

Improvizacija in fenomenološki čas

Abstract

Improvisation and the Phenomenological Time

The article offers a phenomenological perspective on improvised music, a musical praxis which is more often dealt with in sociology. While sociological texts focus on the topics of music in the society, rather than on the questions of sociality in music itself, this article deals with the latter by viewing the improvisational moment by means of a phenomenological method. The author attempts this by looking at the differences between improvisation and composition. It turns out that differences between them are also the differences between subjective, internally sensed time and time reproduction through memory—improvisation celebrates the living-in-time, its attention is paid to time in which social relations are most intense, while composition more often finds its greatest invention in triggering memory associations within itself.

Keywords: music, improvisation, composition, phenomenology, time

Primož Trdan is a musicologist and PhD student at the Department for Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. (primoz.trdan@gmail.com)

Povzetek

Članek ponuja fenomenološki pogled na improvizirano glasbo, glasbeno prakso, ki je pogostejše predmet sociologije glasbe. V socioloških člankih je vprašanje glasbe v družbi praviloma postavljeno pred vprašanja družbenosti v glasbi sami, zato lahko nanje poskusimo odgovoriti s fenomenološko analizo improvizacijskega momenta. Avtor poskusi to storiti z razločevanjem med improvizacijo in kompozicijo, pri čemer se izkaže, da je razlika med njima tudi razlika med subjektivnim, notranje zaznanim časom in med spominsko časovno reprodukcijo – improvizacija slavi vživetost v čas življenja, ki je tudi čas žive družbe, kompozicija pa svojo invencijo najde tudi v sprožanju spominskih asociacij.

Ključne besede: glasba, improvizacija, kompozicija, fenomenologija, čas

Primož Trdan je muzikolog in doktorski študent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. (primoz.trdan@gmail.com)

Lanski november. Festival *Neposlušno* v ljubljanskih Španskih borcih. Predavanje Raduja Malfattija, ki govori o svojem prestopu iz improviziranja v skladanje, razlaga svoje poglede na kompozicijo in improvizacijo in se čedalje bolj vrti okoli ideje, ki jo je verjetno najbolj koncizno ubesedil Steve Lacy v pogovoru s Fredericom Rzewskim.¹ Gre pa za vprašanje časa, ki ga ima glasbenik za razmislek, reagiranje ter izvedbo pri skladanju in pri improviziranju. Miha Zadnikar, ki je leto poprej tudi sam predaval na *Neposlušnem*, Malfattija prekine in ga prosi, naj razloži še razliko v družbenem mestu skladatelja in improvizatorja, in ima pri tem v mislih razredno pozicijo, na katero se povzpne glasbenik, improvizator, ko se vključi med skladatelje (Zadnikar, 2014). Malfatti se ne da prav dosti motiti in nadaljuje s svojim načinom razločevanja med improvizacijo in kompozicijo.

Sta v tem primeru trčila fenomenološko, notranje in sociološko, povnanjeno? Tudi sam razumem časovnost za bistveni glasbeni element, ki je različen pri improvizaciji in kompoziciji, pa vendar šibkega momenta Malfattijevega predavanja ne vidim (le) v njegovem kategoričnem odklanjanju vprašanj muzike in družbe, temveč v materialistični premisi razmisleka o glasbenem času. Če bi hotel Radu Malfatti zares razločiti notranje procese v improvizaciji in kompoziciji s pomočjo časovne koordinate, bi to storil bolje, če bi upošteval ne le zunanje, objektivne, ampak tudi notranjo, subjektivno zaznavo časa. V tej najdemo pomemben strukturni moment, če želimo razliko med improvizirano in komponirano glasbo razumeti fenomenološko.

