

Alenani - Momentum; kratki instrumentalni EP (extended play) album

Dumić, Alen

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:122:306775>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



Repository / Repozitorij:

[University North Digital Repository](#)





Sveučilište Sjever

Završni rad br. 26/MEDD/2021

Alenani - Momentum; kratki instrumentalni EP (extended play) album

AlenDumić, 1437/336D

Prijava diplomskog rada

Definiranje teme diplomskog rada i povjerenstva

ODJEL: Odjel za umjetničke studije

STUDIJSKI PROGRAM: Diplomski studij Medijski dizajn

PROJEKTOVAK: ALEN DUMIČ

STATIČKI BROJ: 1437/338D

ROK: 30.08.2021.

KOLLOK: Audio produkcija

NASLOV RADA: Alenani - Momentum: kratki instrumentalni EP (extended play) album

NASLOV RADA NA ENGLJEŠKOM: Alenani - Momentum, short instrumental EP (extended play) album

MENTOR: Dubravko Kuhta

STANJE: doc. art.

- ČLANCI POUKOPISNOG POUKOPISNOG POUKOPISNOG POUKOPISNOG POUKOPISNOG POUKOPISNOG
1. izv.prof.art. Iva Matija Bilić - predsjednik
 2. doc.art. Antun Franović - član
 3. doc.art. Dubravko Kuhta - član
 4. doc.art. Andro Giunlo - zamjenski član
 - 5.

Zadatak diplomskog rada

NAZIV: 26/MEDD/2021

OPIS:

Čovjekova potreba za uspostavom korespondencije između različitih sustava pravila, vidljiva je u teorijskom promišljanju o uspostavi sustavne jednakosti sintaktičkih i semantičkih pravila između jezika i glazbe. Odnosno, utvrđivanja relevantnosti jezika glazbe kao jezika. Konceptualna ideja diplomskog rada proizšla je iz muzikološkog i lingvističkog promišljanja zajedničkih komunikacijskih značajki glazbenih i jezičnih struktura. Inspiriran životnim radom glazbenika Jason Beckera koji u komunikaciji koristi implementaciju jezičnih i glazbenih struktura, no s primarnom komunikacijom posredstvom glazbenog stvaralaštva, definiran je praktičar rad u obliku kratkog instrumentalnog ep (extended play) albuma.

U radu je potrebno:

- objasniti ideju sadržaja i načina prezentacije rada
 - opisati kreativne procese u stvaranju kompozicija i tijek produkcije
 - navesti i pojasniti svrhu i način korištenja odabranih računalnih programa,
 - usporediti vlastite kompozicije sa suvremenim trendovima
- izričiti zaključak.

DOBNA ŽELJEZICA

29. 8. 2021.

POSREDOVANJE

SVEUČILIŠTE
Sjever





**Sveučilište
Sjever**
Medijski dizajn

Završni rad br. 26/MEDD/2021

**Alenani – Momentum; kratki instrumentalni EP
(extended play) album**

Student

Alen Dumić, 1437/336D

Mentor

Dubravko Kuhta, doc.art.

Koprivnica, rujan 2021. godine

Predgovor

Ovim diplomskim radom propitkuje se strukturološka i komunikacijaska povezanost glazbe i jezika te značajnost glazbe u komunikacijskim, društvenim i znanstvenim područjima. Prilikom izrade praktičnog djela ovog rada vodio sam se iskustvom u dosadašnjem glazbenom djelovanju te znanjima i vještinama koje sam stekao na kolegiju Audio produkcija.

Zahvaljujem se obitelji na dugogodišnjoj strpljivosti, bezuvjetnoj podršci i požrtvovnosti, mentoru doc. art. Dubravku Kuhti na kontinuiranom i predanom mentorstvu, M. Sc. Anti Batistiću na lektoriranju rada te Maji Kolarić na iznimnom glazbenom doprinosu, suradnji i podršci u mom glazbenom radu.

Sažetak

U ovome diplomskom radu, autor u dva dijela, teorijskom i praktičnom, analizira muzikološka i lingvistička stajališta prema glazbi kao jeziku. Autor na temelju zajedničkih, ali i zasebnih, značajki gramatičkih struktura glazbe i jezika, povijesnog značaja duhovne i popularne crnačke glazbe te moderne implementacije glazbenog stvaralaštva u sredstvo interpersonalne i intrapersonalne komunikacije, kreira samostalni muzički album. Posredstvom kratkog instrumentalnog EP (Extended Play) albuma „Momentum“, autor ukrštava teorijska znanja i praktičnu primjenu te ukazuje na točnost navoda teorijskog propitkivanja glazbe kao jezika komunikacije.

Ključne riječi: glazba, jezik, komunikacija, Blues, Jazz, glazbena pragmatika, Woodstock, Jimmy Hendrix, Jason Becker, samostalni instrumentalni album, „Momentum“, Neural DSP, SSD5, audio produkcija

In this thesis, the author in two parts, theoretical and practical, analyzes the musicological and linguistic attitudes towards music as a language. Based on common, but also separate, significant grammatical structures of music and language, the historical significance of spiritual and popular black music and the modern implementation of musical creativity as a means of interpersonal and intrapersonal communication, the author creates an independent music album. Through a short instrumental EP (Extended Play) of the album "Momentum", the author crosses theoretical knowledge and practical application indicates the accuracy of the allegations of theoretical questioning of music as a language of communication.

Keywords: music, language, communication, Blues, Jazz, music pragmatics, Woodstock, Jimmy Hendrix, Jason Becker, solo instrumental album, "Momentum", Neural DSP, SSD5, audio production

Popis korištenih kratica

SAD	Sjedinjene Američke Države
LAS	Amyotrophic Lateral Sclerosis / Amiotrofična lateralna skleroza
VST	Virtual Studio Technology / Virtualna studijska tehnologija
DAW	Digital Audio Workstation / Digitalna audio radna stanica
EP	Extended Play
SSD5	Steven Slate Drums 5
EQ	Equalization / Izjednačavanje
IR	Impulse Response / Impulsni odgovor
BPM	Beats Per Minute / Otkucaji u minuti
M/S	Metre Per Second / Metar u sekundi
DI	Direct Input / Direktan ulaz
XLR	External Line Return / Povratak vanjske linije -ujedno i naziv za vrstu konektora u audio tehnici

Sadržaj

1.	Uvod.....	1
2.	Glazba kao komunikacija.....	4
2.1.	Jezik i glazba u muzikologiji te sociološkom i psihološkom djelovanju	4
2.2.	Američka jezična i glazbena kultura	8
2.3.	Važnost crnačke glazbe	13
2.4.	Zasebno gledište jezične i glazbene strukture	17
2.5.	Pragmatiča okret u glazbi i jeziku	19
2.6.	Pragmatika glazbene izvedbe	24
2.7.	Glazbena improvizacija kao sredstvo komunikacije	29
2.8.	Jason Becker: not dead yet	33
3.	Kućni studio za snimanje i audio produkciju.....	42
3.1.	Steven Slate Drums 5 (SSD5)	42
3.2.	Neural DSP.....	43
3.2.1.	Archetype: Gojira.....	44
3.2.2.	Archetype: Cory Wong	46
3.2.3.	Omega Ampworks Granophyre	48
4.	Praktičan rad	50
4.1.	Bubnjevi	54
4.2.	Gitarske dionice.....	56
4.3.	Bas dionice	59
4.4.	Miks.....	61
4.5.	Mastering.....	62
4.6.	Vizualni identitet albuma	64
5.	Zaključak.....	65
6.	Literatura.....	67

1. Uvod

Komunikacijska sredstva su se kroz povijest ljudske civilizacije razvijala sukladno s evolucijskim vrijednostima i potrebama pojedinca. Počevši od prvenstvenih imitiranja zvukova iz prirode s ciljem uspostave osnovnih informativnih komunikacijskih načela plemenskih zajednica pa sve do mogućnosti iskazivanja unutarnjih izražajnih i vrijednosnih "impulsa" svakog pojedinca. Evolucija je rezultirala razvojem ekstenzija ljudskog djelovanja koje su s vremenom postale definiranim sredstvima neograničene intrapersonalne komunikacije, povezane s unutarnjim impulsnim i idejnim potrebama, posredstvom kojih pojedinac uživa slobodu bazičnog polazišta u razvoju interpersonalnog procesa komunikacije vlastitih ideja, emocija, vrijednosti, svjetonazora; posredstvom odabranog medija ekstenzije njegova bića. U službi komunikacije razlikujemo lingvistička i umjetnička sredstva, odnosno sredstva pukog prenošenja informacija u strukturološki jasno definiranim pravilima i formama te sredstva izražavanja unutarnjih situacija i vrijednosnih sustava. Lingvistička sredstva tako mogu djelovati i kao sredstva izražavanja unutarnjih situacija u sklopu lingvističkih umjetničkih pravaca (poezija), dok se umjetnička sredstva naizgled ne mogu baviti pukim prijenosom informacija pošto u samoj srži stoji ideja, "unutarnji impuls" umjetnika, koji djeluje u iskrenosti autentičnog informiranja prekrivenog velom osobnog doživljaja prenesene informacije. Iako se prema navedenim sredstvima svakodnevna komunikacija bazira na lingvističkim formama koje su sadržajne u nizu strogo definiranih jezičnih pravila, postoje filozofska, umjetnička, ali i sociološka propitkivanja o postojanju jezika izvan domene lingvističkih struktura. Naime, radi se o propitkivanju jezika koji se nalazi unutar umjetničkog područja komunikacije, a koji potencijalno dijeli slične ili jednake strukture pravila koja bi se mogla na određenoj komunikacijskoj razini poistovjetiti s jezičnim pravilima. Opisano umjetničko sredstvo komunikacije je glazba. [1]

Čovjekova potreba za uspostavom korespondencije između različitih sustava pravila, vidljiva je u teorijskom promišljanju o uspostavi sustavne jednakosti sintaktičkih i semantičkih pravila između jezika i glazbe. Promišljanje unutar tih okvira pogodno je za raspravu jezičnih značajki, no kada se promišlja o glazbenim značajkama, ono nije adekvatno. S obzirom na opće značajke navedenih sustava, potrebno je uspostaviti zajedničke vrijednosti na kojima će počivati bazična polazišna točka u analizi glazbe kao jezičnog komunikacijskog sredstva, odnosno glazbe kao jezika. Prigodniji okvir teorijskog promišljanja, u odnosu na okvir sintaktičkih i semantičkih pravila, bazično je utemeljen na semiotičkim i komunikacijskim teorijama koje pružaju fleksibilniji i prirodaniji kontekst unutar kojeg je moguće uočiti konkretnije pojedinačne vrijednosti jezika i glazbe, no isto tako i zajedničke korespondencije dvaju sustava. [1]

Glavna polazišna ideja u pokušaju direktne povezanosti dvaju sustava proizašla je iz muzikologije (glazboslovlja) i muzičke psihologije - dviju grana teorijskog muzičkog djelovanja, čija svrha je znanstveno proučavanje glazbe i glazbenog sustava te razumijevanje procesa glazbenog stvaralaštva i glazbenog iskustva u interaktivnom doživljaju s pojedincem. Znanstveno-teorijske ideje muzikologije i muzičke psihologije, pronalaze svoje uporište u lingvističkim (jezikoslovnim) strukturama. Sve istaknutije značajke teorijskih propitkivanja povezane su s izvedenicama iz jezikoslovlja koje navode na promišljanje o relevantnim aspektima mogućih razina međusobne povezanosti glazbe i jezika. Spomenuta nagađanja koriste nekolicinu različitih vrsta lingvističkih teorija, a sam pojam "jezik" koristi se na nekoliko različitih razina i specifičnih strogosti teorijskog definiranja. Posljedica znanstveno-istraživačkog propitkivanja prirode odnosa jezika i glazbe, ujedno je i krajnji ishod trenutne teorijske situacije, a to je pojava velike količine nedoumica u definiciji "jezika" kao vrijednosnog sredstva komunikacije, zbog mogućnosti poistovjećivanja drugih aspekta izražajnog, komunikacijskog i umjetničkog djelovanja s "jezikom", iako se radi o komunikacijskim kanalima koji ne dijele lingvističke vrijednosti "jezika". Definiranje glazbe kao jezika u komunikacijskom kontekstu, odnosno prepoznavanje glazbenih pravila kao ekstenzije lingvističkih pravila, promijenilo bi vrijednosnu strukturu jezikoslovlja. S tim na umu postavlja se pitanje: koji je smisao u krajnjem cilju uspostave takve veze? Postoji nekolicina pozitivnih aspekata u cilju uspostave opisane interdisciplinarnе poveznice. Neki smatraju kako je nužno uspostaviti jedinstvene zajedničke temelje u modusima ljudske komunikacije, a samim time i univerzalnost temeljnih kognitivnih karakteristika u komunikaciji, dok drugi zagovaraju povezivanje glazbe i jezika iz metodoloških razloga; smatraju da navedeno povezivanje stvara konceptualno moćne proceduralne alate, koji su razvijeni u vezi s jezikom te samim time postoji mogućnost prenosivosti lingvističkih struktura u glazbenu domenu. Važno je napomenuti kako različiti teoretičari na različiti način definiraju i doživljavaju pojam "jezik", zbog čega dolazi do polarizacijskih stajališta po pitanju glazbe kao "jezika". [1] Britanski muzikolog i autor knjige „The language of music“, Deryck Coock, upotrebljava "jezik" kao pojam za opisivanje komunikacije emocionalnog stanja skladatelja/glazbenika prema slušatelju posredstvom neformalnog leksikona glazbene izražajne jedinice, sadržane u glazbenom djelu kao komunikacijskom kanalu između dviju strana - glazbenika kao pošiljatelja i slušatelja kao primatelja poruke. [2] S druge strane, autori knjige „A generative theory of tonal music“, američki lingvist Ray Jackendoff i teoretičar glazbe Fred Lerdahl, zagovaraju uspostavu konkretnih povezanih komponenata u pristupu proučavanja zajedničkih vrijednosti glazbe i prozodijskih obilježja jezika, kao i izvođenje temelja teorijskog pristupa iz područja generativne lingvistike. [3] Navedeni pristupi odraz su opozitnih polazišnih točaka utemeljenih na osobnom doživljaju umjetnosti i jezika, zbog čega je pristup Coocka vođen unutarnjom ekspresijom "umjetničkog

impulsa", posredstvom glazbe i njenih raznovrsnih stilova kao jezika komunikacije, dok je pristup Jackendoffa i Lerdahla vođen teorijskim pristupom koji nadilazi unutarnje motive i ekspresije. Njihov pristup temelji se na nadilaženju neformalnog ophođenja prema glazbenim stilovima kao jezicima komunikacije te na nastojanju definiranja konkretnih, zajedničkih prirodnih obilježja glazbe i jezika, ako zajednička obilježja uopće postoje – koje su njihove vrijednosti i što te vrijednosti podrazumijevaju? [1]

2. Glazba kao komunikacija

Odgovori na zadana istraživačka pitanja nalaze se u teorijskoj konkretizaciji različitih pristupa istom fenomenu. U obzir je potrebno uzeti metodološki prijenos koji se temelji na propitkivanju sadržajnosti lingvističkih principa u glazbenoj domeni te kognitivni pristup koji proučava podrijetlo zajedničkih kognitivnih karakteristika glazbe i jezika. To primarno povlači paralelu s proučavanjem modularnosti ljudskog uma, pristup integracije simboličkog sustava jezika u simbolički sustav glazbe koji stvara temeljni okvir proučavanja semiotičke teorije ljudskog razumijevanja i komunikacijskog djelovanja. Također, pristup sa stajališta verbalne kulture koja se s obzirom na kulturološku, sociološku i društvenu pozadinu pojedinca, razlikuje od društva do društva, odnosno propitkuje generalizaciju jezičnih izričaja, struktura i vrijednosti te samim time i generalizaciju glazbe kao strogo proizvoljnog sustava bez komunikacijskih vrijednosti. [1]

S obzirom na nekoliko različitih razina proučavanja fenomena interdisciplinarnе povezanosti glazbe i jezika, važno je definirati zajednička područja unutar kojih se spomenute razine dodiruju, kako bi se provelo adekvatno teorijsko istraživanje s ciljem utvrđivanja odnosa između glazbe i jezika, odnosno, kako bi se potvrdila ili opovrgnula teza o glazbi kao vrsti jezika. [1]

2.1. Jezik i glazba u muzikologiji te sociološkom i psihološkom djelovanju

Jedan od najkontroverznijih pristupa, zasigurno je onaj Grosvenora Coopera i Leonarda Meyera čiji se teorijski okvir zasniva na geštalt pristupu pri analizi ritmičkog iskustva u smislu proučavanja percepcije uzorka i grupacije ritmičkih segmenata u engleskom pjesništvu. Autori knjige, „The Rhythmic Structure of Music“, zalažu se za teorijsku analizu ritmičkih struktura kroz prizmu ograničenog repertoara od sedam definiranih ritmičkih uzoraka, koji su opisani terminologijom „pjesničkih stopala“ („poetic feet“). [4]

Svi konstrukcijski elementi neke pjesme ovisni su o ritmičkom uzorku koji lingvističke elemente povezuje u cjelinu i pruža im karakternu unikatnost. Vrijednost na kojoj počiva svaki ritmički uzorak naziva se „meter“. U tradicionalnom engleskom pjesništvu, „meter“ se sastoji od broja slogova u retku koji se međusobno razlikuju po jezičnoj konstrukciji naglašanih i nenaglašanih ritmičkih vrijednosti. Ponavljajuća ritmička jedinica koja slogove definira i povezuje u grupirani sustav naglašanih i nenaglašanih vrijednosti, naziva se „metrical foot“, dok se sastavni segmenti cjelovitog sustava, odnosno najmanje jedinice uzorka, nazivaju „metrical feet“. [4] Bilo koja kombinacija naglašanih i nenaglašanih slogova tvori cjelinu uzoraka, no važno je naglasiti da

navedena mjerila djeluju i vrijede unutar indoeuropskih poezijskih vrijednosti koje uključuju engleski naglasno-silabički stih te kvantitativni „meter“ starogrčke i latinske poezije. [5]

Zbog raspodjele ritmičkih uzoraka u skupine naglašanih i nenaglašanih segmenata cjelovitog glazbenog djela, definirani su tipovi [5]:

- Trochee - naglašen slog praćen nenaglašenim slogom
(npr. baseball, thank you, sitting, raven);
- Dactyl - naglašen slog praćen s dva nenaglašena sloga
(npr. camera, darkened, image, shadows);
- Iamb - nenaglašen slog praćen naglašenim slogom
(npr. guitar, to sleep, because, compare);
- Anapest - dva nenaglašena sloga praćena s naglašenim slogom
(npr. in the dark, an old man);
- Spondee - naglašen slog praćen naglašenim slogom
(npr. toothache, bookmark, handshake);
- Pyrrhic - nenaglašen slog praćen nenaglašenim slogom, riječi koje su ujedno imenica i pridjev
(npr. to a, with the, is to, and the);
- Amphibrach - nenaglašen slog praćen s naglašenim te zatim nenaglašenim slogom
(npr. debating, exchanging, December).

