaju ono što jesu kroz ono što rade. Odnosno, ono što rade ujedno odlučuje ono što će postati, u smislu da se sebstvo oslobađa samog sebe u samom procesu koji, povratno, vraća sebe. Norma za biti tko jesi stvara se u procesu izvođenja samog sebe. No, to nije cijela poanta glazbene improvizacije. Ona nije samo razotkrivanje nekog autentičnijeg, unutarnjeg Ja, ona je prije stalna proizvodnja osobnosti koja je u interakciji s izvedbom, s kulturom i tradicijom glazbene prakse te drugim osobnostima.

2.3. Improvizacija kao interakcija

Unutar improvizacijske prakse događa se improvizacijska interaktivnost, ne samo sa samim sobom, nego ona otvara mogućnost komunikacije između više subjekata. Vrijednosti i značenja zvukova koji se sviraju, oblikovani su kroz pluralne interakcije koje se događaju tijekom izvedbe koje kao takve uključuju ne samo interakcije između izvođača kao i između izvođača i publike, već i interakcije između izvođača i same izvedbene situacije kao i između izvedbe i tradicija umjetničkih praksi i stilova.²² Ono što jedan izvođač izvodi ne može se u potpunosti predvidjeti bez obzira na to što je određena izvedba ukorijenjena u tradiciji, ona se stvara kroz reakcije drugih izvođača dok izvode djelo te stvara nove zajedničke vrijednosti i značenja, odnosno, novo suzvučje. To znači da se kod improvizacije radi o stvaranju mogućnosti komunikacije između različitih identiteta koji imaju moć pokrenuti proces koji će pokrenuti i osnažiti druge procese u svjesnosti pripadanja većem kolektivu. Estetska dimenzija iskustva improvizacije nije odvojena od svog komunikacijskog i društvenog značaja, i, prema tome, improvizacijske su prakse umjetničke aktivnosti koje su kvalificirane pokazati društveni, etički i politički utjecaj umjetnosti.²³ One su povezane s izgradnjom osjećaja za zajednicu. Estetski su doživljaj i društvenost uvijek uzajamno povezani, a improvizacija je upravo ta koja prikazuje tu povezanost na djelu, odnosno, kako se razvija. To najbolje možemo objasniti kantovskim argumentom o sudu ukusa. Sud ukusa o ljepoti nije univerzalan, jer ne ovisi o unaprijed utvrđenim i objektivnim kriterijima, ali mora se generalizirati jer bi bez generalizacije to bilo

²¹ A. Bertinetto, »Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions«, str. 96.

²² Ibid.

²³ Ibid., str. 92.

samo privatno mišljenje o onome što se svakome od nas sviđa. Ipak, budući da ona nije objektivno utemeljena, univerzalnost presude je intersubjektivnog karaktera.²⁴ To znači da imamo smisla za svoju estetsku procjenu ako naša estetska procjena ima smisla i za druge. Odnosno, tek kad drugi prepoznaju smisao naše estetske procjene, mi možemo biti svjesni smisla našeg ukusa. Zato Kant definira ukus kao *sensus communis*, odnosno, kao zdrav razum. Estetski sud, iako je subjektivan, mora težiti intersubjektivnom dijeljenju.²⁵ Ako estetska dimenzija umjetnosti zahtijeva društvenost, tada interakcija da bi se stvorila estetski uspješna umjetnost znači interakcija za stvaranje mogućnosti društvenosti. Prema tome, improvizacijska interakcija postaje primjer estetskog iskustva umjetnosti jer je u improvizacijskoj izvedbi estetski smisao potencijalno uvijek u izgradnji, u smislu da se o njemu intersubjektivno pregovara tijekom same izvedbe što dovodi do još jedne poveznice s filozofijom, a to jest interakcija.²⁶ Premda je filozofija često vezana uz samostalna promišljanja, ona zahtijeva brojna istraživanja pa tako i raspravu o njima. Filozofska interakcija, drugim riječima, rasprava, podrazumijeva argument, protuargument i zaključak odnosno tezu, antitezu i sintezu. Reakcija jednog sudionika na argument drugoga podrazumijeva ponovnu korekciju i prilagodbu tog argumenta što zauzvrat izaziva različite odgovore koji će se vratiti na prvi argument, i tako dalje. Drugim riječima, neslaganje ima smisla dok proizvodi pojavu novoga, u obliku (prethodno) nemišljenoga, koje daje povratnu snagu filozofskoj refleksiji.²⁷ Odnosno, reflektivne interaktivne povratne informacije oblikuju (trans)formaciju filozofskog razmišljanja, a improvizacija, koja se ne boji neslaganja, pokazuje se strukturalno kao filozofska praksa.²⁸ Ona u sebi na neki način uključuje protuargument onome što već postoji te tim neslaganjem iznosi novu dimenziju koja tada opet otvara mogućnost za novo neslaganje. Improvizacija čovjeku otvara vrata za sebeostvarenje kroz interaktivni moment znatiželjnosti, no pitanje je na koji način čovjek uopće improvizira te što se događa u njegovu procesu izvođenja djela kroz improvizacijski moment. Onaj koji je ušao u sferu improvizacije na filozofski način te ponudio mogućnost same filozofije improvizacije kao nečega što je samo po sebi improvizacija jest Gary Peters čiju ću filozofsku misao iznijeti u sljedećem poglavlju ovog rada.

²⁴ A. Bertinetto, »Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions«, str. 92.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., str. 93.

²⁷ Ibid., str. 94.

²⁸ Ibid.

3. Petersova filozofija improvizacije

Sve je veći broj teorija o improvizaciji unutar same prakse, a i same filozofije, one koje pokušavaju teoretizirati bit improvizacije i ponuditi argumente koji će rasvijetliti što ona zapravo jest. U svojoj knjizi *Filozofija improvizacije* Gary Peters na jedan provokativan način pristupa problemu improvizacije. Ono što je važno napomenuti na samom početku jest to da Peters svoju knjigu naziva improvizacijom, ona jest filozofske prirode, no ona nije filozofski tekst, jer samog sebe ne smatra filozofom, već improvizatorom. Iako se njegovo promišljanje o improvizaciji poziva na velike filozofe poput Kanta, Hegela, Heideggera, on jasno naznačuje kako korištenje njihovih ideja i citata ne znači ni kritiku, a ni njegovo potpuno razumijevanje korištenih citata. Spomenutim se filozofima koristi kao sredstvom za postizanje cilja, odnosno, za potkrepljivanje njegove teorije improvizacije. Stoga se u nekim slučajevima može učiniti kako Peters nije zahvatio pravu poantu određenih citata, što on i sam priznaje, ali njegova cijela „filozofija“ okrenuta je u potpunosti samoj improvizaciji. Ona jest improvizacija improvizacije te ga kao takva vodi od prve napisane riječi do zadnje, bez znanja o tome kojim točno putem će ga odvesti, a u tome i jeste ljepota same improvizacije. Improvizacija se obično gleda kao jedan sinonim slobode i kreativnosti, no ono što Peters u svojoj knjizi pokušava napraviti jest udaljiti se od tih tipičnih termina te ju prikazati ne samo kao jednu emancipatorsku praksu, već i kao jedan način povezivanja s prošlošću. Ono što time želi reći jest da improvizacija nije samo proizvodnja nečeg novog, već je ona i stalno obnavljanje onoga što već postoji pa je stoga improvizator jedan ironičan izvođač jer ono što stvori nije toliko važno kao prikaz onoga kako je to stvoreno. Improvizacija je prema tome jedna svijest o udaljenosti između onoga što je bilo i onoga što jest. Prema Petersu, improvizacija se uvijek već dogodila.²⁹ Odlučnost samog početka, obilježavanje neoznačenog prostora, uvijek dolazi nakon mnoštva pogrešnih početaka, neuspješnih pokušaja da se stvari pokrenu.³⁰ Taj nevidljivi proces neuspješnosti upravo jest improvizatorski jer u jednu prividnu čvrstoću djela uvodi nepredviđenost koja može ostati prikrivena ili pak prijeći u otkrivenost.³¹ Ono što Peters želi istaknuti je, ne sami trenutak improvizacije koji je „sada“, odnosno, taj moment kada smo u trenutku, sada prisutni, kao što je to do sada bilo najistaknutije unutar improvizatorske prakse, već u centar stavlja pogled u prahistoriju nekog djela, u smislu njegova podrijetla i njegovog estetskog procesa nastanka. To

²⁹ Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, str. 1.

³⁰ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 1.

³¹ Ibid.

možda stvara privid kako staro dolazi ispred novog, odnosno, kako je naglasak na starom više nego na novom, no ono što se zapravo želi pokazati jest odnos, isprepletenost i upletenost, zapetljanost starog i novog.

3.1. Otpad kao viđenje improvizacijske mogućnosti

U prvom poglavlju svoje knjige *Filozofija improvizacije* Peters predlaže početni konceptualni pogled na improvizaciju gdje zapravo ne postavlja koncept improvizacije kao teorijski, već radije pokušava razviti simbiozu kontinentalne filozofije i improvizacijske prakse. Kako bi započeo svoje razmatranje improvizacije u pogledu ne novog, već i od prošlosti satkanog, dotiče se popularne emisije *Scrap Yard* u kojoj se improvizacija odlikuje kroz mudro iskorištavanje otpada kako bi se načinilo nešto novo od starog. Najprije se osvrće na takav vid improvizacije kao nečega pogrdnog, odmaknutog od estetičkog poimanja improvizacije, no ističe kako je takva improvizacija zapravo humana, sirova, neuredna, fragilna te kako ona govori o pogreškama prije nego o uspješnicama improvizatorskog čina.³² Takav vid improvizacije navodi osobu da ju sagleda u onom svjetlu u kojem se inače ne sagledava te je ona kao takva nesavršena, fragilna, neuredna, ona jest povezanost prošlog i sadašnjeg. Kroz improvizaciju kao takvu možemo vidjeti čovjekovu kulturu i njegovo znanje o tome što se može, a što ne učiniti s određenim materijalom koji potkrepljuje Adornovom inherentnom tendencijom estetičkog materijala.³³ Tako isključujemo pretpostavku onoga „biti u trenutku“ i činjenicu da je improvizacija samo stvaranje novoga. Ona je zapravo davanje starog uvijek iznova kao prvi put. Samim pogledom na materijal uviđamo mogućnosti materijala kroz ispreplitanje materijalnog i kreativnosti. Materijal je već unaprijed nešto jer sa sobom nosi mogućnost svoga ostvarenja.³⁴ Umjetnikova je zadaća materijal vidjeti i prepoznati prošlost koju nosi te ju iznova opet stvoriti u djelo kao prvi puta. Gledajući na umjetnost na takav način, umjetnik tu više nije kreator, nego on zadovoljava postavljenim zahtjevima djela, no, takva jedna poslušnost u zadovoljavanju zahtjeva djela zapravo zahtijeva od umjetnika svu moguću neposlušnost, samostalnost i spontanost.³⁵ Prema Petersu, improvizacija nije nešto stvoreno iz vedra neba, ona je re-prisvajanje, postavljena u pravcu od sadašnjosti prema prošlosti gdje

³² G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 10.