Objektivni in subjektivni čas

Objektivni čas je čas, v katerega se je človeško bitje nekoč odločilo urediti in razporediti trajanje dneva, je čas, ki ga merimo po pravilih, ki se jih priučimo in jih razumsko dojemamo. Ta čas je seveda po svoje tako kot za vse drugo relevanten tudi za glasbene reči. Je pa med samim zvokom in časom še drugačna, lahko rečemo tesnejša zveza. Zvok, podobno kot čas, zavzema obliko nenehnega iztekanja, spreminjanja in minevanja. Ne ustavi se in ne obstoji nespremenjen, kot to velja za vidne in otipljive stvari. Zvoku naše okolice ne moremo ponovno ter podrobneje prisluhniti tako, kot lahko ustavimo in izostrimo pogled na neki predmet ali kot lahko ta predmet, če želimo, večkrat zapored otipamo in šele počasi razberemo površino in obliko. Zvok izvira nenadoma, se izteka v nič, v nič-več-prisotno in je v tem soroden času – zvok razkriva čas (Ihde, 2007: 102). Takšen čas pa je subjektivni čas, »notranji«, zavesti imanenten čas, je tisti čas, ki ga ne dojemamo toliko, kot

¹ »Leta 1968 sem na ulici v Rimu naletel na Steva Lacyja. Iz žepa sem potegnil žepni magnetofon in ga poprosil, naj mi v petnajstih sekundah opiše razliko med kompozicijo in improvizacijo. Odgovoril je: 'Razlika med kompozicijo in improvizacijo v petnajstih sekundah je ta, da pri kompoziciji razpolagaš z vsem časom pod soncem za odločanje, kaj boš rekel v petnajstih sekundah, pri improvizaciji pa imaš časa le petnajst sekund.' Njegov odgovor je bil dolg natanko petnajst sekund in je še vedno najboljša formulacija problema.« (Bailey, 2010: 163)

ga zaznavamo, ter je čas, v katerem vsak hip živimo svoje življenje (Husserl, 1991: 4–8). Ključna pojma sta tu tudi zaznava in zavest. Zvest v fenomenološkem smislu namreč ni neka stvar, ni védenje; je naša čista usmerjenost v stvari (Ferrara, 1991: 59).

Husserlovo delo *O fenomenologiji notranje časovne zavesti* postavlja temelj obravnavi časa v zavesti. Glede na fenomenološko zahtevo, da moramo iz vsakršne analize izločiti predsodke in vsa samoumevna prepričanja, spoznanja, ki jih imamo kot zgodovinska bitja, je treba iz analize časovne zavesti izločiti predstavo o objektivnem času. Medtem ko bi lahko za objektivni čas hitro sklenili, da ga sestavlja neskončna množica trenutkov, neskončno veliko »zdajev«, in da se časovna trajanja sestavljajo iz posameznih takšnih trenutkov, pa to ne more veljati za razlago zavesti imanentnega časa, saj posameznega »zdaja« kot zareze med prihodnjim in preteklim v resnici ne zaznamo, ampak je časovni potek v naši zavesti neprekinjen in nedeljiv proces. Po Husserlu ima čas v zavesti obliko obzorja in obstaja znana analogija med zaznavo časa in gledanjem pokrajine med vožnjo z vlakom.² V nobenem trenutku med gledanjem skozi okno ne vidimo le ene vertikale, enega samega in nepremičnega objekta, na primer drevesa ali enega samega nepremičnega prizora pokrajine, temveč je vidno polje vedno v gibanju, ves čas nam v vidnem polju še ostaja pokrajina, mimo katere smo že šli, v pogled pa že vdira tudi pokrajina, ki je šele pred nami. Podobno se v časovnem obzorju, kot ga opisuje Husserl, zliva preteklo, ta hip zaznavano, in tudi prihodnje. Poglejmo, kako se povezujejo ti trije časovni modusi. Ko se v zavesti pojavi nov dražljaj, pravkar preteklo doživetje ne izgine takoj iz zavesti, temveč ga zavest še nekaj časa zadržuje – to Husserl imenuje retencija. To zadrževanje se v zavesti dogaja medtem, ko je v objektivnem času že del preteklosti. Dražljaj je objektivno gledano ves čas enak, a v zavesti se nenehno retencijsko preoblikuje. Te preobrazbe dajejo času obliko iztekanja, drsenja oziroma izzvenevanja v preteklost. Povedano natančneje – dražljaj se v časovni zavesti preobraža tako, da se kaže kot čedalje bolj oddaljen v odnosu do aktualnega zdajšnjega dražljaja, ob tem pa se zmanjšuje njegova jasnost (Husserl, 1991: 27, 68). Prav tako se večina dražljajev ne pojavlja nepripravljeno, nestrukturirano, ampak jih v zavesti vsaj nekoliko tudi pričakujemo. Ko se nam predmet približuje, v resnici že predrazumsko predvidimo, da nam bo sčasoma vse bližje. Tej odprtosti za prihodnje Husserl pravi protencija. Gre za modificirana pričakovanja, spoznanja o smeri, v katero vodijo obkrožajoči nas dogodki, projekcije pravkar prihajajočih vtisov, te projekcije pa nastajajo na podlagi poprejšnjih in trenutnih vtisov (Gell, 1992: 208). Ker tu ne gre za zaznavo prihodnjega, o protencijski intencionalnosti raje govorimo kot o odprtosti (Brough, 1991: XL), odprtosti, ki jo lahko razumemo tudi kot pričakujoče »iskanje« zunanjega, prihodnjega roba notranje zaznave časa (Ihde, 2007: 93).