Profesor glazbe na sveučilištu Oxford i doktor psihologije Eric Fillenz Clarke, u osvrtu se na problematiku jezika i glazbe, složio s teorijskom kritikom američkog muzikologa Maurya Yestona, koji je 1976. godine u knjizi, „The Stratification of Musical Rhythm“, poistovjetio rad Coopera i Meyera s teorijskim pravcem čija glazbena tradicija seže u daleku povijest „pjesničkih stopala“ (poetic feet). [1] Yeston smatra kako su Cooper i Mayer, posredstvom povijesnog istraživanja, implementirali već postojeća tradicijska znanja u svoja teorijska stajališta. Opisivanje ritmičkih struktura glazbe posredstvom „pjesničkih stopala“ seže u doba Aristoksena, grčkog peripatetskog filozofa i autora prve glazbene teorije, čije je filozofsko promišljanje vidljivo u teorijskim propitkivanjima renesansne glazbene umjetnosti. [6] Osim razdoblja umjetničkog i

književnog preporoda, „pjesnička stopala“ uvriježena su u temelje teoretičara iz 18. i 19. stoljeća, od kojih se najviše ističe Hugo Reimann – njemački glazbeni teoretičar koji je uspostavio temelje modernog glazbenog obrazovanja, posredstvom teorije metričkog i ritmičkog fraziranja te Reimannianove teorije koja se referira na autorovu dualističku teoriju harmonije i harmoničkih funkcija. [7] Teorijski pravac Coopera i Meyera utemeljen je na glazbenoj tradiciji koja je ukorijenjena u analogiji jezika, stoga je pogled na prirodu odnosa jezika i glazbe, koji proizlazi iz zajedničkog ishodišta, u većini aspekata lingvistički. [4]

Ritmičke strukture za koje se zalažu Cooper i Mayer su u primarnom fokusu njihove teorije, no Clarke smatra kako su zbog apsolutne koncentracije na ritmičke segmente trajanja i naglašenja pojedinih dijelova glazbenih pasaža, u potpunosti zanemareni ostali segmenti koji utječu na ritam kompozicije. Naime, teorija za koju se dvojac zalaže pronalazi svoje uporište u trajnoj jednakosti naglašenih i nenaglašenih tonova u pasaži, no u realnosti je omjer između naglašenih i nenaglašenih tonova u omjeru 6:1, što uvelike ne doprinosi relevantnosti teorije koja počiva na odabranih 5/7 ritmičkih tipova (Trochee, Iamb, Dactyl, Anapest i Amphibrach). Prema Clarkeu, glavna pogreška je u zanemarivanju manjih segmenata glazbenog djela (tona) u odnosu na veće segmente glazbenog djela (pasaže) za koje se u konstrukciji ritmičkog uzorka zalažu Cooper i Meyer. Pasaža je kratka glazbena sekcija unutar kompozicije koja je sačinjena od pojedinačnih tonova i njenih ritmičkih uzoraka. Spajanjem zasebnih pasaža u cjelinu stvara se glazbena kompozicija, što je dvojac u svojoj teoriji u potpunosti zanemario jer se prilikom definiranja trajne jednakosti nije obratila pažnja na ritmički obrazac između dva susjedna tona koji svojim međuodnosom uvelike utječu na ritam pasaže i doživljaj glazbenog djela. [4]

Clarke u svom osvrtu pobija teoriju trajne jednakosti zbog nemogućnosti postojanja strogog metričkog okvira koji posjeduje iste vrijednosti i značenja u glazbi i jeziku. Glavni poticaj za pobijanje teorije leži u ideji dvojca da je ritam organiziran oko okvira ponavljajućeg pulsa, posredstvom kojeg su veći vremenski rasponi povezani manjim jedinicama, navodeći za primjer izvođače u ansamblu. U kontrastu glazbenog ansambla nalazi se jezik koji ne uživa tako strogo definirani okvir komunikacije jer pojedinci posredstvom govora ne komuniciraju u ansamblu. Polifonijsko glazbeno djelovanje je na visokoj razini organizirane kompleksnosti, dok je govor izražajna forma s jednostavnim komunikacijskim okvirom. Također, naglasak se u jeziku može proizvesti duljinom i intenzitetom, zbog čega se nije potrebno pridržavati vremenskog okvira, dok u glazbi postoji jasno definirani metrički okvir koji diktira trajanje pa naglašavanje mora djelovati unutar definiranih ograničenja. [1]

S tim na umu, Clarke se dotaknuo legitimnih problematika u teoriji trajne jednakosti, no po uzoru na Coopera i Mayera, čiji rad kritizira zbog nedostatka analize svih segmenata koji utječu na ritam kompozicije, radi istu pogrešku prilikom odvajanja metričkih okvira glazbe i jezika u odsustvu adekvatnog propitkivanja značajne ritmičke figure zvane sinkopa. Postoje različite definicije sinkope koje su se uvriježile u teorijska propitkivanja glazbenih i jezičnih struktura. [1] Prema Reimannu, sinkopa nastaje kada je prvi slabi otkucaj izjednačen sa sljedećim snažnim otkucajem u jednoj noti. Rousseau definira sinkopu kao suspenziju kroz snažan otkucaj tona započetog na slabom otkucaju, dok Rameau sinkopom smatra trenutak kada nota započne na drugom otkucaju, te se osim snažnom prvog otkucaja, polovica njezine vrijednosti čuje u sljedećem snažnom otkucaju zbog uznemirenosti uha. S obzirom na priložena teorijska objašnjenja, pojam sinkope je moguće definirati kao ritamski uzorak koji nastaje spajanjem naglašene i nenaglašene dobe. U tom trenutku naglašena doba postaje nenaglašena, a nenaglašena doba postaje naglašena. Ritmički uzorak koji nastaje naglašavanjem nenaglašenog dijela takta zove se sinkopirani ritam, a u svojoj konstrukciji se sastoji od punih vrijednosti dobe, lakih vrijednosti dobe („off-beat“) i punktiranih nota kao uzroka sinkope. [8]

Zahvaljujući sinkopiranom ritmu, moguće je unutar konkretnog ritmičkog okvira definirati različite ritamske strukture između pojedinih tonova i glazbenih fraza. Navedeni pristup dopušta ritmičku manipulaciju unutar skladbe, pružajući otvoreni prostor za izlaz iz strogo definiranog ritmičkog okvira. Važno je napomenuti da progresivna glazba nije utemeljena na samo jednom ritmičkom okviru ili tonalitetu, već da se progresivnim razvojem glazbenog dijela ritmički okviri i tonaliteti mijenjaju te prelaze iz jednoga u drugi tijekom trajanja kompozicije, a sve s ciljem komunikacije "unutarnjih impulsa" skladatelja ili glazbenika prema slušateljima. Isti pristup vidljiv je u jeziku. [8] Sinkopa se u domeni jezika najčešće upotrebljava u neformalnom kolokvijalnom stilu, a temelji se na ispadanju vokala između konsonanata („kol'ko“ naspram „koliko“) ili cijeloga sloga unutar riječi („poše“ naspram „pođoše“). [9] S obzirom na činjenicu da se znanstveno-istraživačko propitkivanje povezanosti glazbe i jezika temelji na vrijednostima engleskog jezika, potrebno je navesti sinkopirane primjere: „cam(e)ra“, „fam(i)ly“, „fav(o)rite“, „mem(o)ry“, „veg(e)table“, „rest(au)rant“. [10]

sinkopa

TA TE TE TA TA

amphibrach

DE	BAT	ING
DE	CEM	BER
EX	CHANG	ING

Slika 1. Zajedničke ritamske vrijednosti glazbe i jezika u domeni glazbene sinkope

Pošto je glavna uloga sinkope "skraćivanje" te ona shodno tome djeluje kao izrazit naglasak određenih slogova unutar riječi, izraza i rečenica, neozbiljno je tvrditi kako jezik i govor djeluju u jednostavnim ritmičkim strukturama unutar kompleksnih jezičnih struktura. Engleski jezik uživa duboku proširenost dijalektima, s obzirom na različite kulturološke i sociološke karakteristike društava unutar zemalja, te se sam engleski jezik sa svim svojim vrijednostima međusobno razlikuje u svim zemljama svijeta u kojima je uspostavljen kao službeni jezik. Generalizacija se ne može uspostaviti unutar jednog jezika, a kamoli u lingvističkoj sveobuhvatnosti svih jezika svijeta. Kako bi se pobliže objasnila kritika Clarkeovog stajališta o jeziku kao sredstvu komunikacije izvan okvira kompleksne organizacije i ritmičke strukturalizacije, analiziraju se lingvističke karakteristike američkog engleskog jezika. [10]

2.2. Američka jezična i glazbena kultura

Američka forma engleskog jezika je najutjecajnija forma tog jezika u svijetu. Ona sadrži pregršt varijacijskih inačica, zahvaljujući raznolikim dijalektnim vrijednostima iz pedesetak zemalja Sjedinjenih Američkih Država (SAD-a), od kojih trideset i dvije zemlje neslužbeno prihvaćaju američku formu engleskog jezika službenim jezikom svoje zemlje. Dijalektne vrijednosti proizlaze iz društva; one su usko povezane s kulturnim, sociološkim i povijesnim vrijednostima zajednice

te s obzirom na raznolikost društvenih zajednica, veliki kulturološki utjecaj na engleski jezik rezultirao je američkom formom koja u svojoj lingvističkoj strukturi nikako nije jednostavna. Unatoč pregršt jezičnih inačica unutar američke forme engleskog jezika, dovoljno je provesti usporedbu dviju ekstremno različitih inačica, standardnog i crnačkog engleskog dijalekta, kako bi se predočilo kulturološko i ritmičko bogatstvo jezika, koje nadilazi Clarkeovo stajalište o jeziku kao jednostavnoj ritmičkoj strukturi, koja ne uživa kompleksnost glazbene polifonijske strukture. [11]

Općim ili standardnim engleskim jezikom u Americi („Mainstream American English“) smatra se inačica s naglaskom bez primjetnih lokalnih, etničkih ili kulturoloških obilježja s ujednačenim naglasnim kontinuitetom. Lingvistički dokazi temeljeni na kontinuiranim povijesnim i sadašnjim istraživanjima, opovrgavaju ideju postojanja jednog i jedinog „mainstream“ američkog naglaska, no ono se neformalno uvriježilo u američko društvo te je u direktnom kulturološkom i sociološkom sukobu s društvenim zajednicama čije se inačice američkog engleskog jezika temelje na iskrenim društvenim vrijednostima. Standardnim naglaskom se tako služe u svim institucijama i u visokim krugovima unutar društva te ga se može smatrati "jezikom" socijalnih, političkih i ekonomski prestižnih ljudi u Americi; "jezikom" učionice, srednje klase i bijele kuće te "jezikom" crnih građana i ostalih pojedinaca koji žele članstvo u „mainstream“ sustavu SAD-a. Lingvistički obrasci koji odstupaju od „mainstream“ američkog naglaska smatraju su inferiornima, a među njima je crnački dijalekt. [11]

Crnački dijalekt se u proteklih četrdeset godina značajno promijenio zahvaljujući kulturološkim promjenama i društvenom razvoju, a najčešće ga koriste mladi crnci nižeg socio-ekonomskog statusa. Socijalne i društvene situacije određuju koji će se dijalekt koristiti u komunikaciji, a promjena naglaska djeluje podsvjesno i refleksno. Važno je napomenuti da je crnački dijalekt, kao i svaka druga inačica jezika pa tako i „mainstream“ dijalekt, refleksija regionalizma. Stoga se može lako zaključiti kako pojedinac u New Yorku govori drugačijom varijacijom crnačkog dijalekta u odnosu na pojedinca u Kaliforniji. Također, na crnački dijalekt utječe i količina interakcije pripadnika crnačke društvene zajednice s „mainstream“ dijalektom i njihovom društvenom zajednicom. Karakteristike crnačkog engleskog dijalekta posjeduju sve vrijednosti jezika uključujući fonologiju, sintaksu, semantiku, intonaciju, melodiju i kvalitetu lingvističkih uzorka, stoga je moguće definirati crnački dijalekt kao posebnu inačicu engleskog jezika. Specifične jezične karakteristike vidljive su u izostavljanju završnog fonema u završnim suglasničkim skupinama pri riječima kao što su: „col/cold“, „frien/friend“, „des/desk“. Upotreba nepromijenjenog „be“ glagola i dodatni oblici prošlog vremena, čuju se samo u govoru crnaca,

dok se dvostruki negativni javljaju i kod drugih etničkih manjina. Kada su u pitanju negativni, crnački dijalekt nadilazi dvostruke negative sa specifičnim višestrukim negativima u rečenici poput: „Ain't nobody never gon do nothing for me at no time“. Priložena rečenica započinje negacijom „ain't“ koja je tipična za crnački dijalekt te ekstremno kraćenje izraza „going to“ na „gon“, umjesto „gonna“. Naravno, osim što na crnački dijalekt utječe intenzitet „mainstream“ dijalekta, tako u mainstream dijalekt ulaze izrazi iz crnačkog dijalekta, poput „mess“ i „joog“. Pregršt izraza iz rječnika crnačke zajednice pronalazi svoj put iz geta u „mainstream“ dijalekt, no važno je napomenuti da se prilikom tog prelaska značenja riječi mijenjaju. Sve u svemu, lingvisti prihvaćaju crnački dijalekt kao legitimni lingvistički sustav, odnosno prihvaćaju ga kao jezik, a ne samo kao dijalekt, te smatraju kako se njegovim govornicima trebaju pružiti sve prednosti, vrijednosti i prava koje uživaju govornici drugih legitimnih lingvističkih sustava. Nažalost, bez obzira na lingvističke dokaze, crnački jezik se i dalje smatra inferiornim jezikom od strane bijelog laičkog i profesionalnog društva, dok se „mainstream“ dijalekt, koji neslužbeno djeluje kao jezik, priznaje kao službeni jezik američkog društva općenito. [11]

Ista korelacija vidljiva je u glazbi i njenoj kulturi koja je većinski proizašla iz crnačkog društva te se uvriježeno implementirala u bjelačku kulturu. Implementacija „bluesa“ i „jazza“ u glazbenu „pop“ kulturu jednaka je prelasku riječi i izraza iz rječnika crnačkog dijalekta u onaj „mainstream“ jezika. Samo na primjeru dva dijalekta istog jezika evidentna je velika razlika u lingvističkoj strukturi i kompleksnosti ritmičkog okvira, no potrebno je uzeti u obzir da je u šezdeset i sedam zemalja diljem svijeta engleski jezik službeni jezik te da ga u općenitoj formi govori više od četiristo milijuna ljudi, što uvelike utječe na jednostavnost ritmičkog okvira za koju se zalaže Clarke. S obzirom na broj zemalja u kojima se govori engleski jezik, uzorak lingvističkih varijacija je ogroman i nije moguće poistovjetiti jednostavniji ritam američke varijacije engleskog jezika s onim južnoafričke varijacije. U globalu je, bez obzira na varijacije engleskog jezika, struktura jezika u doslovnoj ritmičkoj vrijednosti jednostavnija od polifonijske glazbene strukture. Međutim, važno je napomenuti da se kompleksnost ritmičkog okvira ne definira samo posredstvom strogo definirane ritamske vrijednosti, već da postoje i drugi faktori koji tvore kompleksnu ritamsku strukturu. Samo kraćenje riječi i izraza, dodavanje dvostrukih ili višestrukih negativa u negativne rečenice te kolokvijalni izrazi, utječu na ritam i kompleksnost govora pa tako rečenica crnačkog dijalekta: „Ain't nobody never gon do nothing for me at no time.“ U usporedbi s tom istom rečenicom u „mainstream“ dijalektu „There is nobody that would ever do anything for me at any time“ djeluje u vlastitoj ritmičkoj strukturi, naglasku, konotaciji i kontekstu te se u odnosu na „mainstream“ varijaciju, odvija s bržim izgovorom i osebnijom melodijskom strukturom. Svaki dijalekt nekog jezika djeluje u vlastitoj ritmičkoj strukturi, a razgovor između

pripadnika različitih lingvističkih subkultura, iako pod utjecajem „mainstream“ dijalekta, odvija se u kompleksnijem ritmičkom okviru te daje dojam polifonijske ritamske strukture. Kompleksnost ritmičkog okvira u takvom razgovoru nije sadržajna u kompleksnosti jasno definirane metričke vrijednosti, već u slobodnoj, razgovornoj interakciji između pripadnika različitih dijalektnih pripadnosti koji kompleksnost ritmičkog okvira stvaraju upotrebom naglasaka, riječi i izraza te sinkopiranih ritamskih uzorka specifičnih za dijalektnu pripadnost. [11]

Clarke navodi kompleksnu polifonijsku organizaciju skladbe kao primjer kompleksnog ritmičkog okvira, no kao i na primjeru jezika, glazba ne mora uživati kompleksne ritamske vrijednosti kako bi djelovala u kompleksnom ritmičkom okviru. Stoga bi se moglo zaključiti kako ne mora postojati jasan metrički okvir u govoru kako bi njegova razina kompleksnosti bila slična ili ista kompleksnosti glazbe. [1] Jednostavna četvero-četvrtinska mjera (4/4) može djelovati kompleksno posredstvom upotrebe različitih ritamskih uzoraka (npr. sinkope), isto tako i crnački naglasak može djelovati kompleksno posredstvom upotrebe višestrukih negacija i ekstremnog kraćenja riječi te izraza, dok se najveća razina kompleksnosti u slobodnom razgovoru može postići interakcijom pripadnika različitih dijalektnih lingvističkih sustava. [11] Međutim, kada spominjemo kompleksne ritmičke okvire u lingvistici, potrebno je spomenuti specifične inačice jezika u pravu koje djeluju u strogo definiranim i kompleksnim lingvističkim strukturama. Politički govornici upotrebljavaju točno definirane ritmičke strukture kako bi uspješno artikulirali ideje prilikom obraćanja javnosti. Televizijska obraćanja, informativni programi i projektne prezentacije odvijaju se u strogo definiranim inačicama vremenske strukture, a samo ograničenje u vremenskom trajanju sadržano je u metričkoj i ritamskoj vrijednosti. Stoga će u prilogu, koji zauzima vremenski prostor od dvije minute u informativnom programu, sudionici pričati sporije ako nema puno informacija ili brže ako je potrebno prenijeti pregršt informacija. Informativni programi često prilagođavaju strukturu trajanja pojedinih segmenata, no samom prilagodbom vremenskog okvira jednog segmenta, narušava se ritam ostalih segmenata u zasebnoj vrijednosti, ali i ritam cjelokupnog informativnog programa. Strogo definirana ritmička struktura vidljiva je u bilo kakvim proceduralnim govorima. Metodologija sporijeg ritma govora izaziva veću pažnju slušatelja, a prilikom političkih kampanja i strogo određenih vremenskih okvira u obraćanju javnosti posredstvom medija, definiran je kompleksan okvir u komunikacijskom kanalu jezika, medija, ideje/poruke i slušatelja. [12]

Poseban aspekt muzikološkog povezivanja komunikacijskih vrijednosti te odnosa između glazbe i jezika, vidljiv je u Cookeovom glazbenom "leksikonu". Glavna ideja utemeljena je na pokušaju dokazivanja stabilne podudarnosti melodijskih konfiguracija i efektivnog sadržaja čije uporište

proizlazi iz zapadnjačke tonske glazbe u razdoblju od 16. do 19. stoljeća. Prema Cookeu, korespondencije melodijskih konfiguracija i efektivnih sadržaja izravan su ishod harmonijskog niza vrijednosti koje djeluju kao glavni segmenti prirode tonaliteta posredstvom kojeg je afektivnost sadržaja potrebno shvatiti kao vrijednosnu poruku koju je skladatelj s intencijom upisao u glazbu kako bi je prenio do krajnje publike. [2] Clarke uvelike kritizira glazbeni "leksikon" i odabir pjesama koje se nalaze u "leksikonu" zbog subjektivnog pristupa autora. Naime, autorova ideja je da se na temelju odabranih glazbenih primjera nedvosmisleno ilustrira stabilan odnos određene melodijske formule i afektivnog sadržaja kojeg je autor namijenio publici, no u nastojanju takve povezanosti Cooke, navodi djela koja su posredstvom naziva direktno povezana s tekstualnim sadržajem (npr. crkvena glazba i opera). Posredstvom naziva u instrumentalnim skladbama, autor šalje subjektivnu informaciju o djelu koje bi se trebalo objektivno doživjeti i čija poruka bi trebala sadržavati objektivno vrijednosnu informaciju koja se prenosi prema slušateljima. Iako pojedinci ne shvaćaju naziv skladbe kao direktnu poruku autora, oni tu informaciju podsvjesno filtriraju te se njihov doživljaj glazbenog djela formira oko postojećeg naziva. S tim na umu, Clarke u potpunosti opovrgava Cookeov stav o glazbi kao komunikacijskom kanalu. On smatra kako predloženi komunikacijski model u kojem skladatelj djeluje u službi pošiljatelja poruke; slušatelj u službi primatelja poruke, dok je glazbeno djelo kanal slanja poruke s rezultatom konkretno definiranog emocionalnog sadržaja od strane skladatelja kojeg će samo muzikalan slušatelj prepoznati - jednostavno apsurdan. Upravo poput Cookeove internacionalističke teorije glazbenog značenja i prirodne osnove tonaliteta koja se zasniva na harmoničnom nizu koji izravno oblikuje afektivni sadržaj glazbe posredstvom odnosa konsonance i disonance te odnosa stabilnosti i nestabilnosti koji prema Cookeu čine gradivne elemente tonaliteta. Glavna problematika Cookeovih teorija je u generalizaciji kulturoloških, povijesnih i socioloških vrijednosti pojedinaca. Naime, njegova teorija je kontradiktorna u odnosu na dokazane multikulturološke razlike i vrijednosti. Okolina u kojoj se pojedinac odgaja, raste i razvija te vrijednosti koje stječe od svoga sociološkog, kulturnog i društvenog okruženja, uvelike utječu na definiranje njegovih afiniteta. Uho je organ koji konstantno upija zvučne informacije, bez faze mirovanja, zbog čega govorno okruženje pojedinca djeluje u svrhu razvoja određenih svojstva harmonijskog niza te zbog sveprožimajućeg utjecaja na pojedinca od najranije faze njegova života, ostavlja veliki trag na razumijevanju i doživljaju glazbe. Stoga je nemoguće podržati Cookeov generalizacijski pristup društvu. Njegova teorija o glazbenom djelu kao poruci koja sadrži afektivne vrijednosti skladatelja usmjerene prema slušateljima, koju će muzikalni pojedinci primiti i shvatiti, dok pojedinci koji nisu muzikalni neće shvatiti, u najmanju ruku je problematična, no u određenom aspektu i istinita. Clarke se u osvrtu na Cookeovu teoriju dotaknuo očitih problematika, no ponovo postupa generalizacijskim pristupom poput čovjeka kojeg kritizira i ne ulazi u dublja

promišljanja o teoriji. Naime, opisana problematika rezultat je generalizacije društva, ali u srži same ideje stoji snažni temelji promišljanja o glazbi kao komunikaciji, a najbolji primjeri su „blues“ i „jazz“ glazba. [1]

2.3. Važnost crnačke glazbe

Prema riječima jednog od najpopularnijih i najutjecajnijih „jazz“ glazbenika u povijesti, Sonny Rollinsa, američka kultura je duboko ukorijenjena u crnačkoj kulturi, ona proizlazi iz njenih osebujnih kolokvijalnih i glazbenih karakteristika, no ironično je da "crnac", zahvaljujući kojem moderno američko društvo uživa glazbene kulturološke vrijednosti, biva potisnut i lišen humanosti u nemogućnosti poistovjećivanja svoje kulture s američkom kulturom. Sveučilišni profesor crnačkih studija na Sveučilištu California, Douglas Henry Daniels, u akademskom časopisu „The Journal Negro History“ osvrnuo se na povijesnu važnost crnačke glazbe kao sredstva komunikacije vrijednosti crnačkog društva. [13]