³³ Ibid., str. 11.

³⁴ Ibid.

³⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, University of Minnesota Press, 2006, str. 33.

prošlost predstavlja neoznačeni prostor koji naknadno obilježavamo umjetničkim djelom, što on ujedno naziva i predikamentom djela; ono predstavlja mogućnost da djelo može postojati u specifičnom obliku.³⁶ Označavanjem prostora ne samo da stvaramo umjetničko djelo, već ujedno stvaramo i umjetnika jer zahtjev djela da bude djelo jest neodvojivo od zadaće umjetnika da bude umjetnik. Peters tvrdi kako označavanje neoznačenog prostora nije samo pojedinačni, trenutni čin, to je jedan proces koji umjetnika ne povezuje samo s ovim ili onim djelom od kojih svatko ima svoje početke i završetke, ono ga spaja s procesom, djelovanjem i izradom djela, djela koje proizvodi umjetnika, a i umjetničko djelo.³⁷ Ono što Peters želi istražiti jest priroda otpada samog. Umjetnik je, poput natjecatelja u emisiji *Scrap Yard*, bačen u situaciju nagomilanu odbačenim otpadom kulturne povijesti. Improvizacija, u slavljeničkom smislu, zamišlja sebe kao transcendiranje ovih zastarjelih struktura, otpada kulturne povijesti i već izlizanih puteva kroz činove spontanosti koji nastanjuju jedan trenutak.³⁸ Uspjeh improvizatora s odlagališta otpada ne ovisi o transcendenciji mrtvog tereta i rasipanja povijesti, već prije o sposobnosti pronalaženja novih načina oživljavanja mrtvih oblika kroz produktivan proces ponovnog prisvajanja, odnosno, re-prisvajanja koji promiče improvizaciju u jedan vid renoviranja.³⁹ Improvizator mora biti poput čovjeka koji hoda unatrag, koji mora vidjeti gdje je bio, ali ne obraćati pažnju na budućnost, a njegova ga priča može odvesti bilo gdje, ali on je ipak mora uravnotežiti i dati joj oblik prisjećajući se događaja koji su ostavljeni i ponovno ih uključiti u jednom drugačijem vidu.⁴⁰ Ono što Peters želi naglasiti jest sama priroda otpada te improvizatorska moć da od odbačenog promišljeno i mudro sastavi nešto novo čime otpad dobiva novu dimenziju. Ono kao takvo postaje blago u njegovim rukama te ga improvizator čini nečim korisnim i vrijednim. U tome improvizacija pronalazi svoj izvor.

3.2. Slobodna improvizacija

Prema Petersu, početak ne započinje djelo. Umjesto toga, on nudi jedan ontološki model u kojemu se početak neprestano uništava kako bi se napravio prostor za nove početke.⁴¹ U tom

³⁶ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 12.

³⁷ Ibid., str. 14.

³⁸ Ibid., str. 17.

³⁹ Ibid., str. 18.

⁴⁰ Keith Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Routledge/Theatre Arts Books, New York 1987, str. 97.

⁴¹ Chris Stover, »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, *Music Theory Spectrum*, Vol. 35 No. 2, 2013, str. 262.

smislu početak nije neka ustaljenost, on je vječna uništenost radi novih početaka koji također onda nisu početak, nego su jednako uništeni s ciljem stvaranja novih. Kod Petersa možemo uočiti dosta ironičnih momenata. On sugerira da cilj improvizirane glazbe nije proizvesti djela, već proizvesti početke koji prvenstveno postoje da bi bili uništeni jer svaki je početak zamijenjen novim početkom, te tu pojavu naziva re-obilježavanjem označenog prostora.⁴² Kao idealni oblik improvizacije uzima slobodnu improvizaciju jer je njezin cilj upravo taj da proizvodi početke, ne djela.⁴³ Slobodna improvizacija bi u svakodnevnom govoru bila improvizirana glazba koja se, umjesto na pravila, oslanja na intuiciju izvođača. Derek Bailey slobodnu improvizaciju opisuje kao sviranje bez sjećanja koja nema određeni stil niti propisani zvuk, nego su njezine karakteristike utvrđene glazbenim identitetom osobe ili osoba koje je sviraju.⁴⁴ Unutar slobodne improvizacije izvođač je slobodan izraziti se kako god hoće. Peters radi razliku između pozitivne i negativne slobode te smatra kako se pojam „pozitivna sloboda“ možda ne slaže s onim što improvizacija predstavlja.⁴⁵ Glavna je razlika između pozitivne i negativne slobode u tome što se negativna sloboda tiče kolektiva, ona dopušta spontanost, originalnost, genijalnost, čime odiše sama improvizacija dok pozitivna sloboda odiše idealom pojedinačnosti, singularnosti, ona dolazi od želje da osoba bude sama sebi gospodar, da ne ovisi o drugima.⁴⁶ Prema tome, pozitivna sloboda prijete kolektivu i onome što improvizaciju čini improvizacijom, dok negativna sloboda prijete individualcu da se istakne kao genij. Ono što Peters želi razriješiti kroz doticanje Kantove filozofije jest poimanje samog kolektiva. Dotiče se Kantove treće kritike u kojoj se napominje nužnost univerzalne komunikacije unutar „slobodne igre“. Kantova filozofija usmjerava se više prema pozitivnoj slobodi nego prema negativnoj, no on ovdje želi naglasiti da se sloboda tiče oslobođenosti od ograničenja određenih koncepata, iako se ona sama ne oslobađa od samih koncepata, prethodi im isto kao i sama estetika. To se sve tiče označavanja neoznačenog prostora. Umijeće je improvizacije umijeće pokretanja nečega i, kao takvo, oslobađanje od odsutnosti djela.⁴⁷ Tišina, mirovanje i praznina, vrednovani su kao izvorne estetske esencije samo da bi bili poništeni zvukom, pokretom ili oblikovanjem.⁴⁸ Problem je, međutim, u tome što kad jednom počnu svirati unutar označenog prostora, improvizator ili improvizatori riskiraju biti namamljeni ili čak prisiljeni na zadane

⁴² C. Stover, »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, str. 262.

⁴³ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 37.

⁴⁴ Derek Bailey, *Improvisation: its nature and practise in music*, Da Capo Press, USA 1993, str. 83.

⁴⁵ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 22.

⁴⁶ Ibid, str. 23.

⁴⁷ Ibid., str. 26.

⁴⁸ Ibid.

strukture sviranja, što predstavlja prijetnju željenoj pozitivnoj slobodi.⁴⁹ To čini prvi tragični trenutak improvizacije jer čak i dok izvođači nastoje označiti neoznačeni prostor na način koji ih oslobađa težine povijesti i tradicije, sam čin označavanja tog prostora omogućuje nove strukture koje prijete da će svoje uskraćivanje pozitivne slobode potvrditi sudionicima. U samom činu stvaranja prostora u kojemu se slavi novopronađena sloboda-od (negativna sloboda), sloboda-za (pozitivna sloboda) zapravo je potlačena očekivanjima postajanja od početka.⁵⁰ On naglašava Kantov stav kako se sloboda ne osjeća unutar umjetničkog djela, odnosno, nije sloboda ona koju dobijemo kroz umjetničko djelo, nego se ona potvrđuje u umjetničkom djelu jer umjetničko djelo ne signalizira slobodnu budućnost koja će tek doći, nego onu postojeću budućnost koja će se potvrditi.⁵¹ Tako Peters slobodnu improvizaciju postavlja kao diskurs iščekivanja u kojemu je sloboda kvaliteta budućeg stanja. Oslanjajući se na Kantovu filozofiju estetskog suda, on predlaže drugačiji način razmišljanja o slobodi u improvizaciji, navodeći da ona nije nešto za čim treba posegnuti u budućnosti, već nešto na što se treba podsjetiti u sadašnjosti.⁵² Ona jest izvor prakse, ne ono što se očekuje da postane. Do slobode se zapravo ne dolazi improvizacijom, već je ona nešto što se može sačuvati unutar improvizacije.⁵³ Peters tvrdi kako veliki dio literature o slobodnoj improvizaciji predlaže da sloboda zahtijeva dijaloški odnos između izvođača, no on smatra kako sloboda nije nešto što se događa kroz zajedništvo između sudionika, već kroz odnos izvođača prema djelu, odnosno, da u najboljem slučaju, slobodna improvizacija nije vođena brigom za druge improvizatore, već brigom za samo djelo. Glavna teza je ta da se slobodna improvizacija ne tiče dijaloga između improvizatora, nego su improvizatori oni koji su u dijalogu sa samim djelom, oni se brinu djelo da bude djelo. Slobodna je improvizacija posebna zbog tog pojma početka jer nas on tjera da se osvrnemo na problem prirode samog početka upravo zato što ne postoji propisan trenutak kada će početi.⁵⁴ Kada slobodna improvizacija počne, tada nema povratka. To je jedna vrsta dramatizacije koja stoji kao upitnik iznad početka umjetničkog djela, no ne u smislu hoće li djelo započeti ili ne, već kako će započeti? Od prvog trenutka improvizacije zapravo imamo jedan moment ironije. Zašto baš ovaj, a ne onaj ton? Zašto nešto, a ne radije ništa? Improvizacija je počela, ovim tonom, ovim instrumentom, ovim riječima, ovime što je ovdje i što je dostupno.