² Primer med drugim navaja Gell, prisposodbo z vidnim poljem pa je v resnici ponudil že Husserl sam (cf. Gell, 1992: 205; Husserl, 1991: 32).

Zavest in spomin

Vsaka retencija hitro dobi tudi lastno retencijo. V vsakem trenutku v zavesti obstajajo »zdajšnji« čutni dražljaji, jasne retencije in protencije ter vse manj jasne retencije retencij in protencije protencij. To množico časovnih vtisov povsem zapolnjuje vsako trenutno polje notranje časovne zaznave, polje, ki ni prazno, ampak polno (Hribar, 1993: 135). Polje pa je nekaj omejenega s svojimi najbolj oddaljenimi mesti, ki določajo njegov rob, obzorje. To obzorje je skrajno implicitni rob izkušnje, je umikajoče se, izginjajoče, zato lahko horizont časovne zavesti definiramo le negativno: določa ga tisto, česar v polju notranje časovne zavesti ni (Ihde, 2007: 108–109).

Pomembno je, da retencije razlikujemo od spominskih reprodukcij. Tisto, česar ni v polju notranje časovne zavesti, kar se nahaja zunaj njenega horizonta – vse to imenujemo spominske reprodukcije, ki so pomembno drugačne od retencij. Osrednji razloček nakazuje že pojem *reprezentacija*. Spomin re-prezentira, torej *ponovno* postavlja nekaj pred nas, to nekaj pa je že razumsko dojet časovni objekt, medtem ko je retencijski časovni tok prezentirajoč, saj nam zares predoči moment v zaznavi (Husserl, 1991: 43).

Čas, improvizacija in kompozicija

Razločki med subjektivnim in objektivnim časom in med modusi časovne zavesti so nam lahko v pomoč, če želimo razmišljati o razlikah med glasbeno improvizacijo in kompozicijo. Zamislimo si improvizacijo kot reduciran fenomen, ki je v različni meri prisoten v različnih glasbenih praksah in jo ločimo od kompozicije.

Kompozicija je zgodovinsko in fenomenološko zaznamovana s spominjanjem in navezovanjem na preteklo – ponavljanje preteklega lahko razumemo kot simbolno spominjanje. V baročnem koncertu se ponavljajo ritorneli, v fugi se ponavlja ena ali več tém, sonatna oblika pozna reprizo, ki spremenjeno ponovi ekspozicijo, podobno je s pesemsko obliko, bolj razčlenjeno pa učinek spomina deluje v principu tematsko-motivičnega izpeljevanja, ki ga je gojilo glasbeno 19. stoletje – poznamo celo spominski motiv v operah, Wagnerjevi vodilni motivi pa pletejo še bolj kompleksno spominsko dramaturško mrežo. Spominjanje je tudi del samega kompozicijskega procesa. Ko skladatelj zapisuje glasbeno delo, ima ves čas pregled nad njegovo celoto. Ko snuje ali zapisuje določen del, ima v vsakem trenutku pred seboj v zapisu in v spominski zalogi že zamišljeno in zapisano. V nekem smislu ne počne ničesar drugega, kot da vnaprej strukturira in manipulira časovna trajanja skozi medij zvoka, in pri tem lahko predvidi mesta v glasbi, ki bodo ob poslušanju sprožala spominske asociacije.