Sredinom dvadesetog stoljeća, povjesničari kulture počeli su s priznavanjem značaja afroameričke glazbe kao izvornog sredstva, prikladnog i primarnog predočavanja crnačke povijesti. Fokus povjesničara sezaio je od proučavanja doprinosa duhovne glazbe, poklika i radničkih pjesama koje su izražavale životnu svakodnevicu i vrijednosti afroameričkog društva u devetnaestom stoljeću, pa do „gospela“, „bluesa“ i „jazza“ koji su djelovali kao odraz životnih vrijednosti crnačke kulture dvadesetog stoljeća. Daniels se u interakciji s afroameričkim društvom uvjerio u važnost crnačke glazbe. Jednom je posjetio prijatelja koji se tek doselio Washington te se našao u društvu s još troje Afroamerikanaca iz susjedstva. Netom nakon upoznavanja prilikom useljenja, upitali su njegova prijatelja gdje mu je „kutija“, referirajući se na gramofon, na što je on odgovorio kako se kutija nalazi u skladištu. Afroamerikanac koji je postavio pitanje ostao je zabezeknut te se osvrtao oko sebe, okruženje mu je djelovalo relativno udobno, no nedostajala je glazba. Uzvratio je odgovorom: „kutija je esencijalna“, na što su ostali reagirali smijehom u znak potvrde. Poveden tim događajem, Daniels je zaključio kako afroamerička glazba, bila ona religiozna, svjetovna ili popularna, posjeduje toliku snagu da semantički djeluje na razini cijele nacije afroameričkog društva. Prema Danielsu, ona je sama po sebi sentencija koja nadilazi opće spoznaje, ona se živi i demonstrira na način koji verbalno nije moguće izraziti. S obzirom na mogućnost pretpostavke da crnačka glazba služi kao sredstvo vrijednosne spoznaje, komunikacije i okupljanja neobrazovanih ili obrazovanih pripadnika društva, važno je naglasiti kako pripadnici akademskog društva uživaju u istim glazbenim vrijednostima. Naime, činjenica je da su sredinom dvadesetog stoljeća na pretežito bjelačkim sveučilištima, afroamerički profesori i suradnici, pretežito slušali crnačku

glazbu u svojim kabinetima i uredima koja im je djelovala kao spasonosan odmak u svijet od kojeg su bjelačke institucije privremeno bile izolirane. Radio postaje koje su puštale crnačku glazbu, djelovale su kao aparat za spajanje pojedinaca na izvorište afroameričkih vrijednosti čija srž je utemeljena na istinskoj predanosti glazbenika svom zanatu. Glazbeno djelovanje pojedinca iziskivalo je žrtvovanje materijalnog uspjeha i zdravlja, pretežito rezultirajući ranom smrću crnačkih glazbenika. Svjesna spremnost na uskraćivanja kvalitete života zbog sviranja ili puštanja crnačke glazbe, snažna je ilustracija vrijednosti crnačke glazbe u afroameričkom društvu. Kako bismo razumjeli takvu privrženost prema glazbi, potrebno je shvatiti kontekstualizaciju koja stoji iza svega. Američki skladatelj „jazz“ glazbe, dirigent i pijanist, Edward Kennedy „Duke“ Ellington, u pregršt se intervjua dotaknuo teme vrijednosti crnačke glazbe komentirajući i interpretirajući crnačku kulturu. Naglasio je kako je glazba njegove rase puno više od običnog američkog idioma te da je ona reakcija na porobljeni prijevoz crnaca na američko tlo, kao i na tiraniju koju je narod trpio na plantažama i na ostalim područjima robovskog djelovanja. Ono što narod nije mogao otvoreno reći, izražavao je glazbom. Fletcher Henderson, američki pijanist, aranžer i skladatelj te jedan od najznačajnijih i najutjecajnijih aranžera i voditelja benda u povijesti „jazz“ glazbe, dijelio je Ellingtonovo mišljenje. Prema Hendersonu, „jazz“ glazba je nastala kao rasna ekspresija posredstvom koje se glazbenici i slušatelji ponašaju u skladu s afroameričkim vrijednostima. Zahvaljujući crnačkoj glazbi, uspostavljeni su temelji za svaki oblik američke popularne glazbe dvadesetog stoljeća. [13]

Najčešći pojam u svijetu glazbe, a pogotovo u svijetu instrumentalnih glazbenika, je pojam „osjećaj“. On se najčešće spominje u izrazu koji dolazi iz crnačke glazbe - „svirati s osjećajem“. Međutim, što pojam „osjećaj“ uistinu znači u kontekstualizaciji spomenutog izraza? Jedan od pionira jazz gitare, Lonnie Johnson, objasnio je važnost glazbe i „osjećaja“ u afroameričkoj kulturi opisom njegova djetinjstva. Naime, svi u njegovom društvenom okruženju bili su glazbenici, svi su nešto svirali, no sviranje i muziciranje kao takvo, nije bilo uvjetovano korištenjem isključivo postojećih instrumenata. Kao dijete pokazivao je izražen afinitet za glazbu pa je tako, kao i većina druge djece, koristio prvo što mu je bilo pri ruci kako bi iznjedrio "unutarnji impuls" na površinu: „Kada sam bio mali dječak i nisan mogao pronaći ništa konkretno za muziciranje, prosvirao bi na kutiji cigareta.“ Instrument na kojem bi glazbenik svirao nije bio važan, kao ni godine ili iskustvo, najvažniji je bio ljudski faktor unutarnje ekspresije zbog kojeg pojedinac uopće i polazi prema glazbenoj ekspresiji jer ako ne postoji "unutarnji impuls" za ekspresijom osjećaja u obliku glazbene poruke, zašto polaziti za glazbenom ekspresijom? [13]

Kada je u pitanju ekspresija "unutarnjeg impulsa", spominje se Ellington kao jedan od najznačajnijih „jazz“ glazbenika koji je posredstvom iskazivanja trenutnih unutarnjih osjećaja definirao svoj specifičan „Ellingtonov zvuk“ („Ellington sound“). Glazba koju je stvarao povedena je unutarnjim impulsom kojeg je zbog bliske povezanosti osobne duhovne esencije i glazbenog izričaja, definirao pojmom „soul“. Međutim, Ellington nije jedini glazbeni pripadnik crnačke glazbe koji je povezivao svoju duhovnu vrednotu i unutarnje osjećaje s glazbenom ekspresijom. „Jazz“ i „blues“ glazbenici se u osnovi razlikuju od tradicionalnih europskih i američkih glazbenika čija srž proizlazi iz europske klasične glazbe, koju ne krase sloboda glazbene i unutarnje ekspresije, već sustavno izvođenje strogo zapisanog notnog zapisa. Za razliku od glazbenika europske klasike koji djeluju kao izvršitelji notnog zapisa, „jazz“ i „blues“ glazbenicima je improvizacija u trenutku "unutarnjeg impulsa", najznačajniji aspekt crnačke glazbene kulture. Oni smatraju kako je ono što pojedinac ima za izraziti, mnogo važnije od tehnike i strogo definiranih glazbenih konstrukcija. Glazba je živi organizam koji nastaje u djeliću vremena inspiriranog unutarnjim impulsom glazbenika koji svojim improvizacijskim izvođenjem unutarnjih vrijednosti utječe na druge glazbenike u izvođenju njihovih "unutarnjih impulsa", tvoreći specifičnu glazbenu priču koja djeluje samo u određenom specifičnom trenutku. Slušatelji prepoznaju emociju i energiju koja se stvara tijekom improvizacije te oni sami postaju ekstenzijom medija glazbe, dajući svoju energiju glazbenicima u živom izvođenju. Improvizirano djelo, kao i energija publike tijekom izvođenja tog djela, trenutna je duhovna i emotivna vrijednost koju strukturološki nije moguće objasniti. Kada bi se improvizirano djelo raspisalo u notnom zapisu te se izvelo na identičan način pred istom publikom tijekom nekog drugog koncerta, ono više nikada ne bi doseglo vrhunac prvog improviziranog izvođenja, ni kod glazbenika koji djelo izvode, ni kod publike koja "upija" zvuk i energiju.

Velika je razlika između osobe koja svira glazbu i glazbenika. Prema riječima velikog glazbenika „swinga“, bubnjara Jonathana „Jo“ Jonesa, „glazba je oslobođenje, a jedini uistinu slobodan čovjek je glazbenik“. Upravo vrijednost oslobođenja, koja polazi od same srži afroameričkog naroda u Americi, razlikuje unutrašnju glazbu od strukturalističke glazbe, odnosno, osjećaj ispunjenosti u impulsnom trenutku ekspresije osobnih i društvenih vrijednosti od tehničke ekspresije i materijalizma. Osim što glazbenici crnačke glazbe vrednuju ekspresiju osobnih vrijednosti u odnosu na materijalne vrijednosti, osjećaj u glazbi čije izvorište se nalazi u srži glazbenika, u odnosu na puku mehaničku izvedbu nekog glazbenog djela, sloboda koja biva izražena posredstvom medija glazbe vidljiva je u njihovu odnosu prema društvu. Glazbenik svojom ekspresijom djeluje u svrhu društva jer on je jedinka tog društva. Sva emocija koju glazbenik iznaša prema društvu je emocija koju društvo u globalu osjeća, ali nije u stanju

kanalizirati na glazbeni način. Integralni dio rada glazbenika je komunikacija osjećaja sreće, tuge, patnje, boli i usamljenosti prema društvu koje se poistovjećuje s tim osjećajima, ali ne u generalnom smislu, već konkretnom smislu koji proizlazi iz zajedničkih kulturoloških, socioloških i društvenih vrijednosti afroameričke zajednice. Mogućnost duhovnog i emotivnog doticanja pojedinca društva od strane glazbenika, pruža nadu u bolje sutra i čini životne poteškoće podnošljivijima. Važno je naglasiti kako je za afroameričko društvo „blues“ glazba refleksija života, dok je „jazz“ glazba duhovno najstimulativniji glazbeni oblik. Jones naglašava duhovnu moć glazbe te smatra kako ona terapijski djeluje na glazbenike i slušatelje, no da bi glazba zaista imala takvu moć potrebna je osobna uključenost glazbenika i slušatelja kako bi glazbeno djelo uživalo vrijednosnu razinu unutarnje poruke koja se prenosi kroz komunikacijski kanal. „Blues“ pjevač i pijanist, Jimmy Rushing, nadodaje kako ne postoji trajni trenutak vrijednosnog glazbenog djelovanja, već taj trenutak nastaje kada "unutarnji impuls" glazbenika biva na razini potrebitosti iznošenja poruke. Rushing ne svira blues ako ga ne osjeća u datom trenutku jer smatra, kao i svi iskreni „blues“ i „jazz“ glazbenici, kako je u glazbi potrebno dati dio sebe kako bi ona zaista imala vrijednost. Upravo u tome je razlika između pojedinca koji svira glazbu i glazbenika. Prema Jonesu, potrebna je određena razina životnog dostignuća kako bi se glazbenik mogao baviti „jazzom“. Naime, on smatra kako pojedinac ne može svirati „jazz“ prije nego li je istinski pronašao samoga sebe, a da bi zaista pronašao samoga sebe, potrebno je vrijeme. Glavna karakteristika afroameričkog društva mogla bi se sažeti u izrazu „optimistična očekivanja popraćena razočaravajućim ishodom“, što je ujedno i esencija crnačke glazbe, posebice „bluesa“. Razočaranja koja su postala dio identiteta afroameričkog naroda, rezultirala su duboko usađenim osjećajem tuge koja je svoj komunikacijski kanal pronašala u glazbi crnačke patnje. Najznačajnija karakteristika „bluesa“ je ta što on nadilazi opći osjećaj tuge, patnje ili boli. „Blues“ nije pasivan komunikacijski kanal razočaranog društva, on je aktivno sredstvo za prevladavanje negativnih situacija i osjećaja te djeluje u epicentru afroameričke društvene zajednice. [13]



Slika 2. Legendarni koncert Duke Ellingtona u Fargu 1940. godine

2.4. Zasebno gledište jezične i glazbene strukture

Lerdahl i Jackendoff smatraju kako je glazbu i jezik nužno promatrati u zasebnim domenama strukturološkog i komunikacijskog djelovanja. Prema njihovom stajalištu, umjesto pokušaja izjednačavanja svojstva jednog medija unutar svojstva drugog medija, potrebno je koncentraciju komunikacijskih značajki različitih i zasebnih aktivnosti usredotočiti na mogućnost manifestacija općih i apstraktnih kognitivnih sposobnosti koje se tiču vremenske segmentacije i organizacije u zasebnim i implementiranim domenama. [3] Najbolji primjer njihove teorije bio bi ples – određene kretnje tijela koje se izvode s obzirom na glazbenu pratnju. [14] Glazba kao integralni segment plesa komunicira raspoloženje i ritam u određenom trajanju, na temelju čega se s obzirom na točnu ritamsku strukturu glazbenog djela definiraju strukture ritmičkih pokreta tijela. Iako je glazba samostalan medij vlastitih strukturoloških pravila, ona u implementaciji s medijem drugog seta pravila na zasebnom području konstrukcije smislenih uzoraka ritmičkih pokreta tijela, djeluje u novom mediju zvanom ples. [3] Clarke smatra kako takav pristup u proučavanju jezika i glazbe nadilazi jednostavno poistovjećivanje izravne korelacije jezičnih i glazbenih značajki, umjesto

toga pažnja je usmjerena prema mogućnosti da su dvije slične značajke, koje proizlaze iz zajedničkog kognitivnog podrijetla, razrađene u vlastitim domenama s obzirom na načela koja su specifična za dotične domene. Teorijsko promišljanje Lerdahla i Jackendoffa, koje Clarke podržava i smatra najadekvatnijim pristupom u proučavanju jezika i glazbe te njihove korelacije, bazirana je na strogim strukturološkim vrijednostima. Međutim, evidentna je komunikacijska vrijednost crnačke glazbe koja nadilazi strukturološka pravila. Ona je zaista jezik afektne i emotivne komunikacije te ujedno i kanal prijenosa poruke koju razumije ciljana grupa ljudi kojoj je poruka namijenjena. Određena muzikalna iskustva uvjetuju pripadnost pojedinca ciljnoj grupi s obzirom na sociološke i kulturološke vrijednosti društvene zajednice te harmonijskog niza koji je rezultat cjeloživotne izloženosti pojedinca glazbi. Stoga, određeni tip glazbe djeluje kao sredstvo komunikacije određenog aspekta društvene zajednice, no ista svojstva krasi i jezik. Harmonijski niz unutar jezika razlikuje se s obzirom na dijalektnu pripadnost pojedinca koja je direktno povezana s kulturološkim i sociološkim vrijednostima društvene zajednice, kao što se harmonijski niz glazbe razlikuje s obzirom na žanrovsku pripadnost pojedinca određenim kulturološkim i sociološkim aspektima ili subkulturama društvene zajednice. Također, važno je napomenuti da jezik nije ultimativno strukturološko sredstvo komunikacije koje prenosi jasnu poruku prema svim sudionicima društva, kao što to misle Lerdahl, Jackendoff i Clarke. Kada se u obzir uzmu sociološke razlike unutar društva, vrlo lako je vidljivo da se jezik visokoobrazovnih pripadnika društva, strukturološki razlikuje od općeg jezika niskoobrazovnih pripadnika društva. Odnosno, poruka koja se prenosi kompleksnijim jezičnim i izražajnim sredstvima, ne može komunicirati jasnu poruku prema pripadnicima društva koji ne razumiju izraze takvih struktura. Komunikacijska struktura glazbe i jezika dijeli iste vrijednosti. Cookeova teorija o glazbenom djelu kao poruci u komunikacijskom kanalu između skladatelja i slušatelja, samostojeća izvan generalizacijskog okvira kojeg je Cooke postavio, dok je teorija Lerdahla i Jackendoffa o glazbi kao strogo definiranom strukturološkom sustavu bez komunikacijskih vrijednosti poruke unutar glazbenog djela, samostojeća u strukturološkom smislu. Međutim, glazba i jezik se ne mogu promatrati samo u strukturološkom smislu, što nam crnačka glazba potvrđuje. „Blues“ i „jazz“ glazba opovrgavaju važnost strukturalizma jer se povode unutarnjim impulsima u glazbenom stvaralaštvu te procesom kanalizacije emocija stvaraju vrijednosni komunikacijski kanal prema slušateljima, dok samim emocijskim povodnjem u glazbenom izvođenju opovrgavaju Clarkeovu teoriju o glazbi kao strukturološkom sustavu lišenom bilo kakve poruke.

Iste vrijednosti dijeli i jezik. Promatranje jezika kao strogo definirane strukturološke forme koja direktno i jasno prenosi poruku bez vrijednosnog aspekta poruke je nadasve ograničeno i krivo tumačenje jezika i lingvističkih struktura. Kada bi to bilo tako, onda poezija ne bi postojala.

Strukturalizam se razlikuje s obzirom na autorske intervencije koji pod utjecajem "unutarnjeg impulsa" konstruiraju vlastite inačice poetskih struktura s ciljem komunikacije određenih dodatnih vrijednosti unutar pukih tekstualnog sadržaja. Autori se međusobno razlikuju s obzirom na načine kanalizacije unutarnjih vrijednosnih aspekata posredstvom konstrukcije tekstualnog sadržaja. Najbolji primjer povijesnog razvoja engleskog jezika, zbog potrebe izražavanja "unutarnjih impulsa", životni je rad Williama Shakespearea i Johna Ronald Reuela, bez kojih engleski jezik kakvog znamo danas, ne bi postojao. Puke riječi koje su strukturološki organizirane čine frazu, stih, rečenicu ili kompletno djelo, lišene su bilo kakve vrijednosti, no upotrebom stilskih izražajnih sredstva mijenja se kontekstualizacija bezličnih riječi i fraza, dodaje im se vrijednost koja proizlazi iz autorovog "unutarnjeg impulsa", utemeljenog na idejnom i emotivnom aspektu njegova vanjskog i unutarnjeg svjetovnog doživljaja. Stilska izražajna sredstva koja mijenjaju kontekstualizaciju djela vidljiva su i u glazbenoj domeni, a definirana su osobnim glazbenim pristupom u izvedbi već postojećih djela. Evidentno je da glazba i jezik dijele slične strukturološke vrijednosti, no kako bismo uspostavili kompetentnost glazbe u jezičnoj domeni, potrebno je promotriti gramatičku, pragmatičku i semantičku pozadinu glazbe i jezika. [1]

2.5. Pragmatičan okret u glazbi i jeziku

Glazba i jezik dvije su različite domene koje se velikim dijelom preklapaju na područjima značenja, kontekstualizacije i komunikacije, no s obzirom na razinu na kojoj je glazbena struktura slična jezičnoj strukturi po pitanju gramatički i semantičkih vrijednosti, ovisi relevantnost stajališta o glazbi kao jeziku. [15]

Uvriježena lingvistička proučavanja ljudskog jezika uspostavila su „species-uniform“ i „species-specific“ gledišta koja su definirana s obzirom na činjenicu da svi ljudi, bez obzira na mentalni, fizički razvoj ili bolesti, posjeduju sposobnost stjecanja cjelovitih vještina u savladavanju razumijevanja i praktičnog primjenjivanja jezika zajednice kojoj pojedinac pripada. Prema jednom od najznačajnijih lingvista zaslužnih za razvoj lingvističke discipline u Americi, Edwardu Sapiru – „jezik je ljudska neinstinktivna metoda komuniciranja ideja, osjećaja i želja pomoću sustava dobrovoljno proizvedenih simbola.“ Čovjek po prirodi posjeduje jezik kao dio svog komunikacijskog sustava, stoga „species-specific“ označava jezik kao elementarno sredstvo komunikacije koje uživa samo ljudska vrsta, dok „species-uniform“ označava jezik kao jednoobrazno sredstvo komunikacije svih pripadnika društvene zajednice čije se jezične karakteristike i vrijednosti generacijski nasljeđuju zahvaljujući kulturnom okruženju djeteta. Iako osim ljudske komunikacije postoje komunikacijski sustavi životinjskih vrsta, koji se u određenim

aspektima preklapaju sa svojstvima ljudskog jezika, stupnjevitetost razvoja njihove komunikacije ograničena je zbog malog broja postojećih poruka u komunikaciji. [15]

Slične vrijednosti vidljive su u glazbenoj domeni unutar tradicionalnih glazbenih struktura društvenih zajednica. Tradicionalne glazbene vrijednosti i strukture se, poput jezičnih vrijednosti i struktura, razlikuju između društvenih zajednica (npr. standardni američki dijalekt i crnački dijalekt te popularna i „jazz“ glazba). One su postojane u svim društvenim kulturama i ne postoji društvena zajednica koja ne posjeduje glazbenu tradicionalnu strukturu. Važno je napomenuti da su glazbene i jezične tradicionalne strukture međusobno isprepletene u semantičkom i kulturološkom smislu te da njihova vrijednost proizlazi iz društva, odnosno, bogatstvo glazbene kulture i jezika odraz su vrijednosnog i karakternog aspekta same društvene zajednice kojoj pripadaju. Američki jezikoslovac, kognitivni znanstvenik i profesor lingvistike, Noam Chomsky, smatra kako je u čovjeku urođena sklonost prema učenju jezika, no da je znanje bilo kojeg jezika potrebno njegovati, unatoč prirodno urođenoj predispoziciji za razvojem i razumijevanjem jezičnih, ali i glazbenih struktura. Upravo po pitanju njegovanja glazbenih struktura ovisi u kojoj mjeri je glazbena predispozicija urođena u pojedinca kao dio njegova prirodna sustava, a u kojoj mjeri su razumijevanje i primjena glazbene strukture postignute naukom. [15]