⁴⁹ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 26.

⁵⁰ C. Stover, »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, str. 263.

⁵¹ Ibid.

⁵² Martin Lussier, »Review: The Philosophy of Improvisation«, *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7 No. 2, 2011

⁵³ M. Lussier, »Review: The Philosophy of Improvisation«

⁵⁴ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 70.

Zbog toga je improvizatoru potrebna hipersvijest jer unutar sve ove nepredviđenosti on uspijeva zahvatiti prostor početka.⁵⁵ On je slobodan unutar slobodne improvizacije djelovati onako kako on osjeća ovdje i sada, iako sloboda slobodne improvizacije nije nešto što je unutar nje odsvirano, već je to ono što nam improvizacija omogućuje da pronađemo. Slobodna improvizacija stoga nije utjelovljenje slobode, nego je ona potraga za njom u sada nastajanju djela, a negativna je sloboda ta koja je neophodna da bi se improvizator i improvizacija oslobodili od sila prošlih djela, umjetnika, kolektiva.⁵⁶ Pronaći slobodu ne znači biti slobodan, ponajmanje zato što prostor koji umjetničko djelo briše u odlučujućem trenutku osvjetljava samu slobodu iz koje izvire umjetničko djelo i umjetnik, te koja se gubi u svom nastajanju.⁵⁷ Nastajanje umjetničkog djela zamagljuje njegovo porijeklo, no gubitak nije apsolutan jer apsolutan gubitak znači prazni zaborav, već se, umjesto toga zamračuje i osvjetljava umjetničko djelo koje je u isto vrijeme skriveno i neskriveno. Ovdje opet nailazimo na moment ironije koju Peters provlači kroz cijelu svoju knjigu. Slobodna improvizacija počinje u slobodi i završava sa slobodom prije nje, ali je sama po sebi neslobodna.⁵⁸ Znati da je netko neslobodan, što je za Petersa tragična spoznaja ironičara, možda je samo po sebi neka vrsta slobode. Tragično je znanje ironičara svijest da je neobilježeni prostor slobode izgubljen u umjetničkom djelu i da je to samo po sebi neka vrsta slobode pa se tako i svaki emancipatorski potencijal u slobodnoj improvizaciji stoga temelji na ironiji.

3.3. Adornovom kritikom do novog koncepta improvizacije

Kao netko tko zagovara improvizacijsku estetiku, Peters se možda previše oslanja na Adorna, koji je, naravno, imao malo toga pozitivnog reći o jazzu i drugoj sličnoj glazbi. Međutim, razlog zbog kojega Peters toliko spominje Adorna jest što on smatra kako Adorno ne rabi kompoziciju kako bi osuđivao improvizaciju, već dopušta improvizaciji da prosuđuje samu sebe i stoga sama improvizacija ne uspijeva zadovoljiti vlastiti standard. On sugerira kako bismo trebali pažljivije slušati što Adorno zapravo govori jer čineći to, možemo doći do snažnijeg konceptualnog modela improvizacije do kojeg on kroz cijelu svoju knjigu pokušava doći. Za Adorna su

⁵⁵ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 71.

⁵⁶ Ibid., str. 72.

⁵⁷ Ibid., str. 73.

⁵⁸ Ibid.

individuacija i sloboda temeljne ideje koje oblikuju diskurs oko jazz improvizacije.⁵⁹ Takva vrsta mišljenja privilegira individualne činove stvaranja, intencionalnost, originalnost i subjektivnost, no smatra da su improvizatori zapravo izdani takvim jezikom jer nisu u mogućnosti živjeti u skladu s njegovim obilježjima.⁶⁰ Zapravo, taj jezik je problem za Adorna, a ne sama improvizacija. Adorno bi jazz improvizaciju opisao kao zatvorenu unutar zidova harmonijske i metričke sheme s vrlo malo mogućnosti za pravu improvizaciju jer im ona ostavlja tek nešto više od zalihe klišeja, ne nudeći nikakav pravi uvid u potencijal vlastite prakse.⁶¹ Da budemo jasni, Adorno, zajedno s jazz improvizatorom, želi slobodu, individualnost, da improvizacija doista bude utjelovljenje tih načela, ali neuspjeh umjetnosti da realizira svoje obećanje sreće. Oštro prepoznavanje tog neuspjeha jest mjesto gdje može početi istinsko kritičko bavljenje individualnom slobodom.⁶² S obzirom na to da jazz ne uspijeva ispuniti svoju svrhu, potrebno je prihvatiti kompromitiranu „pseudo-individualnost“ koju Adorno vidi kao obilježje sve popularne glazbe.⁶³ Ono gdje on doista vidi ranjivost jazz improvizacije jest to što je u velikom broju slučajeva improvizacija određena shemom pa tako ima vrlo malo mogućnosti za stvarnu improvizaciju. Zapravo on ne odbacuje improvizaciju, već više ističe problem odbacivanja individualnosti jer je problem za njega upravo to što se sam jezik ili žargon slobodne individualnosti ne može aktualizirati. Adorno sugerira, suprotno Johnu Cageu prema kojemu se struktura ne može improvizirati, nego samo materijal, forma i metoda, da bi stvarna improvizacija nužno morala raditi unutar melodijske i ritmičke strukture, a ne samo ostati na površini.⁶⁴ Improvizacija je ono što zahtijeva ne samo pamćenje svih parametara djela i vlastitog mjesta unutar djela u bilo kojem trenutku, već i njegove povijesti i mogućnosti ostvarenja. No, za Adorna, sva ta sjećanja postaju stopljena u klišej već izvakanih estetskih materija gdje je sve novo zapravo staro. Da bi improvizacija imala ikakvu vrijednost, ona bi morala postati više „ničanska“, zaboravna, odnosno, improvizacija bi trebala poprimiti vrijednost „glazbe zaborava“ kako je Nietzsche opisuje. Takav bi pristup možda bio najbliži improvizaciji koja izbjegava vraćanje klišejima i standardiziranim formulama. Ono što je bitno kod glazbe zaborava jest da bismo nešto zaboravili, moramo se sjetiti nečega drugoga, prema čemu bi aktivno zaboravljanje zapravo bilo pamćenje, odnosno, time se želi reći da je

⁵⁹ C. Stover, »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, str. 264.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 79.

⁶² Ibid.

⁶³ C. Stover, »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, str. 264.

⁶⁴ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 79.

zaboravljanje neophodno da bi se stvarno sjećanje pamtilo. Unutar takvog razmišljanja, Adorno kao da dopušta povratak potisnutih sjećanja kroz medij same jazz improvizacije kad govori o neposlušnosti i sjećanju na podrijetlo jazzu.⁶⁵ U takvim trenucima, u onim momentima prave improvizacije, sjećanjem na poznato ustupa se mjesto svijesti o estetskoj dimenziji djela koju poznata mnemotehnika izvedbe zamagljuje.⁶⁶ Adornova estetska teorija promiče mimetizam koji nema nikakve veze s oponašanjem nečega što već postoji. Estetsko je ponašanje proces koji je pokrenut mimezom unutar kojeg mimeza opstaje kroz prilagodbu. Upravo taj proces oblikuje i odnos pojedinca prema umjetnosti i povijesni makrokozmos te omogućuje prirodno kretanje, napetost i mogućnost oslobađanja od napetosti.⁶⁷ Time se uvodi novi aspekt improvizacije koji je prije iznutra nego izvan re-produkcije i re-prisvajanja. Ako se mimeza smatra produktivnom, a ne reproduktivnom, onda se i re-prikazivanju treba obratiti na drugačiji način.⁶⁸ Tamo gdje raniji kritičari rabe mimezis kao primarnu poteškoću improvizatorske prakse, Peters to rabi kako bi ponovno potvrdio memorijalnu estetiku svog modela obnove improvizacijskog viđenja.⁶⁹ Da bi se improvizacija smatrala mimetičkom, treba ju shvatiti kao re-produkciju i re-prezentaciju, odnosno, re-prisvajanje neoznačenog prostora jer improvizacija nije kopija nečeg drugog, nego je ona metoda prikazivanja slobode u sadašnjosti koja se uvijek iskazuje na novi način re-prisvajajući prostor kojeg je zauzela. Unutar takvog razmišljanja, Peters opet nailazi na ironiju. Ironični je improvizator onaj koji je svjestan udaljenosti od same izvedbe do prostora slobode iz kojega ta izvedba proizlazi, te je svjestan odgovornosti da tu udaljenost otkrije svojim izvedbenim djelovanjem. Ironijski model improvizacije podrazumijeva odgovornost improvizatora koja nadilazi sami trenutak izvedbe jer na njemu stoji odgovornost pokazati nam distancu i napor koji je potreban da bi se napravio prijelaz s jedne stvari na drugu, odnosno, utvrditi da cilj improvizacije više nije odlazak izvan poznatog, već ulazak u njega uvijek iznova kao prvi put.⁷⁰ Ironičar i ironično umjetničko djelo zauvijek se vraćaju u sebe, ali uvijek kao drugi ili kao pokret mimetičkog drugovanja koje, odražavajući beskonačnu različitost, proizvodi djelo u svojoj izvornosti.⁷¹ Dakle, aktivnim zaboravljanjem cijelog kompleksa povijesti mi u biti oblikujemo novi teren na kojemu možemo locirati svoje sjećanje na taj kompleks re-teritorijalizirajući ga kao re-prisvajanje. Bez

⁶⁵ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation* str. 85.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. New York: Continuum, London 2002, str. 331.