Tudi improviziranje je bilo v zgodovini, kot jo podajajo pisni viri, skoraj vselej odvisno od komponiranih elementov. Improvizator na orglah je vedno razmišljal

tudi o obliki, zvrsti, v prostem improviziranju pa vsaj o načinu modeliranja fraz, nastopanja kadenc, o harmonski periodičnosti, o reprizah že zaigrane teme, če ne celo o v sebi zaključenem oblikovnem redu, kar so ravno elementi skladateljskega akta. Tudi rage v indijski klasični glasbi ali harmonska sosledja v jazzovskih standardih niso nič drugega kot skladateljske odločitve. V resnici fenomen improvizacije težko izluščimo iz te ali one konkretne glasbene situacije in je kot pojem v tem pogledu blizu idealnemu tipu. Zdi se, da je improvizacijsko dejavnost od skladateljske bolj prepričljivo odcepila šele svobodno improvizirana glasba, kakršna je vzniknila v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Tu najlažje opazujemo improvizacijo v njeni še najbolj ekstrahirani obliki. O tem nas prepričuje tudi Baileyjev izraz za svobodno improvizirano glasbo – neidiomatska improvizacija. Idiom v vsakem pogledu prinaša nekaj utrjenega, vnaprej določenega, pa naj gre za instrumentalni, slogovni ali kateri tretji idiom, neidiomatskost pa napeljuje v smer etimološkega bistva improvizacije (lat. *improvisus*: nepredviden).

Posebna struktura svobodno improvizirane glasbe se rojeva iz hitrega in intenzivnega soočanja z zvočno snovjo. Ko se glasbenik sooči z lastno ali tujo, vedno pa pravkar ustvarjeno snovjo, ko začne razmišljati o njej, jo obravnavati in se nanjo odzivati v njenem porajajočem se stanju, ko upošteva njeno minljivost in jo v neprekinjenem iskanju naslednje začne opuščati – takrat delovanje zavzame obliko, v kateri je razmišljanje o mestu in namenu ideje v kontekstu celotnega glasbenega loka in v kontekstu zgodovine glasbe nekje pri robu improvizatorjevih misli. Improvizacija je igra lovljenja retencij, potiskanja časovnega toka naprej z nenehnim pletenjem zvoka v zavesti in je bolj kot načrtovana glasba tudi igra v protencijski odprtosti.³ Še več – Husserl nikoli zares dobro ne razloži protencije in zdi se, da ta notranji časovni modus najbolje razumemo, če si zamislimo, da je podoben odprti drži, s katero glasbenik-improvizator preži na nepričakovano. Tudi svobodno improvizirana glasba se ne zapira pred ponavljanji že odigranih materialov in pred zgodovinskimi referencami, kar je oboje del kompozicijskega ustvarjalnega principa. Zgornji opis bi tako lahko veljal za improvizacijo v njeni idealnotipski obliki.

Aksiom je torej naslednji. Pri improvizaciji je zavest uperjena v polje sedanjosti, pogloblja se vanj bolj kot druge glasbene prakse, zato je časovna narava improviziranega igranja toliko bolj tista narava časa, s katero živimo vsakdanje življenje. Kompozicija ima nasprotno veliko opraviti s spominskimi procesi, ki naseljujejo glasbeni čas skupaj z vseprisotno notranjo časovno zavestjo. Takšno razlikovanje v časovni naturi improvizacije in kompozicije bi moralo razrešiti pogost »akademski« pomislek o formi v improvizaciji. Dobra svobodna improvizacija ni tista, ki že spominja na kompozicijo, in domišljene oblike ima le toliko, kolikor ji jo pripenjamo sami. Sama po sebi vabi v retencijsko sledenje in protencijsko odprtost nepred-