Opće poznata činjenica je da se glazba i jezik nalaze u suprotnim hemisferama mozga. Jezik spada u lijevu analitičku hemisferu, dok je glazba dio desne kreativne hemisfere. Međutim, bez obzira na različitu hemisfernu podjelu receptorskih podražaja dvaju segmenata, glazbena strukturološka svojstva isprepletana su s jezičnim strukturološkim svojstvima te oboje dijele jednaku razinu sintaktičnog uzorkovanja. Glazbeno djelo sastoji od niza manjih segmenata koji se u međusobnom povezivanju i strukturnom uređenju objedinjuju u glazbenu cjelinu. Najmanji element glazbenog djela je ton, a grafički znak za bilježenje jednog tona u notnom zapisu je nota. Uzastopnim dodavanjem tonova ili nota stvara se takt. Broj nota u taktu određen je vrijednosnim trajanjem pojedinog tona, a vrijednosno trajanje takta određeno je ritamskom mjerom. Razvojem više taktova stvara se glazbena fraza, nizanjem glazbenih fraza i njihovim međuodnosom stvaraju se sekcije glazbenog djela, a nizanjem sekcija glazbenog djela definira se gotovo glazbeno djelo. Slična struktura djeluje u jezičnoj konstrukciji. Najmanji element govorne komunikacije je glas, a grafički znak za bilježenje jednog glasa u književnom djelu je slovo. Uzastopnim dodavanjem slova stvaraju se slogovi, a kombiniranim dodavanjem slogova stvaraju se riječi koje svojim redanjem i vezničkim povezivanjem tvore rečenicu. Nizanjem rečenica definiraju se paragrafi, nizanjem paragrafa poglavlja, a nizanjem poglavlja književno djelo. Ovom usporedbom dvaju različitih, ali i sličnih konstrukcijskih sustava, smanjuje se granica odvojenosti glazbe i jezika u

zasebne domene djelovanja. Moguće je uspostaviti korelaciju između dvaju sustava i konstrukcijskih segmenata pa su tako glas i slovo u glazbi jednaki ekvivalent tonu i noti. Riječ je ekvivalent glazbenom taktu, rečenica glazbenoj frazi, paragraf je ekvivalent glazbenoj sekciji, dok su nizovi paragrafa i glazbenih sekcija ekvivalent u stvaranju cjelokupnog književnog i glazbenog djela. Prema američkom skladatelju i glazbenom teoretičaru, Leonardu Bernsteinu, navedene korelacije dokaz su postojanja sličnih hijerarhijskih razina unutar sintaktičkog uzorka jezičnih i glazbenih struktura. Zbog načina na koji se jezične fraze i izrazi oblikuju i kombiniraju u veće jedinice te načina na koji se glazbene fraze mogu modulirati u sustavno stvaranje glazbenih varijacija, postavlja se temelj paralelnog odnosa između dvaju sustava, a paralela postojeće paralele je u modernoj sintaktičkoj teoriji, poznata pod nazivom „transformacija“. Unatoč paralelnoj korelaciji dvaju sustava, postoji velika strukturološka razlika na području shvaćanja semantičkog značenja riječi i izraza, koje proizlazi iz direktne povezanosti gramatike i semantike na području jezika, te upitnog semantičkog značenja tonova i fraza na području glazbenog djelovanja. Naime, svi jezični sustavi djeluju unutar dvije razine uzrokovanja. Prva razina je primarna razina čiji je fokus usmjeren na riječi koje se tvore od zvučnih jedinica koje same po sebi nemaju konkretno značenje, dok je druga razina sekundarno usmjerena na složenu sintaktičku kombinatoriku riječi u kompleksnije sintaktičke jedinice. Međutim, frazna hijerarhija glazbene domene ne posjeduje vrijednosti koje bi djelovale kao ekvivalent leksičkoj fraznoj razini (rečenici). Razlog tome je nemogućnost glazbenog komuniciranja vrijednosti vanjskog svijeta na razini jezične komunikacije (riječi), pa stoga u glazbenoj domeni ne postoji komunikacijska razina jednaka leksičkoj semantici. Također, u glazbenoj domeni ne postoji jasna komunikacija vanjskoga svijeta koja je sadržajna u značenju, jednostavnoj negaciji te aspektima koji istinito odgovaraju funkcionalnoj semantici. Temeljna karakteristika glazbe je nedostatak bilo čega što bi odgovaralo leksičkoj ili istinito-funkcionalnoj semantici, zbog čega strogo lingvistička gledišta na strukturološke aspekte glazbene domene zaključuju kako unatoč mnogim paralelama između glazbe i jezika, ne postoji ekvivalent semantičke dimenzije u glazbenoj domeni. Međutim, što to znači u kontekstu propitkivanja glazbene gramatike? [15]

Prilikom promišljanja o postojanju glazbene gramatike, potrebno je proučiti odnos semantike i konteksta u komunikacijskom sustavu. Naknadna implementacija jezičnih strukturoloških vrijednosti u glazbenu teoriju od strane, Lerdahla i Jackendoffa, s ciljem gramatičkog poimanja aspekta glazbenog značenja, mnogim lingvistima djeluje neuvjerljivo, iako je poimanje takve implementacije dominiralo u teorijskoj domeni muzikološkog svijeta. Unatoč tome, glazbena semantika nije jedini načini uspostave paralelne povezanosti glazbe i jezika jer je semantika u pogledu stroge jezične strukture, samo jedan od alata za dimenzionalno produbljenje

komunikacijskog značenja. Semantičke strukture i pravila dopunjuju se neovisnim skupom načela na području pragmatike koja po definiciji obuhvaća one aspekte značenja koji su modulirani kontekstom. Odnosno, pragmatika je način na koji kontekst pridonosi značenju. Pošto se kontekstualni aspekti značenja primjenjuju u svim vrstama ljudske komunikacije, oni se najjednostavnije mogu ilustrirati posredstvom neverbalne komunikacije. Definirani su opći obrasci neverbalnog ponašanja i gestikulacija, koji komuniciraju iste značajnosti u semantički kodiranim gestama, gotovo svih kultura svijeta. Stoga "klimanje" glavom u većini zemalja znači "da", a odmahivanje glavom znači "ne", sijevanje ramenima znači "ne znam", dok pokazivanje palca prema gore znači "odobranje". Upravo potonji primjer postao je simbolom moderne neverbalne komunikacije. Razvojem društvenih mreža kreirali su se novi načini komunikacije koji objedinjuju multimedijску i neverbalnu komunikaciju u implementaciji s jezikom. Univerzalnost značenja vidljiva je u kreiranju i upotrebi velikog seta „emoji“ znakova koji djeluju kao sredstvo emotivne kontekstualizacije isprazne tekstualne poruke ili kao samostalna poruka u kontekstualizaciji emocije, odobrenja, slaganja ili neslaganja. Kaže se da „slika govori tisuću riječi“, no isto bi se moglo reći i za „emoji“ znakove u samostalnom značenju ili kontekstualizaciji postojećeg tekstualnog značenja. Temeljem „emoji“ znakova moguće je produbiti sadržaj poruke na emotivnoj razini, no isto tako i promijeniti kontekstualizaciju sadržaja poruke dodavanjem novog značenja poput sarkazma ili ironije. Stoga poruka „Ajme, nije mi dobro“ u kombinaciji s „emoji“ znakom u službi produbljenja ozbiljnosti značenja glasi – „Ajme, nije mi dobro :/“, dok u službi promjene konteksta poruke glasi – „Ajme, nije mi dobro :'D“. Prvi primjer produbljuje emotivnu ozbiljnost trenutnog stanja, dok drugi primjer mijenja prvenstvenu konotaciju ozbiljnosti lošeg stanja u pozitivnu konotaciju šale ili prenesenog značenja istog tekstualnog sadržaja. U glazbenoj domeni ne postoji neverbalna komunikacija u kontekstu studijske snimke koja se reproducira posredstvom medija zvuka, no ona postoji posredstvom izvođenja autorskog glazbenog djela uživo, prilikom čega glazbenici koriste neverbalnu komunikaciju svog fizičkog prisustva na pozornici (pokreti tijela, ekspresije lica), odnosa prema instrumentu i publici, sve s ciljem produbljenja emocije i idejne poruke glazbenog djela. Međutim, iako ne postoje aspekti neverbalne komunikacije unutar studijske domene glazbenog djelovanja, svakako postoji promjena kontekstualizacije sadržaja u studijskom glazbenom stvaralaštvu. Naime, svako glazbeno djelo definirano je unutar jasne metričke vrijednosti i tonaliteta. Svaki tonalitet se u bazičnoj podjeli bazira na durskim i molskim ljestvicama, odnosno sretnom i tužnom doživljaju, a svaka od postojećih molskih ljestvica djeluje u identičnoj korelaciji s nekim od durskih ljestvica. Stoga je tonalitetu C dura paralelan tonalitet A mola, što se definira na temelju intervalnog razmaka od male terce (jednog i pol stupnja). Pošto su tonaliteti paralelni, oni posjeduju iste tonove u svojim konstrukcijama, jedina razlika je što C dur počinje od prvog stupnja ljestvice, dok paralelni A mol

počinje od šestog stupnja te iste ljestvice i postaje prvim stupnjem molske ljestvice. Na temelju tih konstrukcija, moguće je unutar durskog glazbenog djela dodati molski prizvuk, a unutar molskog glazbenog djela durski prizvuk. Najčešće se takve promjene dešavaju prilikom definiranja solo dionica koje trebaju djelovati u službi pjesme i dovesti emociju glazbene poruke do vrhunca. Upravo se solo dionicama koja unutar durskog tonaliteta vrše molski prizvuk i obratno, mijenja kontekstualizacija sadržaja poruke i afektivna naracija emotivnog sadržaja. Solo dionica koja se nalazi na kraju pjesmu te je ujedno završetak glazbenog djela, odsvirana s durskim prizvukom u molskom glazbenom djelu, ostavlja dojam pozitivnog svršetka priče i mijenja tužnu konotaciju u veselu konotaciju ili konotaciju pomirenja s negativnošću loših emocija koje predočava glazbeno djelo do trenutka uključivanja solo dionice. Stoga bi se moglo zaključiti kako postoji određena razina pragmatičnosti u glazbenoj strukturi. Također, izvođenjem glazbenog djela uživo vidljiva je promjena glazbenog sadržaja posredstvom improvizacije temeljene na potrebi impulsne varijacije instrumentalnih solo dionica ili glavnih vokalnih dionica u datom atmosferskom trenutku.

Improvizacije djeluju podsvjesno s ciljem produbljenja već postojeći emocijskih vrijednosti glazbenog djela kako bi se publici pružio jedinstven glazbeni doživljaj. Uzevši u obzir izvođenje glazbenog djela u sklopu koncertne turneje, prostor u glazbenom djelu koji je rezerviran za improvizacijski impulsni trenutak, nikada ne djeluje unificirano te je u svakom izvođenju jedinstven. On ovisi o atmosferi koja se kreira komunikacijskim kanalom emotivne i duhovne povezanosti izvođača i slušatelja, a razina povezanosti rezultira vrijednosnim poimanjem kvalitete koncerta kod publike. Glazbenik je nadahnut publikom, a ona zauzvrat dobiva jedinstveni impulsni trenutak umjetnikovih trenutnih emocija koje se kanaliziraju posredstvom ekstenzije njegova bića - glazbenog instrumenta. Važno je napomenuti da razlika između dobrog i lošeg koncerta nadilazi strogo gledište kvalitetne tehničke izvedbe te da karakterizacija dobrog ili lošeg koncerta ovisi o doživljaju, energiji, atmosferi i razini duhovne povezanosti svih sudionika koncerta. Glazba nije medij jednosmjerne komunikacije, ona ovisi o uključenosti publike u živom izvođenju, a kvaliteta unutarnjih vrijednosti vidljiva je tek u koncertnim primjenama kada se glazbenici suoče sa stvarnim doživljajima publike. [15]

Lingvisti smatraju kako glazba ne sadrži aspekte značenja koji su na razini značenja jezičnih struktura, no unatoč tome što značajni aspekti nisu "kodiran" u strukturu glazbene domene na semantički način, postoji obrazac komunikacije na temelju kojeg slušatelji konstruiraju relevantna značenja. Povodeći se pretpostavkom o postojanju pragmatičnog „modula“, lingvistička teorija smatra kako slušanje glazbe automatski pokreće pragmatične odgovore prema glazbenih upitima,

odnosno da pojedinac prilikom slušanja glazbe definira kontekst glazbenog djela na temelju osobnog doživljaja koji proizlazi iz osobnog životnog, kulturološkog i društvenog iskustva. Isti pristup vidljiv je u apstraktnoj umjetnosti gdje pojedinac u apstraktnim slikarskim formama stvara kontekst umjetničkog djela koje prema njemu komunicira određeno značenje. S tim na umu, lingvisti smatraju kako se od rečenice instinktivno očekuje izolirano i precizno značenje s obzirom na primjerenost gramatičkih odnosa između riječi u cjelini rečenice, dok komunikacijska upotreba riječi, izraza i rečenica definira dvosmislenu ili neodređenu kontekstualizaciju. Međutim, empirijske primjene dokazale su da je situacija obrnuta te da su riječi u izoliranom značenju višeznačne s manjkom konkretnih gramatičkih struktura. Isto načelo prenosi se na glazbenu domenu u kojoj teoretsko gledište relevantnosti komunikacijskih struktura predlaže promatranje glazbe u kontekstu ograničavajućeg sustava radikalne semantičke predodređenosti. [15]

2.6. Pragmatika glazbene izvedbe

Austrijski filozof koji je uvelike doprinio filozofiji jezika, Ludwig Josef Johann Wittgenstein, predložio je gledište sličnosti, a ne razlika po pitanju prijenosa značenja unutar glazbenih i jezičnih komunikacija. On smatra kako je razumijevanje rečenice vrlo slično razumijevanju glazbene teme u glazbenom djelu. Na temelju tog stajališta, može se zaključiti kako postoje vrijednosti koje lingvistička pragmatika može naučiti iz muzikološke analize i obratno, no isto tako se može utvrditi postojanje pragmatičnog zaokreta glazbene i lingvističke teorije, koje nisu usredotočene na glazbenu strukturu, već na glazbenu izvedbu. Pojam "izvedbe" se u muzikologiji koristi u višestrukome značenju, a temelji se na dihotomiji zapadne glazbene tradicije koja je sadržajna u podjeli glazbenog djela na glazbenu partituru i izvedbu glazbene partiture. Opća potraga za značenjem oduvijek je bila sadržajna u proučavanju obje podjele glazbenog djela, a ovisno o fokusu promatranja, krajnji ishod se razlikovao. Gledište usmjereno na glazbenu partituru fokusiralo se na suštinsko značenje uzorka nota u notnom zapisu, dok se gledište usmjereno na izvedbu glazbenih partitura fokusiralo na raznolikost interpretacija notnog obrasca i njihova značenja. Navedeni istraživački pristupi odvijali su se u pozadini glazbenog značenja s ciljem uspostave konkretnog "rječnik" primitivnih glazbenih elemenata. Prilikom uspostave istraživačkih pristupa, mislioci su se prvenstveno orijentirali na strukturu partiture koja je djelovala kao polazišna i temeljna točka za različite interpretacije napisanog glazbenog djela, što je rezultiralo različitim ishodima s istim polazišnim vrijednostima. Međutim, moderno doba lingvističke i glazbene teorije potaknuto je novim tehnikama ispitivanja akustike, percepcije i neurološke obrade zvuka. Temeljem toga uspostavljen je drugačiji istraživački pristup koji se temelji na empirijskom

ispitivanju izvedbe u samostalnoj domeni značenja, odvojenoj od strukture partiture. [15] Clarke takav okvir istraživačkog proučavanja glazbene izvedbe naziva „ekološkim pristupom“. On smatra kako je od velikog značaja središnja karakteristika „ekološkog pristupa“ koja se temelji na smještanju perceptora glazbe u percepcijsko okruženje unutar kojeg se percepcija odvija. Eksperimentalni dio njegovog rada temelji se na praktičnom propitkivanju percepcije ljudskih vrijednosti posredstvom provođenja niza studija koje istražuju razlike između robotske i ljudske glazbene izvedbe. Ljudsko uho je delikatan osjetilni organ koji prepoznaje razliku između robotske izvedbe temeljene na manjku interpunkcijske modulacije i ljudske izvedbe koja se povodi jedinstvenim analognim principima glazbenika u glazbenom izvođenju. Glavni cilj eksperimentalnog istraživanja je uspostava akustičnih i perceptivnih svojstva pomoću niza računskih aproksimacija koja čine "ljudsku" glazbenu izvedbu. Iako se ovaj eksperimentalni pristup na prvi pogled čini kontradiktornim u kognitivnom i reprezentacijskom smislu, on ih zapravo nadopunjuje. Upravo tim eksperimentalnim pristupom zabilježena je razlika između partiture i izvedbe koja navodi da su izvedbe nositelji vrijednosti, odnosno izvedbe su te koje napisanom glazbenom djelu dodjeljuju značenja koja se međusobno razlikuju s obzirom na unikatnost svake zasebne izvedbe. Važno je napomenuti da se značenje ne reprezentira posredstvom akustičkih vrijednosti glazbe na leksičko-semantički ili propozicijski način, zbog manjka korektnih vrijednosti koje bi potvrdile stajalište da akustička obilježja čine semiološki rječnik. Pojednostavljeno rečeno, dotične akustične značajke djeluju kao "pokretači" pragmatičnog odgovora, ali ga u procesu semantički ne "kodiraju". [16] Najbolji primjer postojanja "značenja" glazbene izvedbe u dotičnom okviru promatranja koji ne prenosi leksičko-semantičke akustične značajke koje mogu pokrenuti pragmatične implikacije propozicijske prirode je izvedba američke himne Jimmy Hendrixa („The Star-Spangled Banner“) na Woodstock festivalu 1969. godine. Kako bi shvatili važnost Hendrixove izvedbe, potrebno je interpretaciju glazbenog djela sagledati kroz kulturološki i društveni kontekst tog vremena. Šezdesetih godina prošlog stoljeća, pripadnici modernog, zapadnjačkog društva, vjerovali su u mogućnost aktivističkog napada na globalni kapitalistički sustav i domoljubni nacionalizam. Uvidjeli su patrijarhizam kao posesivnu nacionalističku crtu koja je bila zaslužna za spuštanje željezne zavjese između Istoka i Zapada, gradnju Berlinskog zida i ratove oko prirodnih resursa i ideologija. Zasićeno društvo, željno promjena, prosvjedovalo je protiv imperijalizma s ciljem iskorjenjenja pokvarenih ljudskih vrijednosti koje su retrospektivno rezultirale Prvim i Drugim svjetskim ratom te hladnim i Vijetnamskim ratom. S obzirom na činjenično stanje tog vremena, vjerovalo se u potpunu propast ljudskosti koja će odjeknuti nadolazećim Trećim svjetskim ratom. Pozivajući se na potrebitost društvenih, političkih i kulturoloških promjena, kontrakultura koju je činila nadolazeća mlada generacija zapadnjačkog društva, beskompromisno je kritizirala tadašnje vrijednosti i stajališta

zapadnih čelnika, vlada i generacije društva koja je posredno zaslužna za ratno stanje, a jedan od glavnih kanala komunikacije vrijednosti novog društva bila je glazba. Kako je zauzimala središnju ulogu u razvoju svijesti, glazba je djelovala kao sredstvo odvajanja pojedinca od starih načina društvenog djelovanja. Mnogi vjeruju da se ništa ne bi dogodilo bez „rock'n'rolla“ koji je djelovao u službi oslobođenja mladog društva, no isto tako se ništa ne bi dogodilo bez adekvatnog medija „hippie“ pokreta. [15] Prijenosni tranzistorski radio, koji je izumljen 1954. godine, postao je glavnim sredstvom doticaja pojedinca s novim svijetom koji se razvijao i djelovao izvan standardnih vrijednosti tadašnjeg društva. Radio je postao esencijom svakog adolescenta u Britaniji i Americi te je pružao neprekidan pristup kulturološkoj revoluciji nove generacije, dok je glazba je postala središtem mladenačke pobune i kontrakulture koja je povećala generacijski jaz u Americi. Jedan od najznačajnijih filozofa modernog doba, ujedno i začetnik teorijske filozofije medija, Marshall McLuhan, naglašava veliku moć radija. Kada slušamo radio mi živimo u njemu zbog njegove sposobnosti dubinskog uključivanja pojedinca u medij koji pruža odmak od opće gomile društva, otvarajući prolaz prema privatnom svijetu istoznačnih vrijednosti. Jedan od najsnažnijih opisa internog doživljaja medija „hippie“ generacije dao je njemački dramatičar Bertolt Brecht u pjesmi: [17]