⁶⁸ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 87.

⁶⁹ M. Lussier, »Review: The Philosophy of Improvisation«

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 108.

obzira na to hoćemo li to nazvati obnovom, ponovnom prezentacijom ili reteritorijalizacijom, nastojimo pronaći novo u starom, premjestiti poznato na nove terene što na kraju predstavlja i Petersovu glavnu tezu.

3.4. Prisvajanje improvizacije kao re-prisvajanje

U zadnjem poglavlju svoje knjige, Peters se vraća svojoj početnoj tvrdnji, a to je model obnove improvizacije. Kako bi nas doveo do glavnog pojma, najprije se okreće primjeru komedije i razlici između dobrog i lošeg *stand-up* komičara. On tvrdi kako je ono što postoji za smiješnog i nesmiješnog komičara više-manje identično jer se i jedni i drugi osvrću na iste rasne, rodne stereotipe, iste svekrve, ista religiozna i politička razmatranja, a razlika je u tome kako se ono u „tu“ trenutku dogodi. Za Petersa, improvizacija jest u procesu davanja onoga što je „tu“, onoga što je već prisutno te kretanja između i unutar komičnih klišeja koji su „tamo“. ⁷² Renovativna proizvodnja novog iz starog, razlike iz istog, apsurdi iz očitog upravo su ono što nas nasmijava, a često je improvizacija ta koja olakšava komično razlikovanje danog i tamošnjeg. ⁷³ Ono što ističe kao bitan aspekt dobre komedije jest „tajming“, iako se vrlo često on zamišlja samo površno kao isporuka poante cijele šale bez pridavanja dovoljno pozornosti komičnoj strukturi koju poanta razrješava. ⁷⁴ Takva nepažnja dovodi do toga da se neke improvizirane izvedbe otvore, a da nekad i zamru, odnosno, neki će komični klišeji uspjeti u svojoj namjeri, dok će drugi ostati samo klišeji. Ono što se dogodi u trenutku dobrog improviziranog *stand-up* akta jest to da se tada smijemo točki iznenadnog prepoznavanja, onom trenutku kad nas predvidljivo, izlizano, dosadno, staro prestane dosađivati i pokaže njihovu novu staru smiješnu stranu. Tu stranu ne dodaje komičar, već se ona obraća komičaru i kroz izvedbu se obraća i nama, naravno, sve dok smo i ako smo naučili kako čuti tu tihi razliku unutar istog. ⁷⁵ Bilo da se smijemo komičaru ili s komičarom, mi se zapravo smijemo sebi kao drugima i istome, u trenutku ponovnog prepoznavanja i obnavljanja koji dopušta da se postajanje znanja ponovno spozna kao iznenadno otkrivanje novoga u starome. Velik dio ovog narativa usmjerava na Nietzschea koji zagovara „aktivno zaboravljanje“ kako bi promicao novost. Zaborav je zapravo aktivna sposobnost, i to pozitivna, a ne samo rezultat nedostatka

⁷² G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, 127.

⁷³ Ibid., str. 126.

⁷⁴ Ibid., str. 127.

⁷⁵ Ibid.

aktivnosti s naše strane. Aktivno zaboravljanje pruža nam prostor za nešto novo u svijesti. Kao što smo već rekli, aktivnim zaboravljanjem zapravo konstruiramo novi teren na kojemu možemo locirati svoje sjećanje reteritorijalizirajući ga kao re-prisvajanje. U onom momentu kada dolazimo do kraja nečega, kraj ne gledamo kao završetak, već naprotiv, kao novi početak. Nietzsche u svom eseju *Uporaba i zlouporaba povijesti* pokušava prikazati što to znači stvarati prošlost, u smislu uništavanja jedne povijesti dok se stvara druga. Ta drugost se ne mora nužno smatrati različitošću koja je stalno pod prijetnjom onog istoga, nego se može shvatiti kao sastavnica, odnosno kao ključna komponenta istog; ono što isto čini istim.⁷⁶ Kako bismo shvatili takvo Nietzscheovo stajalište, potrebno je sagledati u Heideggerovov citat iz njegova *Nietzschea*:

»Možemo li se samo prisjetiti? Ne, možemo razmišljati i unaprijed—i to je pravilno razmišljanje. U takvom razmišljanju sposobni smo na određeni način sa sigurnošću znati što je nekad bilo. Čudno — hoćemo li razmišljanjem unaprijed doživjeti nešto što je iza nas? Da, hoćemo. Što je onda već bilo; što će opet doći kad se ponovi? Odgovor na to pitanje je: što god bude u sljedećem trenutku. Ako dopustiš da tvoje postojanje odluta u plašljivosti i neznanju, sa svim posljedicama, onda će se oni ponovno pojaviti, i bit će ono što je već bilo. A ako, naprotiv, iz sljedećeg trenutka, kao iz svakog trenutka, oblikuješ nešto vrhunsko, i ako dobro zabilježiš i zadržiš posljedice, onda će ovaj trenutak opet doći i bit će ono što je već bio:

„Vječnost mu odgovara.” Ali stvar će se odlučiti isključivo u tvom trenutku. Odlučit će se na temelju onoga što ti sam znaš o bićima i kakvu vrstu stava zauzimaš u njihovoj sredini. Odlučit će se na temelju onoga što ti hoćeš od sebe, što možeš od sebe.«⁷⁷

Tu se želi reći da ono „biti u trenutku“ doista ovisi o nama, o našoj okupaciji sadašnjeg trenutka. Sadašnjost teži brisanju prošlosti u ime budućnosti koja se uvijek sprema dogoditi, a na nama je kako ćemo zauzeti sadašnjost i hoćemo li taj trenutak prepustiti plašljivosti ili ćemo zauzeti stav spram sadašnjeg trenutka s ciljem ostvarivanja izvrsnosti. U tome se iskazuje naša volja za moć, koja ne predstavlja volju za moć u smislu vladanja, nego volju za volju, za moći htjeti. Nietzsche tvrdi kako je najjača volja od svih volja za nehtjeti kako bi opisao odluku potrebnu da ne zapadnemo u privlačnost raznolikosti.⁷⁸ Razliku trebamo napraviti upravo između razlike i različitosti. Deleuze kaže kako različitost nije raznolikost jer je raznolikost ono što je dano, a razlika je ono po čemu je dano dano, ono po čemu je dano dano kao različito.⁷⁹ Tamo gdje

⁷⁶ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 134.

⁷⁷ Martin Heidegger, *Nietzsche Volume I: The Will to Power as Art*, Harper & Row Publishers, San Francisco 1979, str. 135-136.

⁷⁸ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 138.

⁷⁹ *Ibid*, str. 137.

Deleuze kaže „raznolikost je dana”, rekli bismo da je raznolikost tu, a ta razlika je ona po kojoj je ono „tamo“ dano kao raznoliko.⁸⁰ Ono što Nietzsche želi postići sa svojom voljom za nehtjeti nije negacija, već ona predstavlja preraspodjelu volje gdje je volja pritom u službi želje i odluke da se prošlost ponovno pokrene u budućnosti.⁸¹ Volja za ne htjeti zapravo znači htjeti drugačije što zapravo i jest bit improvizacije, unutar svojeg djelovanja u „sada“ trenutku odlučiti se za htjeti nešto drugačije, imati stav spram onoga što je stavljeno pred nas. Staro ili novo, inovativno ili ne, važan je „stav“ prema trenutku koji dolazi zato što je upravo to ono što omogućuje re-inovativnu improvizaciju kojoj ovdje težimo. Nietzscheov koncept „jake volje“ predstavlja pokušaj otpora ispraznosti koju sadrži slobodna volja i njezin „pusti neka se dogodi“ odnos prema različitosti svakog trenutka.⁸² Ono što on želi naglasiti jesu disciplina i poslušnost unutar prakse slobode koja sa sobom nosi odgovornost za ono što se želi, za njegovu postojanost u budućnosti, za njegov povratak prošlosti koja se želi, stoga se može ponovno htjeti.⁸³ Spajanje starog i novog unutar improvizacijske prakse koja ima namjeru ponavljanja, odnosno, ponovnog pokretanja poznatog u onom sljedećem trenutku, donosi nešto više od samozadovoljstva virtuoznosti koja pretpostavlja nešto više. U improvizaciji možda ne bismo trebali govoriti o nečemu više, već o nečemu drugom, o onoj drugačijosti koja premješta i umjetničko djelo i umjetnika gdje unutar samog odvijanja improvizacije nismo u stanju vidjeti sebe. Takva se improvizacija odvija unutar našeg svijeta, ali ono što čini razliku jest to što si ona omogućuje da bude dana kao isto, odnosno, kao ista uvijek vraćajuća odluka improvizatora da ponovno započne improvizaciju tamo dajući je sebi iznova.⁸⁴ To je razlika koja se može osjetiti, vidjeti i čuti kao različitost koja se vraća u vječnom ponavljanju. Upravo to jest razlika unutar istog. Možda je upravo to ono što umjetnika uvijek iznova poziva na djelo. Ne samo kako bi uvježbao ono što već postoji, već kako bi ga renovirao dajući mu svoje vrijeme kao da ga daje po prvi put. Zasigurno je to nešto što mene uvijek iznova vraća na rad na pjesmama koje su prošle kroz moje glasnice već nebrojeni broj puta. Upravo taj trenutak sebe-davanja opet iznova u djelu dajući mu novo-staru ruhu u uvijek drugačijim okruženjima. Ono što se utječe na glazbenika pri izvođenju djela opet kao prvi put nije samo njegov stav prema djelu nego i sve ono što ga okružuje, sva pozitivna i negativna energija, osjećaj slobode koju osjeća unutar i izvan sebe. Kada osjetimo da nam naše okruženje dopušta slobodu da pristupimo djelu

⁸⁰ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 137.

⁸¹ Ibid, str. 138.