³ Podobno ugotavljam tudi v članku *Nikamor drugam kot naprej* (Trdan, 2012), nekoliko drugače pa vez med improvizacijo in časovno zavestjo pojasnjuje Gary Peters (2013).

videnemu. To implicira tudi Bailey, ko pravi, da je improvizatorjem brezobličnost ljubša, in opozarja, da »natančna presoja kompleksnih sil, ki oblikujejo in usmerjajo improvizacijo, če je kaj takega sploh mogoče, nima kakšnega splošnega pomena.« (Bailey, 2010: 128)

Razmislek o fenomenološki časovnosti, mimogrede, ponuja enega mogočih odgovorov na večno dilemo: kako smiselno je posneti improvizacijo. S posnetkom improvizacijo opremimo s spominskimi oprijemališči. Poslušanje improvizacije in nato še njenega zvočnega zapisa improvizirano glasbo v resnici potisne proti fenomenološki bližini komponirane glasbe.

Onkraj fenomenologije improvizacije

Nazaj k prvemu vprašanju. Je lahko stik fenomenološkega – *zares* fenomenološkega – in sociološkega edinole trk? Adornova sociologija glasbe poudarja, da družbenost glasbe ni zvedljiva na njene družbene učinke, saj je o tej družbenosti mogoče razmišljati na dva načina. Lahko imamo pred očmi prisotnost glasbe v družbi, ali pa nam je pomembna družbenost v glasbi sami, s čimer se že bližamo fenomenološkosti (Dolar, 2012: 176–178). Adornova ugotovitev, da med družbenim okoljem in ustrojem njegove glasbe ne more biti drugega kot razkol, je v resnici vezana na 18. in 19. stoletje. Za to glasbo lahko rečemo, da je s čedalje večjo hitrostjo spreminjala tradicijo in jo s tem slej ko prej načela, da pa so jo omogočali družbeni sloji, ki so hoteli ohraniti družbeno stanje – v novosti usmerjena glasba tistega časa po svoje ni nič drugega kot tihotapljenje razdiralnih idej v konservativno jedro družbe.

To še ne pomeni, da je med glasbeno snovjo in družbenim mestom glasbe vselej nekaj kontradiktornega, in v to smer kažejo tudi razmisleki improvizacijske prakse. Bruce Russell ugotavlja, da improvizacijska praksa simbolno likvidira dragoceno blago – čas (Russell, 2009: 92), kar je uglaseno z nepridobitniško držo praktikov svobodno improvizirane glasbe. Eddie Prévošt je še bolj neposreden, ko nakaže, da implicitni kolektivism in dialoškost ter z njima težnja k nehierarhičnosti improvizacijske dejavnosti in pa *modus vivendi* improvizatorjev na podoben način nasprotujejo kapitalističnim odnosom (Prévošt, 2009: 43, 55). Bailey zapiše bolj splošna stališča, kot to, da je improvizacija ustvarjanje družbe v malem (Bailey, 2010: 90), kar nadaljuje Ičo Vidmar, ko razvija tezo o improvizaciji kot igri družbenih razmerij (Vidmar, 2010: 183). Tudi tu se znajdemo pred nekonfliktnimi povezavami med mestom glasbe v družbi in družbe v glasbi, med svobodo v glasbi in v družbi. Kolikor je improvizacije v glasbi nekega prostora in časa, toliko naj bi bilo svobode v tej družbi, improvizacija sama pa je »manifestacija individualnosti v kolektivnem kontekstu« (Vidmar, 2012). To je v resnici veliko bližje iskanju mesta glasbene dejavnosti v družbi, kot pa razkrivanju družbenega v glasbi. Zakaj bi namreč za improvizirano glasbeno stvarino kaj bolj veljalo, da je igra družbenih razmerij, kot pa za

kakšno Šostakovičevo simfonijo ali Carterjev godalni kvartet? Carter se denimo v *Drugem godalnem kvartetu* zasedbi približa kot skupnosti glasbenikov-posameznikov in štiri godalce »označi« tudi značajsko, saj prvemu violinistu nameni izrazito bravurozen tonski material, violistu pa ravno nasprotno, introvertiran part. S tem tudi Carterjeva skladba postaja igra družbenega, individualnega in kolektivnega, čeprav gre za popolnoma fiksirano glasbo.