„Malena kutijo, koju sam, bježeći, pažljivo nosio
Da ti elektronske cijevi ne bi puknule,
Od kuće do broda, od broda do vlaka,
Da bi moji neprijatelji i dalje govorili
Kraj postelje, na moju muku
Navečer posljednja, ujutro prva stvar,
O svojim pobjedama i o mojoj brizi:
Obećaj mi da nećeš najednom zanijemjeti!“

Glavna vrijednosna karakteristika radija je što na pojedinca djeluje u osobnom kontekstu, nudeći mu svijet neizgovorene komunikacije u komunikacijskom kanalu između autora i slušatelja. Ono što je urođeno u prirodi tog medija je moć kreiranja komore za odjek "unutarnjeg impulsa" autora koji posredstvom medija utječe na psihu društva. Iskustvo električne implozije pruženo je novoj generaciji u mediju prividne povezanosti osobnog i intimnog sustava vrijednosti, dok je prava snaga medija utkana u podsvjesnoj komori za odjek čarobnih svojstava poruke široj masi istoznačnih društvenih struktura. Prema McLuhanu, radio je produžetak živčanog sustava koji se može mjeriti jedino s ljudskim govorom, a njegova moć povratka čovječanstva u plemenski oblik popratna je promjenom individualizma u kolektivizam. [17]

Jedan od najznačajnijih događaja generacije kontrakulture bio je Woodstock festival koji se održao u razdoblju od 15. do 18. kolovoza 1969. godine za vrijeme Vijetnamskog rata, pod parolom „three days of peace and music“. Novu eru glazbene i popularne kulture, između ostalih predvodili su glazbenici čiji rad je postao ovjekovječenim kulturološkim dobrom moderne povijesti: Richie Havens, Santana, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, The Who, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Johnny Winter i Sha Na Na. Festival je trećeg dana zatvorio jedan od najvećih glazbenika u povijesti glazbe, revolucionarni Jimi Hendrix koji je u neočekivanoj izvedbi američke himne koristio ekstenziju svoga bića kao sredstvo političke kritike kada je u trenutku fraze „the bombs bursting in air“, urušio strukturu glazbenog djela iznjedrivši zvuk ratnog užasa. Pretvorio je električnu gitaru u vlastito oružje usmjereno prema tradicionalnim vrijednostima američkog društva te je posredstvom gitarske imitacije zvuka bombardiranja i ispuštanja napalma na Vijetnam, narušio melodiju Francis Scott Keya i poslao jasnu poruku o potrebitosti društvenih i političkih promjena. Prema riječima Hendrixa: „We play it the way the air is in America today. The air is slightly static, see.“ Mnogi njegovu izvedbu smatraju najsnažnijom političkom izjavom ikad izrečenom bez prisustva ijedne izgovorene riječi. Marshall McLuhan naglašava važnost razumijevanja medija kao poruke. Ograničenja medija usmjerena su na „sadržaj“ koji je sam po sebi medij unutar medija kojim se sadržaj promiče (sadržaj knjige je govor, sadržaj filma je roman, a sadržaj glazbe je "unutarnji impuls") te kao takav djeluje u sjedinjenju medija cjeloznačnog djelovanja. S tom pretpostavkom ekstenzija Hendrixove koncertne izvedbe nadilazi opću interpretaciju strogog glazbenog djela. Njegova izvedba rezultat je niza poruka koje su se kroz medije manifestirale u završnoj formi medija glazbene izvedbe. Proces akumulacije "unutarnjeg impulsa" kao medija spoznaje vlastitog bića, preko ekstenzije svog bića posredstvom medija individualne strukturalizacije "impulsa" u općeznačni sustav komunikacije, do medija razarajućeg zvučnog vala koji je odjeknuo svijetom kao reprezentator individualnog te ujedno i društvenog revolta, pokazuje da je izražajna intencija uvijek iskrena, ona je epicentar vrijednosnog sustava u izvoru svake akcije pojedinca i kao takva je esencijalan dio poruke bilo kakvog umjetničkog, osobnog ili društvenog djelovanja. [15]

Jimmy Hendrix se nekoliko tjedana nakon festivala pojavio u popularnom talk showu Dick Cavetta („The Dick Cavett Show“) gdje se suočio s kritikama njegove izvedbe. Uoči najave gostovanja Jimmya Hendrixa, voditelj Dick Cavett, primio je nekolicinu pisama kritike zbog neortodoksne izvedbe američke himne: „What was the controversy about the national anthem and the way you played it?“, na što je Hendrix odgovorio: „I don't know. All I did was play it. I'm American, so I played it. They made me sing it in school, so it was a flashback you know?“. Američko društvo desnice osjetljivo je na interpretacije himne koje se udaljavaju od strogo definiranih struktura

vojne izvedbe, a činjenica da je najveće „skretanje s tračnica“ po pitanju njenog izvođenja napravio Afroamerikanac, dodatno je potaknulo netrpeljivost i neuljudna pisma. Hendrix je ostao iznenađen tim saznanjem i kritikom neortodoksne izvedbe: „No, no, it's is not an orthodox. I thought it was beautiful.“ Nakon čega je publici pokazao znak mira uz Cavettovu podršku izjavom: „Don't you find that there's a certain mad beauty in an orthodoxy.“ Clarke je analizirao Hendrixovu izvedbu s muzikološkog i lingvističkog stajališta prilikom čega je polazio od snažnog prikaza značajnosti Hendrixove izvedbe za društvo koje je izvedbu smatralo simbolom hippie pokreta te protestom zbog umiješanosti SAD-a u Vijetnamski rat. Međutim, za razliku od pojedinaca koji su se usredotočili na zvučnu simulaciju ratovanja, Clarke naglašava kako doživljaj Hendrixove izvedbe nije proizašao iz „kodiranih“ poruka akustičnih značajki, već da je doživljaj bio proizvod delikatnog međudnosa u djelovanju komunikativne geste i zajedničkih kulturoloških karakteristika publike koja je uživala glazbenu izvedbu. [18]



Slika 3. Jimi Hendrix, Woodstock festival 1969. godine

Pragmatično gledište Hendrixove izvedbe zadovoljava kriterije pragmatične implikacije zbog ostenskog čina komunikacije i situacijskog konteksta. Umjetnik je s promišljenom namjerom i razmetljivošću baratao konvencijama povezanim s „lepršavom“ izvedbom himne. Samo izvođenje himne na hippie festivalu svojom situacijskom neprimjerenošću je automatski nagovijestilo

nemogućnost nominalne vrijednosti s obzirom na činjenicu da je neprikladnost prepoznata kao glavna namjera glazbenika. Temeljem intencije Jimmy Hendrixa u neprikladnoj interpretaciji strogo definiranog glazbenog djela, pokrenula se konstrukcija kontekstualnih implikacija s velikom koncentracijom na samom konceptu kao neophodnom elementu izvedbenog interpretacijskog sadržaja. Značenje poruke koju je izvođač želio prenijeti postaje jasno u trenutku kada je jasna pozadinska konvencija napisanog glazbenog djela. Konvencija je polazišna točka za definiranje konceptualne izvedbe prema publici koja dijeli određene društvene, kulturološke i političke vrijednosti. Kako bi publika koja dijeli određene društvene, kulturološke i političke vrijednosti razumjela poruku, ona mora biti upoznata s konvencijskim i konceptualnim aspektom glazbenog djela te društvenim, političkim i kulturološkim vrijednostima društvene zajednice u aktualnom trenutku izvođenja glazbenog djela. Upravo ove značajke čine implikaciju pragmatičnom, a ne semantičkom. Kada bi se uklonila kontekstualna komponenta u Hendrixovoj izvedbi, nestala bi i implikacija. Premda je Hendrixova izvedba primjer neusklađenosti između zapisa glazbenog djela (partiture) i izvedbe zapisanog djela, važno je napomenuti kako neusklađenost nije jedini način uspostave implikacijski svojstva. Tradicionalan primjer u kojem se dihotomija između zapisa glazbenog djela i njenog izvođenja ne primjenjuje, a gdje je prisutan prikaz pragmatične reakcije sudionika na glazbu, je afrički bubanj. [18] Clarke navodi primjer relevantne studijske analize specifičnog procesa glazbene izvedbe u domeni jazz glazbe koji se primijenio na ostale glazbene žanrove čija srž polazi iz epicentra „blues“, „jazz“ i „rock“ glazbe. Dotični proces glazbene izvedbe utemeljen je na međusobnoj igri takta i ritmičkih vrijednosti koji pokreću osjećaj zajedničkog iskustva i kod glazbenika i kod publike. Ključno polazište ove analize je koncept „participativnih neslaganja“, američkih etnomuzikologa Charlesa Keila i Stevena Felda, a temelji na vremenskim razlikama koje se pojavljuju kada glazbenici zajedno sviraju. Prilikom trenutnih interpretacija "unutarnjih impulsa" pojedinih glazbenika u zajedničkom glazbenom djelovanju, stvara se trenutni uzorak koji privlači publiku te povezuje glazbenike i publiku u homogeno djelovanje poznatije pod nazivom „groove“. [16]

2.7. Glazbena improvizacija kao sredstvo komunikacije

Jedan od najznačajnijih primjera okupljanja velike mase ljudi oko improviziranog djela i stvaranja „groovea“ u datom trenutku je improvizacija Richie Havensa na Woodstock festivalu 1969. godine. Havens je svojim nastupom otvorio jedan od najvećih festivala u povijesti, no zauvijek će biti zapamćen po glazbenom djelu kojim je završio svoj nastup, a koje je nastalo u trenutku kanalizacije "unutarnjih impulsa" glazbenika na pozornici koji su međusobnom

implementacijom unutarnjih vrijednosti stvorili djelo „Freedom“. Improvizacija djela nastala je iz tradicionalne duhovne skladbe „Motherless Child“ kojoj je Havens, u trenutku naleta "unutarnjeg umjetničkog impulsa", promijenio konotaciju i poput Jimmy Hendrixa, usmjerio novu poruku koja je proizašla iz tradicionalnih okvira društvenih vrijednosti i prilagodila se aktualnim problemima u modernom zapadnjačkom društvu. Duhovna pjesma afroameričkog naroda koja progovara o plaču djeteta oduzetog od majke i prodanog u roblje pod vlasništvo bijelog gospodara, i više je nego snažna poruka kritike tadašnjoj američkoj unutarnjoj i vanjskoj politici. Sama intencija improvizacije tako snažnog djela s ciljem produbljenja tradicionalnih vrijednosti u konotaciju kritike tadašnjih društveno-političkih situacija i predočavanja plača generacije za stvarnim potrebama društva cijele nacije, definirala je himnu hippie generacije. Havens je nakon desetljeća glazbene karijere u intervjuu za „DISCoveries magazine“ 1994. godine izjavio kako je „Freedom“ postala bezvremenskom himnom „mladosti“ koja je proizašla iz potrebe prikazivanja onoga što Amerika stvarno jest u njegovu pogledu na društvo: „When you hear me play that long intro, it's me stalling. I was thinking, what the hell am I going to sing? I think the word 'freedom' came out of my mouth because I saw it in front of me. I saw the freedom that we were looking for“. [19]

Glazbena improvizacija temelj je okupljanja ljudi oko „groove“ uzoraka „jazz“ glazbe i afričkog bubnja, no improvizacija može djelovati i kao osobna komunikacija postojećih lingvističkih izraza prema ciljanoj grupi koja dijeli iste vrijednosti kao i pojedinci koji izvode improvizaciju na temelju predočenog jezičnog izraza. Takva komunikacije utemeljena je na glazbenicima kao pošiljateljima i primateljima poruke, a jedan od najboljih primjera je „YouTube“ kanal najvećeg europskog dućana glazbene opreme, „Thomann's Guitar and Bases“. Jedan od segmenata dotičnog „YouTube“ kanala je sekcija pod nazivom „Say it with a lick“ u kojoj se gitarskim gostima postavljaju personalizirana pitanja na koja odgovaraju posredstvom gitarske improvizacije. Odabiri tonova, tehnika izvođenja, zvuka te improvizacijskog izvođenja originalnih fraza ili fraza postojećih glazbenih djela u muzikalnom odgovoru na dato pitanje, daju do znanja o kakvom se karakteru osobe radi te produbljuju uvid u kulturološke i društvene vrijednosti, svjetonazor dotičnog glazbenika i njegovog glazbenog utjecaja te komunikacijskih promišljanja. [20] Osim segmenta odgovora na pitanja posredstvom gitarske improvizacije, definirana je posebna sekcija gitarskog izvođenja u segmentu standardnog intervjua, pod nazivom „Thomann riff challenge“, koja se temelji na međusobnim gitarskih izazovima. Svaka epizoda sastoji se od klasičnog intervjua jednog gosta, kojem je pri završetku segmenta zadan praktičan zadatak osmisliti i odsvirati određenu gitarsku frazu na koju će u idućoj epizodi drugi gost odgovoriti pokušajem reinterpretacije zadane gitarske fraze te će zadati svoju gitarsku frazu za gosta u sljedećoj epizodi. Konceptualni pristup u osmišljavanju „Thomann riff challengea“ povodi se ispitivanjem stvarnih

sposobnosti glazbenika, dovodeći u pitanje razinu poznavanja tehničkog i teorijskog vokabulara poznatih svjetskih gitarista te sposobnost njihove adaptacije na trenutne situacije u komunikaciji. Slične situacije vidljive su u jezičnoj komunikaciji gdje se pojedinac u tematskoj raspravi konstantno nalazi u situacijama koje iziskuju trenutno upijanje i poznavanje izrečenih informacija s ciljem rekonstrukcije priloženih informacija te konstrukcije novog seta informacija u pružanju konkretnog protuodgovora. Isto tako, gitarist u opisanom segmentu konstruira „riff“ ili „lick“, koji se temelji na osobnom glazbenom vokabularu, iznjedrenom pomoću određenog seta tehničkih sposobnosti i izražajnog stila, što rezultira spoznajom primarnih tehničkih, stilskih i vokabularnih vrijednosti pojedinih glazbenika. Situacija postaje zanimljiva u trenucima rekonstrukcije i reinterpretacije glazbene fraze drugog glazbenika. S obzirom na tehničke, stilske i vokabularne vrijednosti glazbenika, teško je rekonstruirati i reinterpretirati glazbenika čije se vrijednosti međusobno razlikuju. Glazbene fraze dio su osobnih identiteta i one su utkane u memoriju mišića, zbog čega je zadatak trenutne reinterpretacije tuđeg djela ponekad iznimno težak ako se radi o operacijama ruku koje nisu sadržajne u memoriji mišića (npr. tehnički potkovan progresivni instrumentalist zadaje gitarsku frazu blues gitaristu koji ne sadrži takav tehnički arsenal u svojoj memoriji mišića i obratno, blues glazbenik koji se povodi osjećajem zadaje gitarsku frazu tehnički potkovanom progresivnom instrumentalistu koji glazbu doživljava strukturološki i ne povodi se osjećajem u tolikoj mjeri). Analiza intervjua pokazala je postojanje uzorka ponašanja u procesima rekonstrukcije i reinterpretacije glazbenih fraza drugih gitarista. Sekcija „Thomann riff challenge“ sastoji se od petnaest epizoda u kojima je sudjelovalo šesnaest gitarista. Gotovo svi sudionici pristupili su izazovu s velikom dozom humora i strahopoštovanja prema gitaristi koji im je zadao izazov, uz prisustvo blage doze neugode s obzirom na potencijalnu zahtjevnost izazova, dok su prilikom uspostave vlastitog izazova svi gitaristi djelovali unutar područja ugone, koristeći se gitarskim frazama i tehnikama kojima se svakodnevno služe i koje su dio njihova identiteta. Neke od najzanimljivijih reakcija nastale su u trenutku otkrivanja identiteta osobe koja je snimila izazov, a zatim i u trenutku prikazivanja samog izazova. [21] Tako je Nita Strauss, uvidjevši da se radi o izazovu maestralnog Gus G-a, izrekla: „You picked the hardest one, thank you guys. I know this is going to be a tortue“, a nakon što je vidjela i čula izazov izjavila je: „Did he leave me a tab?“, aludirajući na potrebu notnog zapisa, da bi nakon nekoliko snimljenih pokušaja u namjeri uspostave najbolje reinterpretacije, zaključila: „I think it's not gonna get better than that last one.“ [22] Zanimljiva situacija nastala je u izazovu Martin Millera koji je svoju gitarsku frazu uputio dobrom prijatelju i kolegi Tom Quayleu s kojim dijeli jednaku razinu gitarske izvrsnosti. Nakon što je čuo gitarsku frazu, Quayle je reagirao: „How am I supposed to remember all that?“ te se s vidljivom nervozom uhvatio gitare uz komentar: “Man, there's no way I can play that, not in a million years“ nakon čega je prokomentirao tehniku koju je Miller koristio: “How dare you do a

picking thing for me?“ Međutim, Quale se posvetio reinterpretaciji zadane fraze te nije odustao sve do trenutka točne reinterpretacije. Važno je napomenuti da je reinterpretacija zvučala drugačije zbog vlastitog pristupa zadanoj tehnici sviranja i jedinstvenog gitarskog tona, no ritamski i notni uzorak bio je točan. [23] Američki gitarist Robert Baker bio je jedan od sudionika „Thomann riff challengea“, inspiriran idejnim konceptom definirao je vlastitu inačicu postojećeg koncepta na svom YouTube kanalu, pod nazivom „Finish my riff“.

Glavna ideja utemeljena je na „jam session“ korespondenciji koja je uobičajena kod glazbene interakcije, a označava neformalnu i neplaniranu glazbenu izvedbu koja nastaje posredstvom trenutne interakcije glazbenika u zajedničkim improvizacijskim sekvencama s ciljem kreiranja posebnog glazbenog iskustva i potencijalnog glazbenog djela. Bakerov pristup bio je drugačiji jer se improvizacija nije vršila preko unaprijed definirane pozadinske glazbene strukture, već je ideja bila usmjerena na dvoje sudionika u „jam sessionu“ koji sami stvaraju pozadinsku strukturu, odnosno „riff“ sekcije, te međusobno utječu na razvoj glazbene priče -nakon svakog završenog improvizacijskog kruga prvog gitariste, drugi gitarist nastavlja „riff“ prethodnog gitariste i odvodi ga u vlastitom glazbenom smjeru, naizmjenično muziciranje takvog tipa otvara vidike glazbenika koji sudjeluju u interakciji, predstavlja kreativnost glazbenika u trenutnom muzičkom djelovanju te prezentira razne mogućnosti i ishode u definiranju glazbenog djela. Većina glazbenih djela nastaje posredstvom „jam session“ interakcija. [24] Članovi hard rock benda „Guns 'N' Roses“ vlasnici su najprodavanijeg debitantskog albuma u glazbenoj povijesti, no osim što je najprodavaniji, album „Appetite for Destruction“ slovi za jedan od najboljih rock albuma ikad napisanih, a mnogi ga smatraju i savršenim rock albumom. Takvo postignuće bi u nekom drugom djelovanju, izvan glazbene domene, bilo rezultat strogo promišljenih akcija s jasno definiranim strukturološkim ciljem i podređenosti ka njegovu ostvarenju, no u glazbenoj domeni takav pristup nije ekvivalent glazbenog uspjeha. Kroz nekolicinu intervjuva tijekom godina, članovi benda „Guns 'N' Roses“, opetovano su predočavali proces rada na legendarnom albumu „Appetite for destruction“, tvrdeći da se - album kolokvijalno rečeno - „napisao sam od sebe“ kroz proces rada od dviju probi dnevno na koje bi članovi benda dolazili sa zasebnim glazbenim idejama, odnosno riffovima, te bi na temelju postojećih ideja odsvirali nekoliko „jam sessiona“ koji su rezultirali definiranim glazbenim djelima. Rezultat dnevnih proba bi u prosjeku bilo jedno konkretno definirano glazbeno djelo. Zanimljiva je činjenica da je jedan od najvećih hitova u povijesti rock glazbe nastao u samo tri sata, spasio rock scenu i usmjerio je u novom pravcu. Riječ je o pjesmi „Welcome to the jungle“, koju je Saul Hudson („Slash“) predstavio članovima benda u kontekstu definiranog gitarskog "riffa" i bazične glazbene konstrukcije, koju je bend procesom „jam sessiona“ definirao u gotovo glazbeno djelo. Najvažniji aspekt glazbenog stvaralaštva je

„kemijska“ povezanost između glazbenika koji međusobno komuniciraju posredstvom neverbalne komunikacije, odnosno osjećaja, te koji procesom interakcije u skladnom instrumentalnom „jam sessionu“ kreiraju djelo koje nadilazi njihove pojedinačne vrijednosti. [25] Jedan od najznačajnijih glazbenika u povijesti rock glazbe, Ozzy Osbourne, tvrdi kako su demo snimke najveće blago glazbenog stvaralaštva. Njegova pjesma, „Mama I'm coming home“, jedna je od najpoznatijih rock balada, no pjesma kakvom ju zna čitav svijet nije ni približno snažan ekvivalent „demo“ verziji koju je njegov bend snimio netom prije odlaska u studio. On tvrdi kako se najsnažnija emocija, koja proizlazi iz "unutarnjeg impulsa" glazbenika, manifestira u neviđen nalet energije posredstvom „jam session“ korespondencija te da taj trenutak treba zabilježiti na traci. Svaka iduća interpretacija je samo reinterpretacija koja glazbenika dovodi u to emotivno stanje svijesti, no ni približno kao u trenutku stvaranja djela. [26] Upravo zbog tog razloga današnja glazbena scena djeluje površno, plastično i konstrukcijski strogo definirano u kalupu općih vrijednosti. Glazbenici su dosegli sviračko savršenstvo, no rijetko koji glazbenik posjeduje poruku koja tom savršenstvu daje vrijednosno značenje.