⁸² Ibid., str. 141.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid. str. 143

opet kao prvi puta, događaju se magični trenuci koji ne moraju nužno uvijek predstavljati neku veliku različitost. Kao što je T. S. Eliot izrazio, „biti originalan uz minimalne izmjene ponekad je istaknutije nego biti originalan uz maksimalne izmjene“.⁸⁵ Model improvizacije koji predlaže Peters nalazi se u davanju onoga što postoji kroz proces re-prezentacije starog, tradicije i sjećanja na povijesnost svega proživljenoga te u načinu na koji je prikazan prostor u kojem živimo. Na taj način renovacija znači praksu „gledanja unatrag“ koja ima za cilj transformirati „koncentraciju svekolikog sjećanja“ u nešto više.⁸⁶ Radikalna rekonfiguracija sjećanja, predstavlja transformaciju onoga što znači improvizirati gdje improvizacija predstavlja strategiju za renoviranje onoga što je već bilo te za prikazivanje prijelaza iz „tamo“ u renovirano „tamo“, kao da je prvi put.⁸⁷ Ona jest vid starog u novome u kojoj improvizator preuzima odgovornost ponavljanja istog tako da svako ponavljanje čini razliku. Ono što Peters od samog početka želi reći jest da je improvizacija proces prisvajanja kao re-prisvajanja sve prošlosti, tradicije, kulture gdje u „sada“ trenutku prezentiramo svoje djelo kao re-prezentiranje onoga što je već postojalo u nešto novo. U samom početku pristupa ovakvom vidu improvizacije bila sam uvrijeđena načinom na koji Gary Peters vidi improvizaciju jer sam ga u prvome trenutku doživjela kao jedan hladan pristup koji isključuje onu ljepotu „sada“ trenutka, onu posebnost koju svaki glazbenik doživljava kad nešto improvizira unutar svoje izvedbe. S vremenom sam, kroz vlastite improvizacije, uvidjela da je improvizacija upravo to što Peters predlaže. Mi glazbenici u sebi nosimo širok spektar žanrova, tonova, ritmova te u trenutku improvizacije osjećamo što nam pjesma u kojoj se trenutno nalazimo dopušta da napravimo. To jest „sada“ trenutak koji se čini kao da traje jako kratko, no u sebi uključuje svu povijesnost, kulturu, sve ono što smo ikad čuli i osjetili, upili u svoju „glazbenu bazu podataka“. Improvizacija jest jedan magičan trenutak, pogotovo onda kada nam svi uvjeti dopuste da doista dođemo do momenta re-prisvajanja unutar re-prezentacije djela.

⁸⁵ G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, str. 143.

⁸⁶ M. Lussier, »Review: The Philosophy of Improvisation«

⁸⁷ Ibid.

4. Improvizacija od 50-ih godina do danas: nedeterminiranost ili re-prisvajanje?

Unutar svog eseja koji se bavi improvizacijom, Carl Dahlhaus daje pet karakteristika glazbenog djela koje bi trebale biti prisutne kako bi se djelo smatralo skladbom. Prva je od njih kompozicija koja je individualno cjelovita struktura sama po sebi. Drugo, ta struktura trebala bi biti potpuno razrađena, a treće i četvrto, ona bi morala biti fiksirana u pisanom obliku kako bi ju se moglo izvesti, te konačno, ono što je razrađeno i zabilježeno mora sadržavati bitni dio estetskog objekta koji je konstruiran u svijesti slušatelja.⁸⁸ To bi značilo da djelo, ako želi biti djelo, mora sadržavati taj moment povijesnosti i kulture koji unutar estetskog objekta već postoje u svijesti onih koji doživljavaju to umjetničko djelo. Skladbe koje su razrađene bez notiranja, prema njegovom mišljenju nisu ni skladbe ni improvizacije jer je za njega nužnost kompozicije u tome da imamo dijalektiku između kompozicije i zapisa.⁸⁹ Ono na što ne možemo utjecati u stvaranju glazbe jest nadahnuće koje osjetimo prilikom stvaranja i to je nešto za što glazbenik ne može uzeti nikakve zasluge. Dahlhaus u svojem eseju *Schoenbergova estetska teologija* komentira upravo taj moment čuda i nadahnuća koji je sam Schönberg iznosio u svojim pisanjima.

»Neobično je i karakteristično da se nadahnuće, za koje je osjećao da mu je dano, nije sastojalo od teme, već od povezanosti tema. Nadahnuta ideja, pred kojom se Schoenberg osjećao potaknutim upotrijebiti jezik religije umjetnosti, ... ostala je u početku skrivena i očitovala se u odnosu, a ne u supstanci. Ideja ... se stoga ostvaruje manje u glazbenim oblicima koji su površinski nego u simbiozi odnosa koji, skriveni ispod, povezuju ideje jedne s drugima.«⁹⁰

On želi reći kako glazbenici u sebi imaju lukavost razuma koja je skrivena ispod površine, odnosno, iza leđa skladatelja gdje skladatelj služi nužnosti ideje.⁹¹ Glazbenik koji se uhvatio u koštac s takvim razmišljanjem upravo je već spomenuti Arthur Schönberg. Njegovo glavno polje interesa kompozicija na koju je gledao kao na sredstvo za pobuđivanje osjećaja i osposobljavanja svojih učenika da prezentiraju svoje misli, odnosno, da nauče kako izraziti vlastite ideje na načine koji prikladno izražavaju osobnost.⁹² No, ono što je unutar takvog

⁸⁸ George E. Lewis, »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, *Black Music Research Journal*, Vol. 22, 2002, str. 220.

⁸⁹ G. E. Lewis, »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, str. 220.

⁹⁰ Carl Dahlhaus, »Schoenberg's Aesthetic Theology«, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, str. 81.

⁹¹ G. Peters, *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, str. 185.

⁹² Severine Neff, »Point/Counterpoint: John Cage Studies with Arnold Schoenberg«, *Contemporary Music Review*, Vol. 33, No. 5-6, 2014, str. 454.

poučavanja također prenosio svojim učenika jest to da je dužnost skladatelja služiti ideji, a ne hirovima pukog stila jer stilovi dolaze i odlaze, a ideja nikada ne može nestati.⁹³ Bitno je shvatiti što on misli pod terminom „dužnost“. U svojoj knjizi *Stil i ideja* kaže:

»Dok mi je skladanje prije bilo zadovoljstvo, sada je postalo dužnost. Znao sam da moram ispuniti zadatak: morao sam izraziti ono što je potrebno da se izrazi i znao sam da imam dužnost razvijati svoje ideje u svrhu napretka glazbe, sviđalo se to meni ili ne.«⁹⁴

On smatra kako je skladateljeva dužnost da ne donosi zakone, već da racionalizira i legitimira ono dano te svoju dužnost obavlja kako bi prepoznao što je „tamo“ te također kako bi bio prepoznat kao onaj koji radi s uvjerenjem da to „tamo“ stvarno postoji kao nešto što treba otkriti.⁹⁵ Njegova metoda skaladanja s dvanaest tonova, odnosno, dodekafonija, proizašla je upravo iz nužde. To je tehnika u kojoj svih dvanaest tonova dobiva jednaku važnost te se svaka rabi isto kao i bila koja druga s ciljem ne prevladavanja bilo koje od dvanaest nota. Ta se metoda ne poziva ni na kakav sustav, teoriju ni zakone. Ona je shvaćena kao sredstvo za postupanje unutar nužnih ograničenja specifične povijesne situacije gdje je ta situacija ona u kojoj se netko nalazi, a ne situacija koju netko sam stvara i propisuje.⁹⁶ U tom se smislu, skladanje s dvanaest tonova nikad ne promiče kao kategorički imperativ, odnosno, kao ono da se nešto treba napraviti, već kao racionalan odgovor na situaciju stavljenju pred nas.⁹⁷ Prema Schönbergu, sva je kompozicija zapravo improvizacija:

»Nema sumnje da je Brahms vjerovao u razradu ideja koje je nazvao "darovima milosti". ... Ako um matematičara ili šahista može izvesti takva čuda mozga, zašto to ne bi mogao učiniti um glazbenika? Uostalom, improvizator prije sviranja mora naslućivati, a skladanje je usporena improvizacija; često se ne može pisati dovoljno brzo da se drži korak sa strujom ideja.«⁹⁸

Kao što je već rečeno, za Schönberga je dužnost glazbenika služiti ideji koja već ima ono dano, koja već postoji negdje tamo i mora se doći do nje što se izjednačava s Petersovom idejom improvizacije kao strategije za renoviranje onoga što je već bilo u prijelazu iz „tamo“ u renovirano „tamo“. Njegova je glazba manje povezana s disonancom nego s njezinom različitošću, proizvodnjom improvizacijskog procesa zamišljenog u smislu beskonačne varijacije i gotovo militantnog izbjegavanja ponavljanja.⁹⁹ Nije bio zagovornik ponavljanja

⁹³ G. Peters, *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, str. 182.

⁹⁴ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, str. 53.

⁹⁵ G. Peters, *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, str. 184.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ A. Schoenberg, *Style and Idea*, str. 439.

⁹⁹ G. Peters, *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, str. 190.

stilova već je uvijek tražio načine uvođenja polifonije na suvremeni način također uključujući načela varijacije.¹⁰⁰ Prema tome, oslanjao se na improvizacijsku praksu kako nikad ne bi zapao u jedan stil već ga uvijek varirao na ovaj ili onaj način re-prisvajajući ono što glazba već nosi sa sobom kao dano, ali prikazujući je na novi način. Da je bio velik učitelj i uzor mnogim svojim učenicima, pokazuje djelo John Cagea koji se odmaknuo još korak dalje od Schönberga svojim anti-improvizacijskim stavom kojim je na kraju došao do novog vida improvizacije.