Sledi družbenosti, vrte le v improvizirano glasbo, bi lahko našli v fenomenološkem pogledu na improvizacijo. Če pogledamo onkraj fenomenološke paradigme, nam lahko potopljenost improvizacije v notranjo časovno zavest pove, da je prav ta glasbena dejavnost tista, ki najbolj slavi vživetost v čas življenja, ki je tudi čas žive družbe. Morda tudi zato improvizatorji radi primerjajo svojo glasbo, ki jo igrajo, in svoj *modus vivendi*, vse skupaj pa bolj kot muzikologe zanima sociologe. Nasprotno kompozicija močnejše kot improvizacija živi v spominu, iz spomina, iz svoje re-prezentacije in morda se tudi zato tako velik del tuje, sploh pa domače muzikologije, temelječe na študiju komponirane glasbe, v resnici še vedno najraje ukvarja z glasbenim zgodovinoepisem, v znanost prevedenim spominom.

Literatura

- BAILEY, DEREK (2010): *Improvizacija: njena narava in praksa v glasbi*. Ljubljana: LUD Šerpa.
- BROUGH, JOHN BARNETT (1991): Translator's Introduction. V *On the phenomenology of the consciousness of internal time*, E. Husserl (ur.), XI–LVII. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- BENSON, BRUCE ELLIS (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARDEW, CORNELIUS (2006): Towards an Ethic of Improvisation. V *Cornelius Cardew: A Reader*, E. Prévost (ur.), 125–133. Harlow: Copula.
- DOLAR, MLADEN (2012): Strel sredi koncerta. V *Strel sredi koncerta*, P. Klepec (ur.), 151–202. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- FERRARA, LAWRENCE (1991): *Philosophy and the Analysis of Music*. New York: Excelsior Music Publishing.
- GELL, ALFRED (2001): *Antropologija časa*. Ljubljana: Študentska založba.
- HRIBAR, TINE (1993): *Fenomenologija I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HUSSERL, EDMUND (1991): *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- IHDE, DON (2007): *Listening and voice: phenomenologies of sound*. New York: State University of New York.
- PETERS, GARY (2013): In The Moment: Improvisation and Time-Consciousness. V *Oxford Critical Improvisation Studies Handbook*, G. E. Lewis in B. Piekut (ur.). New

- York: Oxford University Press. Dostopno na: http://www.academia.edu/1522957/In_The_Moment_Improvisation_and_Time-Consciousness (15. april 2015).
- PRÉVOST, EDWIN (2009): Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity. V *Noise & Capitalism*, A. Iles in Mattin (ur.), 38–58. San Sebastián: Arteleku Audiolab. Dostopno na: http://blogs.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf (15. april 2015).
- RUSSELL, BRUCE (2009): Towards a Social Ontology of Improvised Sound Work. V *Noise & Capitalism*, A. Iles in Mattin (ur.), 73–95. San Sebastián: Arteleku Audiolab. Dostopno na: http://blogs.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf (15. april 2015).
- TRDAN, PRIMOŽ (2012): Nikamor drugam kot naprej. V *Neposlušno*. Zvočni zapis na CD. Ljubljana: Zavod Sploh, L'innomable.
- VIDMAR, IČO (2010): Derek Bailey in Improvizacija. V *Improvizacija, njena narava in praksa*, D. Bailey, 175–191. Ljubljana: LUD Šerpa.
- VIDMAR, IČO (2012): *Improvizacija v godbah – sociološki pogled, predavanje in debata v okviru festivala improvizirane glasbe Neposlušno*. Center kulture Španski borci, Ljubljana, 17. november. Dostopno na: <http://novamuska.org/?p=5450> (15. april 2015).
- ZADNIKAR, MIHA (2014): *Muzika, zvok, razredi, dezintegracija*. Radio Študent, 20. december. Dostopno na: <http://radiostudent.si/politika/terminal/muzika-zvok-razredi-dezintegracija> (15. april 2015).