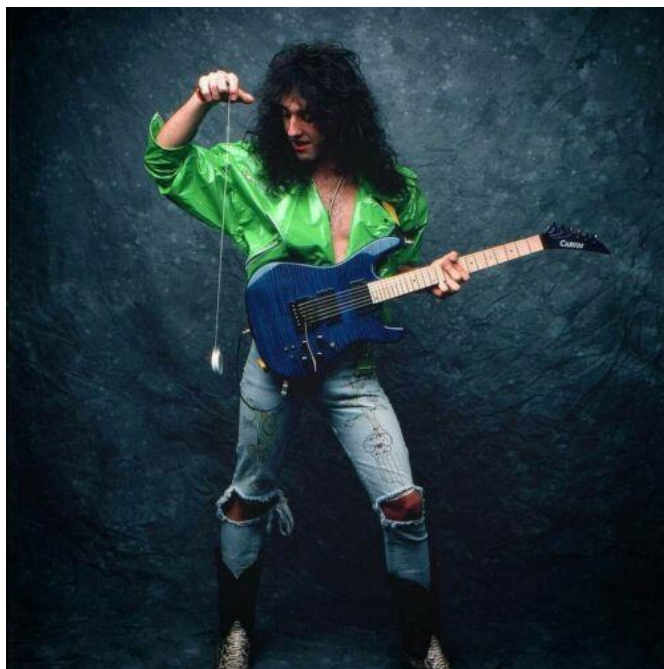
Potreba za savršenom tehničkom izvedbom i progresivnim strukturološkim organizacijama glazbenih djela, s ciljem pomicanja granica ljudskih sposobnosti, posljednjih je godina nadjačala aspekt umjetničke prezentacije individualnih unutarnjih vrijednosti. Međutim, tehničko savršenstvo ne mora značiti apsolutan odmak od unutarnjih vrijednosti glazbenog djela, a jedan od pionira kontekstualizacije glazbenog djela kao istinskog sredstva unutarnje, ali i opće komunikacije, posredstvom specifičnog seta visoke razine tehničke sposobnosti i teorijskog glazbenog razumijevanja bio je Jason Becker. [27]

2.8. Jason Becker: not dead yet

Priča legendarnog gitariste i glazbenika Beckera priča je o sjaju, talentu, odlučnosti, nedaćama i, u konačnici, trijumfu. Američki „virtuoso“, Jason Becker, rođen je 1969. godine u malom gradu Richmondu u Kaliforniji. Kao dijete, isticao se od svojih vršnjaka, njegovi roditelji Gary i Patricia, primijetili su da Jason nikada nije želio biti dijete, njegova vizija samog sebe u vrlo ranoj dobi bila je vizija odrasle osobe koja je sposobna za odraslu svakodnevicu (čitanje, pisanje, sviranje i sl.). Kada je imao pet godina, Becker je za božićni poklon dobio prvu gitaru. Njegov otac bio je umjetnik koji se osim slikarstva u primarnom području profesionalnog djelovanja, bavio i glazbom kao sredstvom razonode. Ljubav prema glazbi navela ga je da svom sinu ne predoči skriveni glazbeni svijet samo s područja glazbenog slušanja, već i s područja glazbenog djelovanja. U

početku, Becker nije pokazivao preveliki interes prema instrumentu, iako je bio striktno fokusirano dijete na savladavanje svih izazova, gitara mu je predočena na nezanimljiv način koji ga nije motivirao na savladavanje instrumentalnih osnova. Međutim, sve se promijenilo uspostavom konkretnih glazbenih primjera kad je otac njegovom bratu poklonio ksilofon i učio ga svirati pjesmu Bob Dylana. Pomalo nervozni Jason upitao je oca zašto njegovog brata uči svirati pjesme Bob Dylana, a njega tlači s ljestvicama? - na to mu je otac odgovorio praktičnim primjerom. Demonstrirao je Jasonu tri akorda na gitari i rekao da s tim znanjem može svirati pregršt pjesama Bob Dylana. Prekretnica na Beckerovom putu od dječaka koji istovremeno svira gitaru, usnu harmoniku i pjeva pjesme Bob Dylana na talent showu, do „gitarskog boga“, bio je koncert Eric Claptona koji ga je u potpunosti uronio u "magičan" svijet glazbe i gitarske ekspresije. Nije prošlo mnogo vremena i Becker je besprijeckorno izvodio čitav katalog Erica Claptona, učenik je postao učiteljem, koji je svo znanje dobiveno od oca prenio na visoku razinu glazbenog razumijevanja i tehničke primjene te je s tim vrijednostima podučavao oca pjesmama Eric Claptona. "Gladan" novih gitarskih izazova, Becker je ubrzo savladao virtuoznost revolucionarnog genija Eddie Van Halena, što je uvelike formiralo arsenal raznovrsnih gitarskih tehnika u rukama mladog genija koji nije samo razumijevao klasičnu, „blues“ i „jazz“ glazbu, već i tehničku „hard rock“ glazbu, što je ubrzo dovelo do definiranja temelja njegovog budućeg pionirstva u neoklasičnoj glazbi. Koncertni promotor, Jim Ocean, dobio je poziv Jasonovog oca da navrati u posjetu kako bi čuo Beckera i njegov autorski rad s ciljem potencijalnog angažmana u sklopu koncertnih događaja koji su u njegovoj organizaciji. Prilikom upoznavanja s Beckerom, koncertni promotor bio je skeptičan pošto se radilo o dugokosom adolescentu. [27] Međutim, njegovo glazbeno stvaralaštvo bilo je toliko zrelo, napredno, kompleksno i originalno da je ostavilo Jim Oceana zaprepaštenim. Bio svjestan da se nalazi u društvu nevjerojatnog glazbenog genija i gitarskog virtuozu koji je predodređen za velike stvari. Becker je u ranoj dobi definirao svoje životne prioritete, odlučio je svo vrijeme posvetiti glazbi. Takva životna odluka za njegove roditelje nije djelovalo površno, prolazno ili ishitreno, uzevši u obzir da je Becker doslovce spavao s gitarom u krilu i čitav svoj društveni život proveo u glazbenoj opsesiji. Zbog potrebe za konstantnom koncentracijom na glazbu, Becker se odvojio od bilo kakvog sociološkog života kako mu ništa ne bi skretalo pozornost od usavršavanja instrumenta, pisanja skladbi i učenja glazbene teorije. Dok je većina mladih ljudi tražila svoje svijetlo pod suncem te istraživala glazbene žanrove i aktualne bendove, Becker je slušao Mozarta i Bacha s dubokim razumijevanjem klasičarskih glazbenih struktura, što je rezultiralo produbljenim shvaćanjem harmonije i klasične glazbene teorije koja će esencijalno definirati njegovo glazbeno stvaralaštvo.

Pojava Eddie Van Halena okrenula je glazbeni svijet na glavačke. Nastupila je era inspirativne glazbene revolucije s gitarom u epicentru glazbenog stvaralaštva. Sva pažnja bila je usmjerena prema ekstravagantnim sviračkim sposobnostima, što je djelovalo inspirativno na mlade gitarske naraštaje koji su naporno radili kako bi dosegli tehničku razinu Van Halena. Virtuoznost je postala središtem gitarskog djelovanja pa tako i glavnim fokusom glazbene industrije. Osnivač diskografske kuće „Shrapnel Records“, Mike Varney, čuo je virtuoznost Beckera na kazeti koju je mladi gitarist snimio i poslao na natječaj njegove diskografske kuće. Natječaj je pokrenut s ciljem okupljanja desetak najboljih gitarista u SAD-u koji bi svoj glazbeni rad prezentirali posredstvom „Shrapnel Recordsa“. Oduševljen njegovim kompozicijskim strukturama i tehničkom izvedbom, Varney je spojio Beckera s novom gitarskom nadom u usponu, Marty Friedmanom, koji je u tom trenutku radio na novom instrumentalnom albumu. Implementacija snažnih gitarskih i glazbenih karakteristika dvojice virtuozna, pokrenula je eru „shred gitare“, a njihov zajednički rad objedinjen je pod nazivom „Cacophony“. Gitaristički duo oduševio je svijet studijskim, ali i koncertnim djelovanjem. Po završetku turneje, Becker i Friedman posvetili su se solo radu što je rezultiralo definiranjem jednog od najboljih instrumentalnih albuma u povijesti, „Perpetual Burn“ Jason Beckera. Nevjerojatna je činjenica da je upravo taj album esencijalan katalog neoklasične glazbe, legendarni „master piece“ album u maniri Paganinija kojeg je napisao, aranžirao i snimio devetnaestogodišnji gitarski virtuoz i kompozitor nevjerojatnog glazbenog genija. [27]



Slika 4. Trik s jo-jom, Jason bi često na koncertima tehnički kompleksne dionice izvodio s jednom rukom, dok bi se s drugom istovremeno igrao s jo-jom.

Mnogi gitaristi posjeduju slične tehničke vještine u interakciji s instrumentom, no malo je onih koji koriste instrument kao "veslo" za iznjedranje strukturološki, maestralno definiranih "unutarnjih kompozicijskih impulsa". Savršeno tehničko izvođenje Arpeggia je jedno, no natjerati ih da iz takvog seta strukturološki definiranih tonova "iskrvare" emocije je nešto sasvim posebno što samo "posebne duše" mogu ostvariti. Beckerovu nevjerojatnu osobnost i maestralan glazbeni rad prepoznao je svijet popularne hard rock glazbe što je rezultiralo njegovim angažmanom na novom albumu David Lee Rotha, „A Little Ain't Enough“. Kad se u obzir uzme činjenica da je Lee Roth bio frontman benda Van Halen, legendarnog i revolucionarnog gitariste Eddie Van Halena koji slovi za drugog najvećeg revolucionara u glazbenoj povijesti, kojeg je zatim u autorskom radu Lee Rotha nadomjestio gitarski "čarobnjak" i kompozitor Steve Vai, slika Beckerove kvalitete kristalno je jasna. Bio je spreman zavladata svijetom rock gitare, no prst sudbine prekinuo je san u djeliću sekunde. [27]

Tijekom snimanja albuma „A Little Ain't Enough“, Becker je osjetio veliku bol u nozi. Mислеći da se radi o stegnutom živcu, nije pridavao mnogo pažnje problemu sve dok nije počeo šepati, gubiti ravnotežu i osjećati konstantnu bol u kretanju. Odlučio je napraviti pretrage u Kaiserovoj bolnici gdje su mu dijagnosticirali „Amyotrophic lateral sclerosis“ („LAS“), odnosno Lou Gehrigovu bolest. „LAS“ je progresivna neurodegenerativna bolest koja zahvaća živčane stanice u mozgu i leđnoj moždini. Jednom kada nastupi bolest, ona se nemilosrdno pogoršava te u većini slučajeva završava sa smrću zbog progresivne degeneracije motoričkih neurona koji umiru i tako uzrokuju gubitak sposobnosti mozga u pokretanju mišića i kontroli njihove kretanje. Odumiranjem mišića nastaju problemi u općoj funkciji organizma što u krajnosti rezultira gubitkom sposobnosti govora, hranjenja, disanja i fizičkog kretanja, a prije nastupa same smrti koja učestalo nastaje zbog nemogućnosti hranjenja i disanja, pojedinac živi teškim i ograničenim načinom života. [27]

Beckerovi roditelji ostali su shrvani viješću da njihovom sinu preostaju svega tri godine života, no to saznanje Beckera nije poremetilo - smatrao je da će s vremenom prebroditi zdravstvene nedaće. Međutim, kako je vrijeme odmicalo, zdravstvena situacija je postajala sve lošijom, Becker je postao svjestan neizbježnosti situacije te se samo nadao da će uspjeti završiti album s Lee Rothom i odraditi promotivnu turneju albuma. Neprekidno je radio i nije se želio smatrati teško bolesnom osobom, odbijao je kolica i sva ostala pomagala, kretao se koliko je mogao te je unatoč boli radio na pjesmama koje će na posljetku biti njegovo zadnje fizički snimljeno djelo. Becker se u tijeku snimanja albuma po prvi puta suočavao s problemima "običnog" gitariste. Sve do trenutka prije bolesti bio bi u stanju snimiti sve pjesme iz prvog pokušaja, no bolest je polako napredovala u njegove ruke što je utjecalo na studijsku izvedbu. Unatoč tome, uspješno je završio studijski

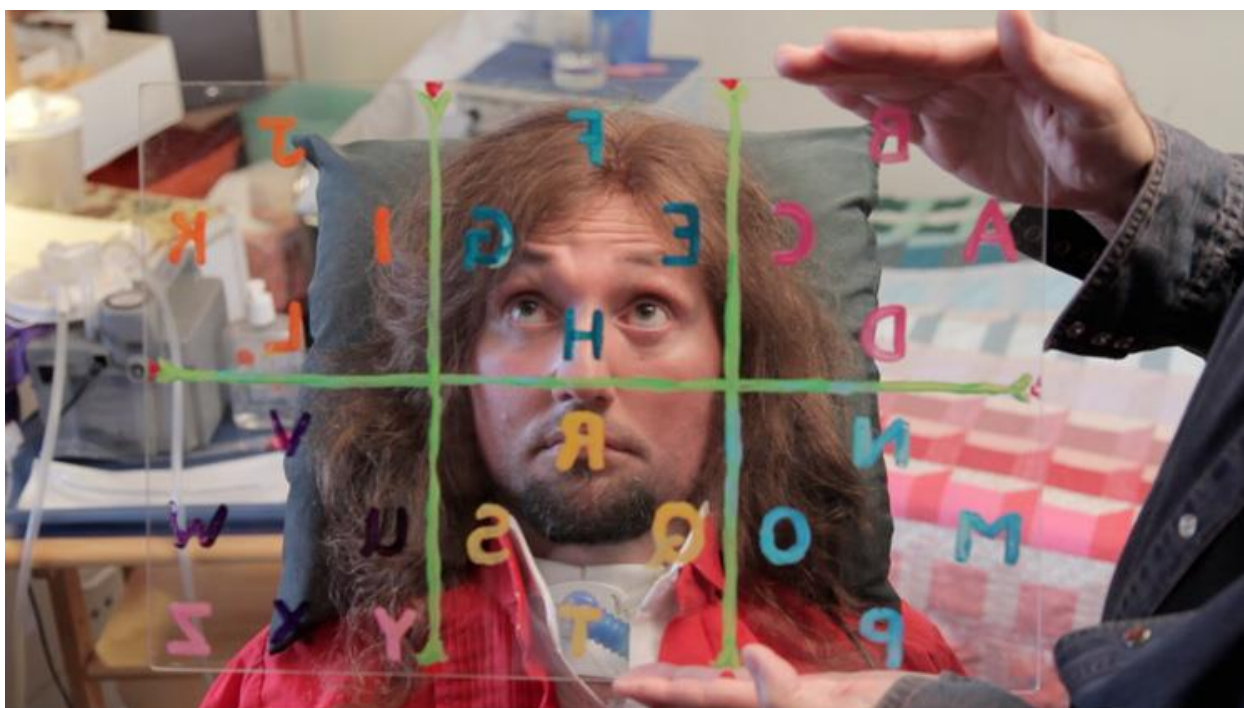
angažman, no tijelo do turneje nije izdržalo. Becker više nije mogao držati instrument u rukama, a motoričke vještine su se vremenom degenerirale do razine potpune nesposobnosti sviranja. [27]



Slika 5. Gesta poljubca na vrat gitara postala je simbolom Jason Beckera

Becker je doista izgubio sposobnost sviranja gitare, hodanja, govora, općeg kretanja i samostalnog disanja, ali nikada nije izgubio volju za životom i glazbenim stvaralaštvom. Zbog degeneracije motoričkih neurona, Becker je ostao bez sposobnosti verbalne i neverbalne komunikacije, a jedini mišići koji su i dalje nesmetano funkcionirali bili su mišići očiju. Gledajući propadanje općih fizičkih sposobnosti svog sina, Gary je bio svjestan da će izgubiti bilo kakav način konkretne komunikacije sa sinom zbog čega je odlučio osmisliti jedinstven sustav komunikacije koji će se temeljiti samo na pokretima očiju. [27] Beckerov komunikacijski sustav temelji se na očnoj geometriji, odnosno na raspodjeli abecednih znakova u šest kvadrata po kojima se pacijent kreće temeljem usmjerenih očnih pokreta - gornji lijevi, gornji srednji, gornji desni te donji lijevi, donji srednji, donji desni kvadrat. Za razliku od pacijenta, njegovatelj ili "čitač" djeluje kao posrednik u komunikaciji s obrnutim položajem slovnih znakova zbog "zrcalne preslike" sustava prema "čitateljevom" položaju ispred pacijenta (npr. gornji lijevi kut s pacijentove strane je zapravo gornji

desni kut s "čitateljeve" strane). Kompletan sustav bazira se na samo dva očna pokreta. Prvi pokret očiju označava kvadrat u kojem se nalazi željeno slovo kojim pacijent želi započeti pisanje riječi, dok se drugim pokretom označava željeno slovo unutar kvadrata – gore, dolje, lijevo i desno. Jedina iznimka su slova X i Y koja se unutar jednog kvadrata nalaze "dolje lijevo" i "dolje desno". Beckerov sustav zahtjeva uspostavu individualnih komunikacijskih procesa u potvrđivanju i negiranju predloženih akcija u odabir kvadrata i slovnog znaka. Takve procese potrebno je definirati izvan komunikacije temeljene na pokretima očiju. Iako je većina pacijenata fizički onespobljena, postoje određene gestikulacije lica koje ostaju funkcionalnima, kao što su trzaji, treptaji, osmijeh, namigivanje ili bilo koji drugi oblici pokreta, osim samog oka, koji se mogu koristiti za uspostavu obostranog razumijevanja. Kako bi se uspostavila optimalna brzina komunikacijskog procesa, poželjno je odabranoj gestikulaciji dodijeliti oznaku "ne" (negiranje), dok za potvrđivanje predložene akcije oznaka izostaje. Protok komunikacije brži je kada se traži samo jedna oznaka. Nakon nekog vremena "čitatelju" je dovoljno prepoznati nekoliko slovnih znakova kako bi odgonetnuo riječ koju pacijent želi izreći, samim time i rečenicu. Ljudi su kompleksna bića navike i individualnih komunikacijskih karakteristika, što je evidentno u individualnim načinima konstrukcija rečenica i govorne komunikacije. S obzirom na prepoznavanje komunikacijskih obrazaca pojedinca i njegovih osobnih, poslovnih i društvenih karakteristika, u ovom slučaju pacijenta, posrednik u komunikaciji može vrlo lako odgonetnuti riječ na temelju par slogova. [28] Stoga, prilikom slovkanja riječi, u slučaju Beckera, "čitatelju" je dovoljno prepoznati slova "K-O-M-P" kako bi mogao zaključiti kako se radi o "kompoziciji" ili "G-I-T" kako bi zaključio da se radi o riječi „gitarā“. [27] Važno je napomenuti kako je bliskost između pacijenta i "čitatelja" ključna za brzo prepoznavanje riječi i definiranje izraza. Becker u svojoj komunikaciji ne koristi nadopunjavajuće izraze, stoga konstrukcija rečenice ovisi o „čitatelju“, koji na temelju riječi definira izraze i rečenice koje su odraz karaktera osobe, odnosno individualnog načina verbalne komunikacije dotične osobe. [28]



Slika 6. Becker komunikacijski sustav očne geometrije, tzv. „Vocal Eye System“

Iako su Beckerove fizičke sposobnosti s vremenom u potpunosti nestale, njegov um nastavio je normalno funkcionirati. Štoviše, on je bio prepun glazbe koju je Becker želio iznjedriti prema svijetu, no kako bi se transkripcija glazbe iz Beckerovog uma prenijela u konkretan kompozicijski sustav bilo je potrebno osmisliti tehnologiju koja će Beckeru omogućiti samostalan kompozitorski rad. Unatoč gubitku kontrole nad tijelom, Becker je i dalje mogao kontrolirati glavu u blagim pomacima. Bio je to posljednji fizički funkcionalan segment njegova tijela. Njegov prijatelj i glazbeni producent, Mike Bemmesderfer, osmislio je računalni program za skladanje glazbe koji se temeljio na prepoznavanju pokreta glave i očiju, u procesu digitalnog zapisivanja tonova, odnosno glazbenih fraza. Sustav je funkcionirao pomoću senzora koji su očitavali pokrete glave i omogućavali pomicanje kursora u skladu s tim pokretima, dok bi se pomicanjem brade, odnosno otvaranjem usta, unosili tonovi koje bi Jason odabrao pomoću kursora. Beckerovo glazbeno djelovanje nakon oboljenja je sporo i iziskuje pregršt energije, mentalne snage i koncentracije kako bi služilo svrsi. Naime, jednim pokretom brade moguće je unijeti samo jedan ton pa se čitav proces rada bazirao na pomicanju glave kako bi se dosegao željeni ton na digitalnoj klavijaturi kojeg se zatim pokretom brade pozicioniralo na notno crtovlje. [27]