4.1. Cageova nedeterminiranost djela kao novi vid improvizacije

Premda Cage nije previše slijedio ideje svoga učitelja, on je u drugoj polovici stoljeća bio ono što je Schönberg bio u prvoj polovici, anđeo razaranja, agent promjene koji je svojim pristupom glazbi poljuljao ustaljena načela shvaćanja glazbe općenito.¹⁰¹ Od pretvaranja klavira u udaraljke umetanjem predmeta u njegove žice do klavirskog djela koje nikad ne prelazi iznad mezzo-klavira kojemu je fokus bio na tihim zvukovima, Cage je stvarao novu ideju o odnosu glazbe i vremena.¹⁰² Njegova je intencija bila u tome da zvukovi slijede jedan za drugim u slobodnom nizu bez harmonijskog ljepila. Kroz svoje djelovanje eksperimentirao je s raznim pristupima komponiranja koje se svodilo na to da se situacija jednostavno dogodi van zadanih struktura. Kako je nasumičnost neodređenih struktura išla svojim tijekom, tako je rasla i buka. U jednom od svojih djela, zahtijevao je od pijanista ne samo da svira svoj instrument, već i da uključuje i gasi radio, miješa karte, puše u zviždaljku, prelijeva vodu iz jedne posude u drugu i zalupi poklopcem klavijature.¹⁰³ Poanta je njegovog pristupa glazbi u tome da iznenadi ljude, da ljudi dožive nešto što do sad nisu i da pokaže kako svaki zvuk koji se dogodi slučajno ili namjerno pripada djelu koje je trenutno u izvedbi. Unutar svojih eseja *Tišina* rekao je:

»Gdje god da se nalazimo, ono što čujemo uglavnom je buka. Kada ju ignoriramo, to nas uznemirava. Kad ju slušamo, fascinantna nam je. Zvuk kamiona pri brzini od pedeset milja na sat. Statika između stanica. Kiša. Želimo uhvatiti i kontrolirati te zvukove, koristiti ih ne kao zvučne efekte, već kao glazbene instrumente.«¹⁰⁴

Time je htio reći da ne postoji tišina, da je sve ono što čujemo oko nas jedna kompozicija koju nam donosi sama priroda. Svi zvukovi koji se nađu unutar nečijeg izvođenja djela, izvođenja

¹⁰⁰ G. Peters, *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, str. 190.

¹⁰¹ Alex Ross, »Searching for silence: John Cage's art of noise«, *The New Yorker*, 2010.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ John Cage, *Silence: Lectures and writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover 1973, str 3.

života, dijelom su tog djela. Smatrao je kako se u glazbi ne događa ništa osim zvukova, onih koji su notirani i onih koji nisu te da se oni koji nisu notirani pojavljuju u pisanoj glazbi kao tišine, otvarajući vrata glazbe zvukovima koji se slučajno nalaze u okruženju.¹⁰⁵ Prema Cageu ne postoji prazan prostor niti prazno vrijeme jer se unutar našeg postojanja u svijetu uvijek ima što vidjeti ili čuti. Zapravo, koliko god pokušavali stvoriti tišinu, ne možemo. U jednom trenutku svoga života posjetio je anehoičnu komoru koja je zapravo gluha soba, soba u kojoj se ne čuju nikakvi zvukovi, no, kada je kročio u nju, svakako je čuo dva zvuka, jedan visoki i jedan niski. Kada ih je opisao glavnom inženjeru, rečeno mu je da visoki ton predstavlja njegov živčani sustav u funkciji, a niski njegovu krv u cirkulaciji što je Cageu još više otvorilo oči o sveprisutnosti zvukova. Pokazalo mu je da će, dokle god smo živi, biti zvukova, a dokle god je bilo kakvih zvukova, prema njemu, ima i glazbe te se za samu budućnost glazbe ne treba bojati.¹⁰⁶ Bitno je samo osvijestiti svoj um da zvukove oko sebe ne gledamo kao na buku nego da ih prihvatimo u svoj njihovoj ljepoti i uzmemo ih kao najljepše djelo prirode i svijeta koji nas okružuje. Oni su tkivo našeg okoliša i ključni su za poimanje glazbe. Tišina nije odsutnost zvuka, već je ona prilika da se bolje oslušuju zvukovi svijeta. Takvo razmišljanje o zvukovima dovelo je Cagea do njegova najpoznatijeg djela *4'33* koje je bilo kontrast svemu onome što je do tad skladao jer je, za razliku od prekomjerne buke i kaotičnosti u ovome djelu tražio od pijanista da sjedne za klavir te 4 minute i 33 sekunde ne dodirne ni jednu tipku. Ono što se tu smatra glazbenim djelom je ono što će se u koncertnoj dvorani dogoditi spontano putem reakcije ljudi. Svaka prostorija nosila je novi zvuk i niti jednom se to djelo nije „izvelo“ na jednak način jer se zvukovi nikada nisu jednako ponovili. U tome je Cage vidio potencijal improvizacije. Ako se na improvizaciju gleda na neki novi, do tada neizvedeni trenutak, onda je *4'33* jedno improvizacijsko djelo baš radi činjenice da se svaki puta dogodilo kao drugačije iako se Cage ne bi složio s time da su njegova djela imala ikakve veze s improvizacijom jer se njoj teško protivio. Štoviše, ona je bila nešto što je htio izbjeći jer većina ljudi koji improviziraju skliznu natrag u svoje stvari koje im se sviđaju i ne sviđaju te zadiru u svoje sjećanje i ne dolaze do otkrića kojeg nisu svjesni.¹⁰⁷ Cage je zapravo dao svoj najveći doprinos njegovim odnošenjem prema djelima kao nedeterminiranima te je zapravo bio prvi koji je pojam nedeterminiranosti uopće uveo u sferu glazbe. Nedeterminiranost jest zapravo pristup skladanju u kojemu su neki aspekti glazbenog djela prepušteni slučaju ili slobodnom izboru onoga koji djelo interpretira.

¹⁰⁵ J. Cage, *Silence: Lectures and writings by John Cage*, str. 6.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Sabine Feisst, »Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950«, *NewMusicBox*, 2002.

Cageova namjera jest zapravo bila pustiti stvari da budu same po sebi kako bismo djelo mogli izvoditi na bitno različite načine.¹⁰⁸ Jedna je od Cageovih najznačajnijih nedeterminiranih skladbi njegov *Koncert za klavir i orkestar* koja je zbirka pojedinačnih dijelova koji se sastoje od dvosmislenih notnih zapisa bez partiture u kojoj su broj odlomaka koji će se svirati, redosljed dionica i trajanje cijelog djela, prepušteni izvođačima na izbor.¹⁰⁹ Cage tvrdi da:

“Dovođenje nedeterminiranosti je dovođenje u situaciju u kojoj bi se događale stvari koje nisu pod mojom kontrolom. Slučajne operacije mogu me dovesti do određenog rezultata, kao što je *Glazba promjena*. Primjer nedeterminiranosti je bilo koji od dijelova u seriji pod nazivom *Varijacije* koji nalikuje kamerama koje vam ne govore koju sliku da snimate, ali vam omogućuju da snimate sliku...”¹¹⁰

Ono što je bitno razlikovati kod Cagea jesu upravo „slučajnost“ i „nedeterminiranost“ iako se ponekad rabe u gotovo istom značenju. Unutar glazbe slučajnosti, slučajnost je nametnuta između skladatelja i partiture, dok kod nedeterminiranosti, nedeterminiranost biva nametnutom između partiture i izvođača te između izvođača i zvučnih rezultata pri izvedbi.¹¹¹ Tu se zapravo dolazi do aleatoričkog izbora u odnosu na osjetljive parametre zvuka kao što su visina, trajanje, ritam, poredak i tako dalje. Aleatorički izbor može uvesti skladatelj dok piše djelo te se u tom slučaju fiksna partitura proizvodi nasumično odabranim ishodom prema čemu je glazba nedeterminirana u svojoj realizaciji. Unutar svojih serija *Varijacije*, Cage je izvođačima dao zbirku od 42 kratka glazbena fragmenta pri čemu je svaki fragment bio sa svojim vlastitim uputama. Izvođači su mogli slobodno birati koje će fragmente svirati i kako će interpretirati upute što dovodi do jedinstvene i nepredvidljive izvedbe svaki puta kada se skladba izvodi. Nedeterminiranost stoji u tome kako ćemo mi postupiti unutar onoga što nam se u određenoj skladbenoj situaciji nudi, a na taj način Cage upravo i dopušta da se stvari budu same po sebi, odnosno, da se dogode nedeterminirano i neovisno o njegovom faktoru. Njegova nedeterminirana djela tražila su od izvođača odgovornost, disciplinu i odluke o skladanju unutar okvira koje je sam zadao, no to dovođenje do nedeterminiranosti jest zapravo dovođenje do situacije u kojoj bi se stvari dogodile van njegove kontrole.¹¹² Izvođač može i ne mora upotrijebiti nešto što mu je dostupno za izvođenje djela. Upravo se u tome vidi jedan potencijal iznenađenja i nečeg novog. Premda se dugo vremena protivio improvizacijskoj praksi te ih

¹⁰⁸ James Pritchett, *The Music of John Cage*. Music in the 20th Century. Cambridge University Press, New York 1993, str. 108.

¹⁰⁹ S. Feisst, »Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950«

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Nakagawa Katushi, »What is „sound which are just sounds“?: On the Acceptance of John Cage's Indeterminate Musical Works«, *Aesthetics*, No. 14, 2010. str. 43.