Takav sustav rada može biti funkcionalan samo kada se radi o glazbeniku Beckerovog kalibra koji je u stanju usporiti zamršene i tehnički komplicirane glazbene strukture u pojedinačne tonove bez prethodno snimljenog, izvedenog ili napisanog glazbenog materijala. Procesom pojednostavljivanja kompliciranih melodijskih struktura na zasebne tonove koji se pojedinačno

unose u računalo, pojavljuje se problem jednakog naglaska svih tonova, što kompoziciji daje dojam računalno generirane glazbe, lišene bilo kakvog ljudskog i emotivnog prisustva. Kako bi njegove kompozicije djelovale u skladu sa zamišljenim glazbenim i emotivnim vrijednostima, Becker je veliku pažnju posvetio kontroli naglaska i brzine u fraziranju svakog pojedinog tona, što znači da je prilikom unošenja tonova morao odrediti kojim će se intenzitetom pojedini tonovi svirati kako bi kompozicija djelovala prirodno i u skladu s njegovim načinom sviranja. Najveća magija nastala bi u trenutku kada bi Becker nakon nekoliko sati iscrpnog rada pritisnuo „play“ i tako predočio kompleksnu sliku svojih unutarnjih misli i osjećaja u svojoj jedinstvenoj glazbenoj genijalnosti. Zbog napredovanja bolesti, s vremenom je uslijedila nepokretnost mišića njegove glave, ostavivši samo pokrete očiju u službi opće komunikacije i glazbenog stvaralaštva, što je rezultiralo definiranjem novog sustava glazbenog djelovanja. Središnji dio novog sustava isključivo se temelji na komunikacijskom sustavu očne geometrije koji iziskuje uključenost popratnih ljudi u proces njegova rada. Becker "izgovara" glazbene fraze, note i akorde te svoju glazbenu viziju prenosi na vlastiti tim glazbenika i producenata koji definirane glazbene sekcije unose u računalo i uređuju po njegovim strogim standardima. Jednom kad je glazbeno djelo detaljno definirano, raspisuju se notni zapisi koji se uručuju odabranim glazbenicima koji potom Beckerovu glazbenu viziju pretvaraju u realnost. Snaga glazbe vidljiva je Beckerovom slučaju, iako mu je dijagnosticirana bolest fatalnog i iscrpljujućeg fizičkog stanja koja drastično smanjuje životni vijek bolesnika na tri do pet godina života, Becker živi i aktivno radi posljednjih tridesetak godina. [27]



Slika 7. Jason Becker u procesu stvaranja glazbenog djela

Životna priča glazbenika Jason Beckera nepobitan je dokaz glazbe kao komunikacije, no isto tako i glazbe kao jezika. Beckerov doprinos čovječanstvu nije samo u evoluciji virtuoznog sviranja rock gitare kojom je nadahnuo sve nadolazeće glazbene generacije, već u namjeri ljudskog duha da pronade briljantnu kreativnost protiv nezamislivih šansi. Zbog svoje bolesti, Becker je uspješno povezo različite komunikacijske sustave, odnosno glazbenu, neverbalnu i jezičnu komunikaciju, u homogeni sustav koji se sastoji od nekoliko pod vrsta komunikacije koje procesom međusobnog nadopunjavanja djeluju prema ostvarenju zajedničkog komunikacijskog cilja. Kompleksan sustav Beckerove komunikacije i glazbenog djelovanja sastoji od strogo definiranih jezičnih, glazbenih i komunikacijskih pravila pa se stoga sustav koji sadrži jezičnu komunikaciju počiva na jezičnim pravilima ne može implementirati sa sustavima koji ne dijele slična ili identična pravila, što ide u korist muzikološke rasprave o glazbi kao jeziku te na praktičnom primjeru Beckerovog života potvrđuje tu tezu. [27]

3. Kućni studio za snimanje i audio produkciju

Svijet glazbene produkcije se unazad nekoliko godina, u odnosu na prethodna desetljeća, razvijao neviđenom brzinom. Pojavom kvalitetnih digitalnih sklopova i unaprijeđenih programskih jezika, razvila se ideja o programiranju analognog svijeta u digitalni svijet nula i jedinica. Razlog tome je ekonomičnost, jednostavnost i pouzdanost u glazbenom izvođenju, snimanju i produkciji. Digitalna oprema koja napokon može parirati analognoj opremi postala je glavnim alatom modernih glazbenika i producenata svih žanrovskih stilova, a osim hardverskih digitalnih multiprocesora, postoje i virtualne „VST plugin“ verzije („Virtual Studio Technology“) koje djeluju u kombinaciji s „DAW“ („Digital Audio Workstation“) programima.

Prilikom praktične realizacije kratkog instrumentalnog EP („extended play“) albuma "Momentum" koristila se isključivo digitalna oprema, a jedini analogni aspekt bio je faktor ljudske izvedbe. Kućni studio za snimanje i audioprodukciju kojim se koristim, opremljen je zvučnom karticom „Focusrite Scarlett 2i2“ (1. generacija), aktivnim studijskim monitorima „ProSonus Eris 4.5“, slušalicama „AKG K92“, gitarom „LTD EC 1000“ te prepunom bibliotekom kvalitetnih „VST pluginova“.

Trenutno živimo u razdoblju svedostupnih digitalnih alata koji su ujedno kvalitetni i cjenovno pristupačni, a neki su čak i besplatni. Jedni od tih alata su „VST pluginovi“ „Steven Slate Drums 5“ („SSD5“), tvrtke „Slate Digital“, te „Neural DSP pluginovi“ tvrtke „Neural DSP Technologies“. Zahvaljujući njima kreiran je ovaj diplomski rad.

3.1. Steven Slate Drums 5 (SSD5)

SSD5“ je jedan od rijetkih kvalitetnih proizvoda koji dolaze u besplatnoj verziji za slobodno korištenje. „Slate Digital“ je ovim „pluginom“ predstavio potpuno novo i pojednostavljeno korisničko sučelje koje je uvelike olakšalo proces programiranja bubnjeva u „DAW“ programu. Razvijen je novi algoritam reprodukcije bubnja koji fizički modelira precizan zvuk stvarnog bubnjara u izvođenju na temelju frekvencijskih mjerenja prilikom sviranja u studiju. Stoga, razlika između ozvučenog akustičnog bubnja u studiju i virtualnog instrumenta poput „SSD5“ ne postoji jer se radi o potpuno identičnim procesima rada. S obzirom na različite žanrove i kreativne ideje u audio produkciji te potrebi za prilagođenom manipulacijom u zvuku bubnja, razvijen je sustav kombinacije različitih setova bubnjeva kako bi se dobio željeni zvuk. Tako je moguće u paralelnom lancu koristiti „vintage jazz set“ u kombinaciji s modernim „metal“ setom bubnjeva, a isto tako se

i od pojedinih dijelova različitih setova može složiti i prilagođen set autorskog zvuka. Korisnik je u mogućnosti upravljati apsolutno svakim segmentom u zvuku bubnjeva, od odabira mikrofona i stila ozvučenja, preko odabira veličine prostorije u kojoj je dotični bubanj snimljen, do veličine, boje, tona i stila bubnjarskog seta. Glavna poanta ovog proizvoda, kao i većine iznimno kvalitetnih i promišljenih virtualnih instrumenata, je u mogućnosti stvaranja kvalitetne produkcijske glazbe izvan domene skupog analognog studija. Važno je napomenuti da je besplatna verzija ograničena u dostupnosti svih inačica „SSD5“. Unatoč tome, konstantna nadogradnja „plugina“ do sada je iznjedrila tri dodatna seta bubnjeva, kao i dodatnu "knjižnicu" „groove“ uzoraka u sklopu besplatne verzije „SSD5“. [29]



Slika 8. „Steven Slate Drums 5“ („SSD5“) plugin

3.2. Neural DSP

Osim besplatnih „pluginova“ - u realizaciji „Momentuma“ - koristile su se i kupljenje verzije digitalnih pojačala i modulacijskih efekata tvrtke „Neural DSP Technologies“. Ova mlada, skandinavski tvrtka, vodi se parolom „Algorithmically Perfect“, kojoj je glavni cilj pružiti digitalna tehnološka rješenja s konverzijom analognog svijeta u digitalnu domenu instrumentalne izvedbe i audio produkcije. Nastojanje bilo koje digitalne tvrtke, pa tako i „Neural DSP-a“, je

transkripcija analognog osjećaja u interakciji s digitalnom opremom. Upravo je osjećaj u korištenju digitalne opreme jedina velika razlika koja odvaja analogni svijet od digitalnog svijeta. Analogni svijet je živ i dinamičan organizam, dok je digitalni svijet mrtva transkripcija originala koja ne nudi osjećaj prirodne interakcije s instrumentima i zvukovima. Razlog tome je pokušaj kopiranja analogne opreme koja se nikako ne može svesti na konzistentan svijet nula i jedinica. Međutim, napravljen je izniman napredak na tom području i današnji „pluginovi“ su bliži analognom osjećaju nego ikada prije. Mnogi ljudi više ne mogu uočiti razlike, a neki od proizvoda usavršenog digitalnog svijeta koriste se u implementaciji s analognom opremom u analognim studijima. „Pluginovi Neural DSP-a“ su cjeloviti jer se sastoje od nekolicine pojačala, pedal boarda ispred i iza fx-loopa, 9-band grafičkog ekvilajzera („EQ“) te kabineta s neograničenim mogućnostima u pozicioniranju i odabiru mikrofona, kao i upotrebi vanjskih „Impulse Response“ („IR“) datoteka. [30]

3.2.1. Archetype: Gojira

„Neural DSP“ je u suradnji s jednim od trenutno najvećih metal bendova – „Gojirom“, proizveo „plugin“ prepoznatljivog zvuka njihovog gitariste Joe Duplantiera. „VST plugin“ sastoji se od tri pojačala modeliranih po uzoru na „Peavey 5150“ pojačala [31]:

1. „Clean“ – pojačalo kristalno čistog zvuka koje je modelirano po uzoru na vintage cijevno pojačalo. Zahvaljujući „Neural DSP“ tehnologiji pruža mogućnost prirodne manipulacije zasićenja zvuka;
2. „Rust“ – pojačalo zasićenog i oblog distorziranog zvuka nižih frekvencija koje idealno popunjava i širi prostor nižeg registra;
3. „Hot“ – „high-gain“ pojačalo, jasnog i definiranog zvuka viših frekvencija, koje se probija kroz miks i doprinosi čistoći dionica unutar zasićenog prostora zvučne slike.

Osim pojačala, „plugin“ sadrži i dva pedal boarda sačinjena od efekata koji definiraju prepoznatljiv „Gojirin“ zvuk. Efekti su smješteni na pedal boardima s obzirom na način njihov primjene. Jedan „pedal board“ je definiran u „fx-loopu“ pojačala, odnosno iza pojačala, dok je drugi „pedal board“ smješten ispred pojačala [31]:

- Ispred pojačala:
 - „pitch shifter“ – „MIDI“ programabilna papučica pomaka tona s 3 različita načina rada pruža kontrolu nad dodatnom oktavom i razmakom visine tona);

- „octaver“ - polifonična oktaverska pedala može dodati dvije neovisne oktave: jednu oktavu ispod odsviranog tona, te dvije oktave ispod odsviranog tona;
 - lanac klasičnih efekata: „distortion“, „overdrive“, „phaser“ i „chorus“.
- Iza pojačala („fx-loop“):
 - „Delay“ – efekt modeliran po uzoru na TC-electronic flashback pedalu;
 - „Reverb“ - kazmički odjek s tamnim glasom.

„Plugin“ dolazi s 9-band grafičkim ekvilajzerom koji pruža mogućnost definiranja raspona frekvencijskih pojasa unutar samog „plugin“, što nam daje dodatne mogućnosti u post produkciji. Isto tako, osigurava nam jednostavniji rad na snimljenim materijalima te doprinosi slabijem opterećenju računala. [31]

Područje kabineta definirano je sa šest virtualnih mikrofonskih opcija koje se mogu pozicionirati po osima „X „i „Y „u odnosu na zvučnike kabineta, no isto tako se mogu i pozicionirati unutar panorame („100% L“ – „100% R“) [31]:

- „Dynamic 56“ – „Shure SM57“ mikrofoni;
- „Dynamic 421“ – „Sennheiser MD421“ mikrofoni;
- „Condenser 414“ – „AKG 414“ mikrofoni;
- „Condenser 184“ – „Neumann KM 184“ mikrofoni;
- „Ribbon 160“ – „BeyerDynamic M160“ mikrofoni;
- „Ribbon 121“ – „Royer R-121“ mikrofoni.

Ukoliko postoji potreba za uvođenjem vlastitih „IR“ datoteka, kabinetna sekcija nudi zaobilaznicu postojećih kabineta u svrhu korištenja vlastitih kabineta i mikrofona zabilježenih u „IR“ datoteci. [31]



Slika 9. „Archetype: Gojira“

3.2.2. Archetype: Cory Wong

Američki gitarist, nominiran za „Grammy“ je u suradnji s „Neural DSP-om“, definirao je „VST plugin“ koji dijeli iste segmente po pitanju „EQ“ sekcije i kabineta s ostalim „Neural DSP pluginovima“, no po pitanju pojačala i efekata radi se o izvanrednom „funk“/„jazz“/„rock“ „VST-u“. „Plugin“ se sastoji od tri pojačala koja su modelirana po uzoru na „Fender '65 Super Reverb“, „Roland JC-40“ i „JC-120“, te „Dumble Overdrive“ pojačala [32]:

1. „D.I. Funk Console“ – Virtualno pojačalo bazirano je na načelu analogne trake koja omogućava rekreacije klasičnog „bubble“ zvuka. Popratno tome sadrži opciju prirodne saturacije elektronki, snažan kompresor, odabir frekvencijskog „EQ“ pojasa na samom pojačalu te filtre za propusnost visokih i niskih frekvencija. Dodatna pogodnost je mogućnost korištenja pojačala bez kabineta;
2. „The Clean Machine“ – Zvuk ovog pojačala nastao je sklapanjem segmenata „Fender '65 Super Reverb“, „Roland JC-40“ i „JC-120“ pojačala. Ono je kreirano s ciljem uspostave ultimativnog pojačala čistog i oštrog zvuka, kojem je glavna karakteristika toplina visokih

frekvencija;

3. „The Amp Snob“ - Model jednog od najrjeđih pojačala u povijesti, „Dumble Overdrive“. „The Amp Snob“ je nevjerojatno svestrano virtualno pojačalo koje na nižim postavkama pojačanja pruža mogućnost kristalno čistih tonova koji se postepenim pojačanjem glavne kontrole glasnoće dovode do kulturnog ruba čistog tona („breakup tone“), prelazeći u „overdrive“. Glavna karakteristika ovog cijevnog virtualnog pojačala je blag, obao i topao zvuk, upotpunjen sjajnim donjim registrom i dinamičnim odazivom.

Dodatak sadrži efekte Wongovih najdražih efekt pedala koje su međusobno povezane u "lanac" ispred i iza pojačala („fx-loop“) [32]:

- ispred pojačala:
 - „Wah“ – klasičan „wah“ efekt s mogućnošću mapirane „MIDI“ pedale i auto-wah funkcije;
 - „The postal service“ – „envelope filter“;
 - „The tuber“ – „tube screamer“ koji opterećuje elektronke do ruba i pospješuje definiciju gitarskog tona te njegovog probijanja kroz miks;
 - „The big big overdrive“ – „heavy overdrive“ pedala koja "gura" zasićenje zvuka do početka definiranja nejasnoće („fuzz“).
- iza pojačala („fx-floop“):
 - „Delay-y-y“ – efekt odgode dizajniran na temelju analognih krugova koji efektu daju topao ton;
 - „The Wash“ – efekt odjeka sa sklopom „shimmer“ efekta koji pruža mogućnost kreiranja "sanjovitog" zvuka.



Slika 10. „Archetype: Cory Wong“

3.2.3. Omega Ampworks Granophyre

Model jednokanalnog pojačala koje pruža mogućnost kreiranja širokog spektra zvuka, od jednostavnog čistog zvuka, preko „blues overdrive“ zvuka, pa sve do zasićenog i oblog distorziranog „metal“ zvuka. Zanimljiva karakteristika ovog „plugina“ je mogućnost upotrebe različitih elektronki pa je tako moguće birati između: „EL34“, „6L6“ i „KT66“. Osim toga, ostvarena je suradnja s tvrtkom „EarthQuaker Devices“ s ciljem dosljednog virtualnog modelinga njihove booster pedale „Plumes“ koja se sastoji od različita kruga saturacije signala. [33]



Slika 11. „Omega Ampwork Granophyre“

4. Praktičan rad

Svaki pojedinac kroz život pronalazi različite ekstenzije osobnih ekspresija u medijima koji djeluju u bliskoj sferi kanalizacija misli i "unutarnjih impulsa". Odabir medija, odnosno ekstenzija osobnog izražavanja, temelji se na afinitetu prirodne spoznaje kanala osobne komunikacije. Odabrani kanali pojedincu služe kao prevoditelji "unutarnjih impulsa" u adekvatnu formu interpersonalne, javne ili masovne komunikacije. Glavni cilj takve komunikacije je čovjekova potreba za ekspresijom i podjelom unutarnjih vrijednosti sa svijetom. Međutim, s obzirom na životnu šarolikost i karakter ljudi, to nije jedina čovjekova potreba. Odabrani komunikacijski kanali djeluju i u intimnom segmentu osobne ekspresije, odnosno kao prevoditelji introvertnih ekspresija trenutnih životnih okolnosti u vizualnom, taktilnom ili auditivnom. Intiman pristup, ključan je za uspostavu i održavanje dobrobiti unutarnjeg emotivnog i mentalnog stanja.

U mom slučaju, glazbeno stvaralaštvo jedno je od glavnih ekstenzija osobne komunikacije unutarnjih doživljaja trenutnih životnih okolnosti. Glazbena komunikacija za mene djeluje u segmentu introvertne osobne ekspresije, kao i segmentu interpersonalne komunikacijske ekspresije aktualnih životnih doživljaja. Svakodnevna izloženost životnim okolnostima rezultira svjesnim ili podsvjesnim "skupljanjem" emotivnih podražaja koji utječu na našu psihološku percepciju općih društvenih, ali i osobnih vrijednosti. Ljudi djeluju u insceniranom trenutku. Pojavom društvenih medija i raznih tehnoloških unaprjeđenja, pojavila se potreba za savršenom reprodukcijom trenutka koji je odavno nestao. Moderna audio produkcija daje nam mogućnost konstante izmjene već snimljenih glazbenih segmenata. Ako je potrebno, moguće je opetovano usavršavati svaki i pojedini ton odsvirane glazbene fraze kako bi se dosegla razina "plastične savršenosti". Trenutak u kojem je glazbena poruka nastala, odavno je nestao, a samim time i zabilježeni "unutarnji impuls" koji je blijedim tonovima dao karakter, emociju i izvedbenu unikatnost.

Analogno doba pružalo je mogućnost zabilježbe najbolje cjelokupne izvedbe s ciljem ovjekovječenja "posebnog" unutarnjeg trenutka u izvedbi glazbenog djela. Činjenica je da tim pristupom i tehnološkim ograničenjem nije bilo moguće "robotski" savršeno izvesti, a samim time i snimiti kompletno glazbeno djelo, međutim, to je poanta ljudskog djelovanja. Pronaći savršen sklad u nesavršenim životnim okolnostima. Analogna "nesavršena" djela bliska su ljudskom analognom organizmu, dok se svijet nula i jedinica digitalnog stvaralaštva ne može na višoj razini psihološkog i emotivnog podražaja, povezati s našim unutarnjim doživljajima. Djela su "savršena", no samim time su jednolična, predvidiva i neključiva. Zastupljenost i kontinuirani razvoj

digitalnih alata na području glazbenog stvaralaštva nudi nam neograničene mogućnosti konstantnog usavršavanja, no potrebno je povući liniju ograničenja u svrhu autentične konverzije "unutarnjeg impulsa" u medij osobne komunikacije. Odnosno, pronaći savršen sklad analognog i digitalnog svijeta koji se ne mora bazirati na tehnološkom aspektu, već na samom pristupu u kreativnom i izvedbenom procesu glazbenog stvaralaštva.

S tim na umu, definiran je konceptualni pristup u kreiranju autorskih glazbenih djela, ujedinjenih u obliku kratkog instrumentalnog EP albuma pod nazivom „Momentum“. Pristup se temelji na pronalasku sklada između analognog i digitalnog svijeta. Glavna ideja je analognim pristupom zabilježiti trenutni "unutarnji impuls" posredstvom korištenja digitalne opreme, odnosno definirati glazbeno djelo snimljenim improvizacijama koje su nastale u trenutku, bez dodatnih intervencija u zabilježenu izvedbu po pitanju usavršavanja izvedbene kvalitete prvotne izvedbe. Gitarske solo dionice na ovom albumu djeluju u službi vokalne melodije. One zamjenjuju vokal i posredstvom improvizacija koje se međusobno nadopunjuju pričaju glazbenu priču („storytelling“) i tvore glazbenu cjelinu, odnosno instrumentalnu pjesmu.