¹¹² S. Feisst, »Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950«

nipošto nije htio spajati sa svojim nedeterminiranim djelima, u sedamdesetima je preispitao njezinu poziciju unutar glazbe te ju je htio dovesti do oslobođenja od ukusa i sjećanja, sviđanja i nesviđanja.¹¹³ Izjavio je da bi želio:

“...pronaći improvizaciju koja ne opisuje izvođača, ali opisuje ono što se događa, a koju karakterizira odsutnost od namjere. U trenutku spontanosti izvođač je najprikladniji da pribjegne svom sjećanju. Nije sklon spontanom otkrivanju. Želim pronaći način da otkrijete nešto što ne znate u trenutku kad improvizirate – to jest, u isto vrijeme radite nešto što nije zapisano ili što je unaprijed odlučeno.”¹¹⁴

Čini se da je Cage htio doći do čistog pojma improvizacije. Improvizacije u pravom smislu te riječi koja se mnogo razlikuje od Petersovog poimanja improvizacije kao re-prisvajanja. Taj je cijeli koncept nazvao strukturalnom improvizacijom i rekao da ga oduševljava to što izvođač, u ovom slučaju improvizator, također na licu mjesta otkriva prirodu strukture puštajući zvuk da bude u prostoru koji će se nekad razlikovati od sljedećeg prostora koji neće imati taj zvuk u sebi. Unutar takve improvizacije htio je ljudima dati slobodu u situaciji koju oni vide kao problem jer tada rješenja mogu biti okrepljujuća. Ako se improvizacija ne smatra problemom, tada se dobije ponavljanje klišeja, ili ono što već znamo da bi nam se moglo sviđati.¹¹⁵ Cageova nedeterminiranost djela dovela ga je upravo do tog momenta improvizacijske mogućnosti gdje ono nedeterminirano na kraju determinira djelo kao improvizacijsko. Unutar tog djela se uvijek iznova događa nešto što se nikad do tad nije dogodilo i to tako da ni sami izvođači djela tada nisu svjesno, kroz povijesne klišeje ponavljanja te sudove ukusa, u improvizatorskom trenutku, već su rješavali problem i okusili potpunost slobode što je bila njegova glavna vizija improvizacije. Takav se pogled na improvizaciju može povezati s Adornovim razmatranjima jer je upravo i on uvijek bio protiv improvizacije koja nudi lažnu individualnost te se ne može ostvariti u svome pravom značenju i ponuditi izvođaču slobodu koju improvizacija predstavlja. Cageovo najpoznatije improvizacijsko djelo (*Kako započeti*) sastojalo se od deset različitih tema od kojih svaka traje najviše tri minute. Samo par trenutaka prije svog izvođenja tog djela dao je uputu zvučnim tehničarima što će učiniti kako bi nastup sve više imao veze s improvizacijom. Izvođačeva je uloga zapisati tih deset tema na kartice te odrediti njihov redoslijed slučajnim operacijama. Tada se uključuje magnetofon i govornik počne govoriti u mikrofonski. Kad završi, prebaci se na drugu nasumičnu temu dok se prethodno snimljena tema reproducira naglas zajedno sa zvukom iz okoline. Svaka od tema snimljena je na vrpci, a zatim

¹¹³ S. Feisst, »Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950«

¹¹⁴ Laura Kuhn, »A few words about John Cage and improvisation«, *John Cage how to get started*, Slough Foundation, 2010, str. 7.

¹¹⁵ L. Kuhn, »A few words about John Cage and improvisation«, str. 7.

je reproducirana sekvencijalno, u sve većoj gustoći, postavljena na vrhu svake nove improvizacije uživo.¹¹⁶ Ta se kompozicija tako gradi od početka do kraja pri čemu na samom kraju publika čuje svih deset tema istovremeno. Cage je na takvom svom nastupu eksternalizirao dijalog sa samim sobom pred živom publikom improvizirajući i eksperimentirajući s procesom mišljenja te je shvatio da publika postaje sudionik koji dovršava djelo što je značilo da djelo ima onoliko oblika koliko i mi.¹¹⁷

4.2. Collierova improvizacija kao spontana kompozicija

Onaj koji savršeno dovodi u spoj Petersovu i Cageovu improvizaciju upravo je Jacob Collier, mladi glazbenik koji trenutno djeluje na sceni i već se sada smatra najboljim glazbenikom u svijetu zbog svoga glazbenog pristupa. Ono što sam ističe jest da je kroz svoje uzore htio biti više kao on, a ne kao vlastiti uzori, njih je gledao samo kao put vodilju do vlastitog sebeostvarenja i doista je uspio u tome jer se doveo do istaknutog višeinstrumentalista i vrhunskog vokalista kombinirajući, u svojim pjesmama ono harmonijski neočekivano. Jacob Collier od je malih nogu učio glazbu uz svoju majku koja i dan danas svira violinu te je kroz svoj život bio okružen glazbom koja se u njegov um usadila i dopustila mu da danas postane to što jest, a to je genij sadašnjice. Kant je u svojoj *Kritici moći suđenja* rekao:

»Zato se genijalnost zapravo sastoji u sretnu odnosu, što nikakva znanost ne može da uči i što nas nikakva marljivost ne može da nauči, da se za dani pojam nađu ideje, a s druge strane, da se za ideje pogodi izraz, s pomoću kojega se time prouzrokovano subjektivno duševno raspoloženje kao pratnja pojma može priopćiti drugima. Potonji je talent zapravo ono, što se naziva duhom, jer kod izvjesne predodžbe izraziti ono neizrecivo u duševnom stanju i napraviti ga općenito saopćivim (...) to zahtijeva moć, da se igra uobrazilje, koja se brzo odvija, uhvati i sjedini u pojam (...), a koji se daje saopćiti bez stege pravila.«¹¹⁸

Sami je umjetnički poziv puno više od prirođenog dara i tehničke učenosti. Ona se prava genijalnost ostvaruje u dodiru s cjelinom duševnosti putem koje se točno određeni, ali u obliku pravila neizrecivi razmjera razuma i uma sabire u lik ljepote.¹¹⁹ Glazbenik od slobode ostavlja onoliko koliko u vidu slobode dostaje za osjetilnost, a osjetilnosti pridodaje onoliko koliko je u vidu osjetilnosti potrebno za slobodu, pri čemu se dolazi do prirodnog spontaniteta u kojem

¹¹⁶ Aaron Levy; Arthur J. Sabatini, »On How to Get Started«, *John Cage how to get started*, Slought Foundation, 2010, str. 9.

¹¹⁷ A. Levy; A. J. Sabatini, »On How to Get Started«. str. 9.

¹¹⁸ Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, Naprijed, Zagreb 1976, str. 154.

¹¹⁹ Vedran Rutnik, »Kantov pojam genija i smisao umjetnosti«, *Filozofska istraživanja*, Vol. 33, No. 1, 2013, str. 78.

ljepota postaje mjestom bliskog dodira prirode i slobode u čovjeku.¹²⁰ Genijalnost Jacoba Colliera očituje se upravo u toj dodirnosti s cjelinom duševnosti i osjećaja za popunjavanje ne samo fizičkog prostora već i psihičkog unutar svih onih koji su u dodiru s njegovim djelovanjem. Prva stvar koja ga je privukla kao glazbenika upravo je bila improvizacija i to u smislu da kroz cjeloživotne improvizacije bilo kroz glazbu ili kroz svakodnevnost života, ali ima osjećaj za to što govori ako improvizira kroz govor te smatra da je glazba upravo to. Imamo općenito razumijevanje stvari, ali pjesmu uzimamo, igramo se njome i tražimo ono što u nama stvara dobar osjećaj. Kroz svoje glazbeno djelovanje, Collier je na nastupima eksperimentirao s mnogim različitim instrumentima dopuštajući da ga osjećaj vodi kroz nastup. Tako je do prije par godina na koncertima nastupao sam svirajući svaki instrument na pozornici i uključujući publiku u pjevački dio. S vremenom je shvatio kako nema ničeg ljepšeg od dijeljenja glazbe s drugim glazbenicima i dopuštanja njima da doprinesu onome što on stvara. Na svakom svom nastupu, Collier pokušava napraviti nešto što do tada nikad nije te je tako prošle godine odsvirao sto koncerata po cijelom svijetu pri čemu je na svakom koncertu odlučio odsvirati pjesmu koju do tad nije nikad svirao. Dopustio je trenutku da ga ponese, da ga nosi atmosfera koju je stvorio, da sluša publiku koja ga vodi u svome improvizacijskom putu. On smatra da je uloga glazbenika kao osobe nekako se naučiti nositi s kaosom života i samo bismo to iskustvo življenja koje upijamo svakodneвно trebali kroz svoju energiju ispustiti prema van. Kao što kod Petersa imamo prisvajanje kao re-prisvajanje, kod Colliera se dotičemo iste stvari. Sve ono, što upijamo kroz svoj život prisvajamo kao dio sebe te onda u trenutku izvedbe darujemo to u jednom novom ruhu kao re-prisvajanje. Onaj moment u kojem se Collierova improvizacija može usko povezati s Cageovom jest dopuštanje da se stvari samo dogode, da svaki zvuk postane dijelom izvedbe. Jedina razlika koja postoji jest u tome da se kod Colliera improvizacija onih koji se spontano uključe u taj moment ne događa na jedan kaotični, neslušljivi i neharmonijski način, već se publika spontano po osjećaju uključuje u njegove nastupe. Tako prilikom svojih nastupa, dok već i sam improvizira pjesme koje svira po prvi puta, publika osjeća potrebu pjevati i pridonositi izvedbi pozadinske vokale koji do tada nigdje nisu bili zapisani niti je sami taj moment bio planiran. U tome je Collier uvidio veliku priliku da improvizira publikom tako da podijeli publiku u više sektora i svakome od sektora da jedan ton koji će uzeti kao glavni. Nakon podjele tonova svakom sektoru po vlastitom glazbenom nahođenju dirigira publikom podižući ruke gore i dolje te tako dajući do znanja sektorima da povise ili snize svoj ton stvarajući jedno

¹²⁰ V. Rutnik, »Kantov pojam genija i smisao umjetnosti«, str. 78.

harmonijsko, do tad nikad izvedeno djelo. Takvo djelovanje povezuje sve ljude u improvizacijski moment kroz jedno spiritualno iskustvo. Jako je inspiriran ljudskim glasovima bez obzira na to pjeva li osoba, priča li ili plače. Ljudski je glas nešto što ga oduvijek pokreće te smatra kako svi imaju glas pa su prema tome isto tako svi glazbenici. Collier improvizaciji zapravo pristupa kao prema obliku spontane kompozicije u kojoj bez problema spaja složene harmonije i zamršene glasovne slojeve pokazujući svoje iznimno znanje i kreativnost, a pritom svoju improvizaciju čini dostupnom širokoj publici. Na neki način, kao i kod Cagea, ljudi dolaze na njegove nastupe već unaprijed očekujući da će se dogoditi taj moment improvizacijskog spektakla, premda se kod Cagea to radilo o tišini u prostoru koja je svaki puta bila ispunjena drugačijim zvukovima. U svakom slučaju, ono što ljude kod Colliera ostavlja iznenađenima jest neznanje o tome koji ton će pripasti njima, koji će ih osjećaj povesti da taj ton otpjevaju jače ili slabije od onoga što su možda pretpostavljali te će kao i pjesma postati dijelom njihove večeri jer se taj moment isto tako dogodi upravo tada, u tome trenutku, slučajnim odabirom. Njegov pristup improvizaciji prikazuje bezgraničnu mogućnost glazbenog izražavanja u kojoj je improvizacija upravo jedno sredstvo povezivanja s pjesmom u kojem se pjesmi dopušta da se prirodno razvija u trenutku transformirajući ju i dajući joj novo staro ruho. Složila bih se da je Collier veliki genij i da svojom virtuožnošću dovodi svoje slušatelje do momenta iznenađenja, no smatram da se kroz taj moment, kao što Peters tvrdi, provlače sva kultura i povijesnost te da to nije samo djelovanje onog „sada u trenutku“ već da je to apsolutna snalažljivost i osjećajnost za ono što je kroz svoj život Collier već upio. Kao što je i sam rekao, svakodnevno upijamo kaotičnost svijeta u svoj vjerni aparat te sve što upijemo, kroz svoju energiju, izbacujemo unutar glazbene izvedbe. Ono u što sam sigurna jest da bi se, kad bi Jacob Collier, jednako kao i Cageovi pijanisti u djelu *4'33*, stao na pozornicu i odlučio neproizvesti ni jedan zvuk, zvuk zasigurno dogodio i da bi publika Colliera nagradila harmonijskim čudesima. Kao što je John Cage rekao, dokle god smo živi, bit će zvukova, a dokle god je bilo kakvih zvukova, ima i glazbe te se za samu budućnost glazbe definitivno ne moramo bojati.

5. Zaključak

Improvizacija, kao ono što u svakodnevnom govoru drži značenje djelovanja „sada u trenutku“ bez pripreme, izvrsno se uklopila kao znatiželjnost za onim što može biti unutar domene filozofije kao one koja se za svoje promišljanje osvrće na svu već mislenu povijesnost. Ne samo da improvizacija u sebi sadrži htijenje za onim što može biti unutar improvizacijskog djelovanja, već ona, kroz svoje djelovanje donosi određenu slobodu s kojom čovjek generira samog sebe te stječe autentičnost. Dok je u improvizaciji, čovjek sebe daje te se također samom sebi vraća kroz djelovanje djela, odnosno, on ne samo da stvara djelo, već stvara samog sebe otkrivajući se u svakom novom tonu, pokretu kista, tijela koje proizvede. Gary Peters, u svojoj knjizi *Filozofija improvizacije* nudi jedno odmaknuće od improvizacije kao emancipacije čovjeka te nudi vid improvizacije kroz način povezivanja s prošlošću. Prema tome, improvizacija nije samo proizvodnja nečeg novog, već se na nju gleda kao na stalno obnavljanje onoga što već postoji na jedan novi način uključujući u njega taj moment prepoznavanja onoga što nam je već poznato. To ne znači da je improvizacija radi toga nešto manje vrijedna jer ne predstavlja tu čistost improvizacijskog trenutka kao nečega što se dogodilo sada, bez ikakve prethodne pripreme i promišljanja o tome što bi se moglo dogoditi u tom trenutku, već to označuje svu čovjekovu spretnost da u tom trenutku poveže ono što je kroz svoj život upijao kao inspiraciju koja se u tom trenutku ispoljava prema van kao jedan novi moment. Na taj se način jasno može vidjeti isprepletenost onog starog i novog u jednom odnosu prisvajanja kao re-prisvajanja što je Petersova glavna ideja. Mi zapravo odgovaramo zahtjevima djela da ga damo na način na koji ono zaslužuje biti dano kao prvi puta. Samim tim ispunjavanjem zahtjeva djela ne stvaramo samo djelo, već ujedno stvaramo i sami sebe jer je zahtjev djela neodvojiv od zadaće umjetnika da postane umjetnikom. Takvo činjenje ne smatra se jednim, pojedinačnim činom. Ono jest proces koji kroz djelovanje djela proizvodi umjetnika, a i umjetničko djelo. Sve ono, što je u životu prikupio, umjetnik uzima i od toga stvara nešto korisno i vrijedno kao natjecatelj emisije *Scrap Yard*. No, nije svatko sposoban iznijeti improvizaciju unutar djela na način na koji ona to zaslužuje. Improvizator ima tu slobodu odlučiti se za ovaj ili onaj ton, no pitanje je hoće li taj odabrani ton biti upravo ono što će ga učiniti različitim ili će zapasti u klišejske parametre stalno istog. Improvizacija je često klišej već previše puta ponovljenih stvari gdje je sve novo zapravo staro. Zadatak improvizatora je pokazati napor koji je potreban da bi se napravio prijelaz iz klišeja u nešto drugo, odnosno, pokazati da improvizacija nije odlazak izvan poznatog, već ulazak u poznato uvijek iznova kao prvi put. Sam umjetnik, a i umjetničko djelo, konstantno se vraćaju u sebe, ali uvijek iznova kao drugi. Mi moramo imati

volju za htjeti, odnosno, Nietzscheovim riječima, prije volju za nehtjeti gdje zapravo želimo htjeti drugačije od onoga što već postoji što predstavlja samu bit improvizacije. Imati stav prema tom trenutku koji dolazi ono je što nam omogućuje da improvizacijski moment upravo bude prisvajanje kao re-prisvajanje. Kao glazbenici, mi se kroz improvizaciju dajemo opet sebi iznova i upravo je to ono što nas vječno vraća toj želji za novim improvizacijskim momentom. Osjetiti svu povijesnost unutar sebe i odlučiti u jednom trenutku ispuniti taj neoznačeni prostor nečime što do tad nikad nismo proizveli te se na taj način ispuniti kroz naše djelo(vanje). Ono čega se ne trebamo bojati u budućnosti jest da će improvizacije uvijek biti. Ako se osvrnemo na mišljenje John Cagea i djelovanje Jacob Colliera, improvizacija jest uvijek tu s nama, osvijestili ju mi ili ne. Ona je u zvukovima koji se svakodnevno događaju oko nas, u glasovima ljudi, u onome što često uzimamo zdravo za gotovo, a to je život. Dokle god je zvukova oko nas, do tad će i biti improvizacije jer improvizacija jest uvijek iznova novo-staru ispunjavanje prostora zvukovima koji se nikad neće ponoviti na isti način.

6. Literatura

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*, Continuum, New York 2002.

Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. University of Minnesota Press 2006.

Andreis, Josip. »Instrumentalna glazba«, *Povijest glazbe*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1989.

Aristotel. *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb 2005.

Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practise in music*, Da Capo Press, USA 1993.

Bertinetto, Alessandro. »Why is improvisation philosophically so appealing? Some modest and incomplete suggestions«, *Free improvisation: history and perspectives*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018.

Bertinetto, Alessandro; Ruta, Marcello. *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2022.

Cage, John. *Silence: Lectures and writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover 1973.

DeMarco, C. Toby. »Part 1: History and Conceptual Landscape«, *The Metaphysics of Improvisation*, City University of New York, New York 2012.

Feisst, Sabine. »Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950«, *NewMusicBox*, 2002.

Ferand, T. Ernst. »Improvisation in Music History and Education«, *Papers of the American Musicological Society*, 1940.

Haas, Andrew. »On Aristotle's Concept of Improvisation«, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2015.

Heidegger, Martin. *Nietzsche Volume I: The Will to Power as Art*,: Harper & Row Publishers, San Francisco 1979.

Johnstone, Keith. *Impro: Improvisation and the Theatre*, Routledge/Theatre Arts Books, New York 1987.

Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*, Naprijed, Zagreb 1976.

Kuhn, Laura. »A few words about John Cage and improvisation«, *John Cage how to get started*, Slought Foundation, 2010.

Levy, Aaron; Sabatini, J. Arthur. »On How to Get Started«, *John Cage how to get started*, Slought Foundation, 2010.

Lewis, E. George. »Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives«, *Black Music Research Journal*, Vol. 22, 2002.

Lussier, Martin. »Review: The Philosophy of Improvisation«, *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7 No. 2, 2011.

- Manasteriotti, Višnja i dr. »Od klice do prvih plodova«, *Glazbena umjetnost*, urednik Alojz Kobola, Školska knjiga, Zagreb 1986.
- Neff, Severine. »Point/Counterpoint: John Cage Studies with Arnold Schoenberg«, *Contemporary Music Review*, Vol. 33, No. 5-6, 2014.
- Peters, Gary. *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance, and Literature*, The University of Chicago Press, Chicago 2017.
- Peters, Gary. *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Music in the 20th Century. Cambridge University Press, New York 1993.
- Ross, Alex. »Searching for silence: John Cage's art of noise«, *The New Yorker*, 2010.
- Rugle, Karolina. *Improvizacije: Slučaj Acezantez*, disertacija, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju. Dostupno na: <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza:3002> Pristupljeno: 18. kolovoza, 2023.
- Rutnik, Vedran. »Kantov pojam genija i smisao umjetnosti«, *Filozofska istraživanja*, Vol. 33, No. 1, 2013.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950.
- Stover, Chris. »Reviewed Work: The Philosophy of Improvisation, by Gary Peters«, *Music Theory Spectrum*, Vol. 35 No. 2, 2013.