Kako bi takav pristup u glazbenom stvaralaštvu bio moguć, potrebno je unaprijed definirati minimalno dva strukturološka parametra: tonalitet i tempo. Glazbenik pronalazi nadahnuće za kanalizacijom "unutarnjeg impulsa" u raznim segmentima glazbene interakcije (melodija, tempo, akordna progresija) koja se vrši posredstvom vokalne ili instrumentalne izvedbe. Segmenti glazbene interakcije izraženi su popratnim efektima koji prvenstveno doživljaju ili ideji daju opipljiviji, strukturološki kontekst: modulacijske efekte („chorus“, „phaser“, „flanger“, „vibrato“, „tremolo“, „delay“, „reverb“...), tip zvuka („clean“, „crunch“, „overdrive“, „distortion“...) i „groove“ (sekvence ritamskih uzoraka prepoznatljivih po osjećaju promjene uzorka u propulzivnom ritmu) – „blues“, „jazz“, „funk“, „rock“, „metal“, „r&b“, „reggae“, i „hip hop“ ritamski uzorci kao temeljni nositelji ritamskih sekvenci te kao polazišno ishodište bilo kojeg „groovea“.

U mom slučaju, nadahnuće za kanalizacijom misli u glazbeno djelo, proizlazi iz odabira tonaliteta ili „groovea“, dok popratni segmenti poput modulacijskih efekata i tipa zvuka djeluju u svrhu pobliže kontekstualizacije raspoloženja („moodea“). Sve instrumentalne pjesme nastale su istim kreativnim procesom. Konstrukcija pjesama uspostavljena je improvizacijom unutar već definiranih okvira. Prvenstveno se odabrao tonalitet koji je u slučaju „composition 2“ i „composition 3“ - E-mol (Em), dok je u slučaju „composition 1“ - D-dur (D). Odabirom tonaliteta otvaraju se mogućnosti konstrukcije akordnih sustava i zasebnih tonova koji moraju djelovati

unutar tonalitete strukture s obzirom na definirani akordni sustav. Složenost akordnog sustava izravno utječe na kreativne mogućnosti u melodijskom izražavanju zbog definiranog tonalitetskog okvira. Što je akordna konstrukcija zanimljivija i raznovrsnija, to su mogućnosti u izražavanju veće. S tim na umu definirao sam sustave koji se sastoje od složenijih akordnih promjena kako bi se u melodijskim improvizacijama mogao služiti širim tonalnim vokabularom. Akordni sustavi jednostavno su se definirali zbog vlastite izloženosti raznolikoj i progresivnoj glazbi koja od slušatelja zahtjeva uključenost i razumijevanje. Sva glazba kojoj se pojedinac izlaže podsvjesno utječe na njegov um, a pogotovo na um glazbenika. Konstrukcija akordnih sustava postaje jednostavnom u trenutku kada se definira glazbena pratnja za jedan segment glazbenog djela. U većini slučajeva prvo se definira refren kao najvažniji dio pjesme, iako u gitarskom svijetu prvenstveno nastaje „riff“ koji djeluje kao okosnica oko koje se definiraju ostali aspekti glazbene pratnje. Međutim, nakon definiranja prvog konstrukcijskog segmenta, ostali se dijelovi granaju s obzirom na već uspostavljene akordne parametre. Pitanje je samo poznavanja glazbene teorije u sklopu kreativnog promišljanja. U mom slučaju, prvi segmenti pjesama definirali su se u prvim improvizacijskim pokušajima temeljem kojih se uspostavio bazičan okvir za izgradnju ostalih segmenata. Važno je za napomenuti da su prvi segmenti za sve tri pjesme bili glavni gitarski „riffovi“ koji nisu nastali instantno u trenutku prvog odsviranog tona, već loop petljom odabranog ritamskog uzorka („groovea“) koji se iznova ponavljao sve do trenutka definiranja „riffova“.

Kako bi to bilo moguće, prvo se odredio tempo na temelju kojeg je uspostavljena glazbena mjera. Unutar definirane glazbene mjere odvija se „groove“, dok se na temelju „groovea“ provodi akordna improvizacija. Opće glazbeno znanje navodi na lako sklapanje jednostavnih akordnih sustava, no izazov je u jednom cjelovitom pokušaju definirati jedinstvene akordne fraze i izmjene koje će načiniti kompoziciju. Upravo takve konstrukcije koje nastaju u trenutku "izgaranja unutarnjeg impulsa" definiraju zanimljiv razvoj glazbenih situacija.

Iako problematika u definiranju konstrukcije pjesama nije postojala, pojavila se zabrinutost zbog popunjavanja zvučne slike ritamskim uzorcima. Naime, konstrukcija pjesama zauzela je povelik aspekt cjelokupnih kompozicija pa se postavilo pitanje koliko je prostora ostalo za glavne melodije i koliko će se one dobro uklopiti u kompozicije. Nepisano je pravilo da se prilikom definiranja konstrukcija instrumentalnih skladbi mora osloboditi prostor u centralnom aspektu zvučne slike, odnosno da akordna konstrukcija djeluje kao "kralježnica" skladbe koju će glavna instrumentalna melodija, sa svim svojim intervalnim popratnim dionicama, zapravo definirati i načiniti skladbom. Povodeći se primjerom britanskog progresivnog instrumentalnog benda „Toska“ i gitarskih genijalaca Jason Beckera i Paul Gilberta, odlučio sam definirati glavne ritamske okosnice koje

popunjavaju zvučnu sliku te kompozicijski mogu djelovati samostalno bez potrebitosti glavnih solo dionica koje bi skladbi dakle kontekst. Stoga su, zbog konkretnih i čvrstih gitarskih „riffova“, skladbe poprimile kontekst prije uvođenja improviziranih gitarskih melodija, dok se uvođenjem solo dionica kontekstualizacija nadopunila i blago promijenila.

Nadahnuće u fraziranju glavnih solo melodija proizlazi iz strukture glazbenog djela, zato je važno prepustiti se progresijama koje nas u improvizirajućem trenutku vode prema onome što čujemo u sebi jer jedino tako se melodije mogu nadovezati na već uspostavljene progresije, a istovremeno biti povezane s našim unutarnjim impulsom. Važno je napomenuti da jedno ne isključuje drugo, već da je jedno povezano s drugim, odnosno da nije moguće definirati konstrukciju pjesme bez automatske svijenosti mogućih melodija. Kada stvaramo akordnu progresiju, melodije se indirektno definiraju u našoj podsvijesti i navode nas na određen razvoj akordnih struktura. Upravo ovim pristupom, posredstvom improvizacija solo dionica kroz akordne progresije, definirao sam "vokalne melodije", odnosno „storytelling“ pjesama. Međutim, to nije moguće bez razumijevanja i poznavanja osnovne glazbene gramatike – ljestvica i fraziranja. Najjednostavniji korak do sklapanja solo dionica i instrumentalnih fraza su „pentatonika“ te „blues minor“ (mol) i „major“ (dur) ljestvica. Uzevši to u obzir, opetovano nizanje tonova koji odgovaraju akordnoj progresiji bez adekvatnog fraziranja ne tvori ništa, osim slučajne nakupine nota u jedinici vremena. Kako bi tonovi u improvizaciji djelovali smisleno, potrebno je naučiti "pričati" glazbenim jezikom. Paralelna usporedba s jezikom nalaže da je ton u glazbi jednak slovu u jeziku. S tim na umu, niz uzastopnih tonova čini riječ, pauza - predah za uzdah, niz riječi čini rečenicu/glazbenu frazu, dok niz rečenica/glazbenih fraza čini glazbenu sekciju – konstrukcijski segment. Tijekom improviziranja, važno je držati se gramatičkih načela kako bi improvizacija dobila smisao i tako mogla djelovati u službi komunikacije misli, osjećaja ili ideje. U svome radu koristim se tim načelima s ciljem definiranja instrumentalnih skladbi u maniri klasične konstrukcije popularne glazbe, čiji naglasak nije na vokalnim dionicama i liričnim frazama, već gitarskim solo melodijama koje djeluju u službi liričnog fraziranja.

Sve to povezano s je trenutnim emotivnim stanjem i komunikacijskom potrebom glazbenika. U svijetu gitarske instrumentalne „rock“/“metal“ glazbe, vrlo lako se može uočiti koja su emotivna stanja glazbenika bila prisutna za vrijeme skladanja i snimanja glazbenih djela. Razlog tome je širok spektar izražajnih mogućnosti koje gitara kao "ekspresivno veslo" nudi. Ona može biti sirovita i agresivna, tj. može proizvoditi užasne zvukove visokih ili niskih frekvencija koje se probijaju kroz neutralno zvučno polje i zabijaju direktno u organizam slušatelja. No, isto tako može biti nježna i melankolična te proizvoditi sretne i "plakati" kroz tužne melodije („while my guitar

gently weeps“) koje dopiru do slušatelja na potpuno drugačiji način. Koliko god smatrali autorsku glazbom intimnom ekspresijom, i koliko god sami sebe kao glazbenici uvjeravali u stvaranje glazbe za vlastite potrebe, ona je "društvena djelatnost" i "opće društveno dobro" koje svoju potpunu vrijednost i smisao dobiva u trenutku povezanosti glazbenika i slušatelja posredstvom autorskog glazbenog djela.

4.1. Bubnjevi

Kada se postavlja temelje u izgradnji nekog stambenog objekta, najvažniji korak u početku gradnje je izgradnja kvalitetnog temelja koje će držati nadolazeće elemente na mjestu. Istu ulogu u stvaranju glazbe imaju bubnjevi. Oni su temelj na kojima se gradi čitava kompozicija i koje drži ostale glazbene elemente unutar konkretnih ritmičkih mjera. Pošto je cilj projekta snimiti album sa što više kvalitetnih i besplatnih „VST pluginova“, odlučio sam se na korištenje najboljeg virtualno-simuliranog bubnjarskog seta na svijetu, „Steven Slate Drums 5“. Besplatna verzija koja je dostupna ograničena je na korištenje tri bubnjarska seta sastavljenih od šest elemenata bubnja („snare“, „kick“, „hi-tom“, „mid-tom“ i dva „floor toma“) te šest činela („hi-hat“, „ride“, „splash“, „china“ i dva „crasha“). Od tri dostupna bubnjarska seta, koristio sam se „Dry'n Tight“ setom koji je definiran na "čvršćim" i "zategnutijim" uzorcima, što je odgovaralo „heavy“ zvuku kompozicija. Osim što sam bio ograničen u odabiru raznovrsnih tipova bubnja (sva tri dostupna seta su slična, razlika je u "čvrstoći" uzoraka), bio sam ograničen i s ugrađenim „groove“ uzorcima koji su na temelju „BPM-a“ („Beats Per Second“) i ritmičkih mjera posloženi u žanrovske grupe, no ta ograničenja su zanemariva kada se u obzir uzme zvuk kojeg ovaj „plugin“ pruža. Važno je napomenuti da su sve kompozicije nastale kao prilagodba dostupnim „groove“ uzorcima. Uzorci su posloženi hijerarhijski s obzirom na logičku strukturu pjesme: od uvoda, preko kitice i refrena, do završetka, što mi je na temelju uzorka omogućilo vrlo jednostavno sastavljanje bazičnih podloga pjesama. U ovom slučaju nije bilo potrebno dodijeliti dvanaest traka za svaki element bubnjarskog seta, jer „plugin“ u sebi ima ugrađen „mixboard“ sa zasebnim ulazima i izlazima te parametrički, kliznim, „PAN“ i „EQ“ potencimetrima, tako da se kompletan miks može napraviti unutar „plugin“ koji se tada pozove na samo jednu traku. Upravo sam tako koristio „SSD5“ „plugin“; odabrao sam početni uvodni „groove“ koji sam povukao na traku; zatim sam za nastavak odabrao novi „groove“ iz iste „obitelji“ te tako dio po dio složio cijelu podlogu. Jednom kada je bazična podloga bila definirana, ulazio sam u svaki pojedinačni „groove“ na vremenskoj traci kako bi ručno prilagodio ritamske uzorke s obzirom na ritamske specifičnosti glavnih i pratećih gitarskih dionica. U nekim situacijama, promjene su bile blage zbog korištenja ritamskih uzoraka koji gotovo u potpunosti odgovaraju konstrukciji kompozicija, no kod nekih su promjene bile

drastičnije pa bi ritamski uzorci djelovali kao polazišna točka u kreaciji novog „groovea“. Nakon što sam definirao kompletne bubnjarske dionice, otvorio sam „mixboard“ gdje sam, manipulirajući glasnoćom i tipom pojedinih udaraca („rimshot“ i „classic“), doprinio organskijem zvuku bubnja.

Zahvaljujući „mixboardu“ unutar „plugina“, podešavanje osjetljivosti svakog i pojedinog udarca vrlo je jednostavno. Osjetljivost je po općim postavkama raznovrsno definirana za svaki udarac, što bubnju daje organski prizvuk, no s obzirom raznolikost primjene ritamskog uzorka potrebno je definirati autorske izmjene u naglašavanju i nenaglašavanju određenih segmenata ritamskih uzoraka. Kako bi to postigao, morao sam označiti one ritamske uzorke unutar „groovea“ kojima sam želio smanjiti intenzitet siline/brzine udarca i jednostavno prilagoditi brojčanu vrijednost za koju će se intenzitet smanjiti kod svih udaraca - npr. silina/brzina za jedan udarac je 95 m/s; drugi 105 m/s i treći 125 m/s, a ako silinu/brzinu želim smanjiti na kompletnoj sekciji za 3 m/s, program će oduzeti tu vrijednost od vrijednosti svakog pojedinog udarca pa će vrijednosti navedenih udaraca biti 92 m/s, 102 m/s i 122 m/s. Što je vrijednost veća, to je silina/brzina izraženija.

Iako „SSD5 plugin“ zvuči fenomenalno, dodavanjem zasićenih gitarskih dionica koje popunjavaju prostor zvučne slike oko bubnjarskih segmenata, direktno se utječe na zvuk bubnja. Naime, detalji bubnjarske izvedbe nestaju, a čistina njegova zvuka počinje blijediti. Razlog tome je „borba“ u probijanju kroz miks. Kako bi detaljan zvuk bubnja i njegovih elemenata ostao prisutan i konzistentan, upotrijebio sam „plugin“ „Smash And Grab“ tvrtke „GetGood Drums“. Ovaj „plugin“ je poseban dvostruki kompresor koji se sastoji od dvanaest tipova kompresija, kreiran isključivo za produkciju bubnjeva. Dijeli se na dva osnovna dijela:

1. „Smash“ – kompresor koji kontrolira težinu i visinu (6 tipova kompresije);
2. „Grab“ – kompresor koji kontrolira snagu i udarac (6 tipova kompresije).



Slika 12. „Smash And Grab plugin“

Već samom aktivacijom „plugina“, bubnjevi ožive i počinju se probijati kroz miks. U mom slučaju su općenite postavke prilikom aktivacije bile dovoljne kako bi ostvario zvuk bubnja koji odgovara kontekstu kompozicija. Koristio sam „auto gain“ i „extreme“ kompresiju s fokusom na izoštravanje „hard“ udarca posredstvom oba kompresora.

4.2. Gitarske dionice

Instrumentalna „rock“ i „metal“ glazba utemeljena je na progresivnim glazbenim sekcijama i virtuosnim gitarskim dionicama koje većinski djeluju u službi nositelja glavnih melodija. Gitarske dionice u instrumentalnim djelima zauzimaju većinu prostora zvučne slike zbog čega je potrebno odrediti stil snimanja i audio produkcije koji će na adekvatan i originalan način predstaviti karakter autora i konceptualnu vrijednost njegova djela. Međutim, kako odrediti "adekvatan" zvuk svog djela?

Proces odredbe adekvatnog zvuka funkcionira na sličan način kao i kod uspostave gitarskih dionica. Prilikom ekspresivnog "izgaranja unutarnjeg impulsa", simultano se pojavljuje spoznaja o željenom zvuku pojedinačnih instrumentalnih dionica. Ta spoznaja ovisi o glazbenom iskustvu autora. Naime, što je autor glazbeno naslušaniji i po pitanju studijskog djelovanja tehnički potkovaniji, to mu je opus u oblikovanju zvuka i u audio produkciji - bogatiji. Autor možda ne posjeduje dovoljno tehničkog znanja za konkretno određivanje zvuka kojeg "čuje u glavi", no to ne isključuje samu konkretnost zvuka u njegovu postojanju. Procesom komunikacije, koja se temelji na imitaciji zvuka od strane autora prema audio inženjeru, konkretizira se zvučna ideja. Međutim, u ozbiljnom radu na području audio produkcije, sve se temelji na spoju kreativnog trenutka u procesu snimanja i tehničkog oblikovanja zvuka. Naime, ako u studijskom arsenalu posjedujemo gitare koje se razlikuju s obzirom na njihovu konstrukciju i elektroniku, moramo biti u mogućnosti zaključiti koji instrumenti su adekvatniji za koju glazbenu sekciju. Isti pristup vrijedi za pojačala, modulacijske efekte i sl. U današnje doba, u kojem obitava mnoštvo interdisciplinarnih glazbenika, koji samostalno rade na svim aspektima glazbenog stvaralaštva, ključno je poznavanje tehničkog aspekta audio produkcije. S tim na umu, odlučio sam se posvetiti savladavanju tog aspekta glazbenog stvaralaštva, kako bi bio u mogućnosti samostalno realizirati, ali i unaprijediti svoje kreativne ideje.

Prilikom snimanja albuma „Momentum“ korištena je samo jedna gitara, „ESP LTD EC 1000“, s aktivnim „EMG 81/60“ magnetima („pickup-ima“) pa je boju i tip zvuka trebalo prilagođavati pomoću „pluginova“. Taj proces bio je dosta zahtjevan zbog stila audio produkcije kojeg kao autor

i producent njegovim. Naime, radi se o „wall of sound“ audio produkciji. Glavna karakteristika „wall of sound“ produkcijskog stila je popunjavanje svakog djelića frekvencijskih prostora zvučne slike s ciljem definiranja zasićenog i obilnog zvuka. Kako bi se zvučna slika proširila, koristi se panoramno pozicioniranje snimljenih dionica. Iako panoramski pristup u zvučnoj slici nije nov pojam i koristi se od 1939. godine, glazbeni i produkcijski genijalac Devin Townsend je proces panoramnog proširenja doveo na novu razinu. Naime, njegov pristup temelji se na višestrukom snimanju svake dionice (4 do 6 puta) koje se rasprostiru po panoramnom prostoru od 100% lijevo do 100% desno. Važno je napomenuti da se prilikom snimanja dionica koriste različita pojačala, pedale i gitare, kako bi se karakter zvuka proširio te upotpunio međunastale frekvencijske praznine. Prilikom snimanja „Momentuma“, nakon prvotno definirane ritamske sekcije pojedinih kompozicija, odnosno bubnjeva, uslijedilo je snimanje gitarskih dionica u impulsnom trenutku. Svaka dionica snimana je na mono traci uz prisutnost odabranog „plugina“, a cjelokupne kompozicije nastale su improvizacijama „recording sessiona.“ Nakon nekoliko snimljenih ideja, od početka do kraja kompozicije, uslijedilo je odabiranje određenih sekcija pojedinih improvizacija kako bi se definirale glavne melodije triju kompozicija. Vodeći se Townsendovim principima, snimao sam minimalno četiri izvedbe svake dionice za opće segmente pjesama, dok sam za glavne segmente snimao i po šest izvedbi pojedinih dionica. Razlog tome je obogaćenje zvuka.

Prilikom izvođenja, odnosno snimanja dionica, dolazi do blagih pomaka u svakoj izvedbi. Milisekundni pomaci uhu su neprimjetni, no audiosnimci pridonose veliki značaj u popunjavanju međuizvedbenih praznina u zvučnoj slici. S tim na umu, svaku dionicu stavljao sam u parove suprotnih panoramskim pozicijama. Glavne dionice koje su definirane kao nositeljice glazbene podloge, pozicionirane su bliže centru zvučne slike (80% L i 80% R), dok su dionice definirane kao popratni segmenti popunjavanja prostora glazbene podloge, pozicionirane na krajnjim rubovima zvučne slike (100% L i 100% R). Također, kod važnijih segmenata unutar kompozicija, kao što su to glavna melodijska tema i refren, snimao sam još dodatne dvije izvedbe kako bi se taj dio istaknuo od ostalih segmenata unutar kompozicija. U tim slučajevima dodao bi još jedan panoramni par u najvećoj blizini centru zvučne slike (60%L i 60%R). Najvažnije je bilo osloboditi centralni prostor zvučne slike koji je ostao rezerviran za glavne solo dionice („storytelling“), dok je prostor u strogoj blizini centralne pozicije (50%L i 50%R) ostao rezerviran za eventualne prateće dionice glavnoj melodiji. Prilikom snimanja distorziranih dionica, korištena su dva različita „plugina“ kako bi se proširio i upotpunio obujam zvuka:

- glavne dionice glazbene podloge – zbog visokog frekvencijskog odaziva koji doprinosi čistoći tonova i prirodnog probijanja kroz miks, koristio sam „Neural DSP Archetype Gojira Hot“ pojačalo s izraženijim srednjim i visokim tonovima. "Glavu" pojačala upario sam s pripadajućim kabinetom kojeg sam ozvučio s „Dynamic 57“ (blago pomaknutim lijevo od centralne opne zvučnika) i „Condenser 414“ (blago pomaknutim desno od centralne opne zvučnika) mikrofonima. Kako bi dionice dobile dojam zvučne "uronjenosti", koristio sam „shimmer“ na „reverb“ pedali (stvara se prateći zvuk u pozadini odsvirane dionice nalik procesuiranim orguljama);
- prateće dionice glazbene podloge – zbog potrebe širenja obujma zvuka na području donjeg frekvencijskog prostora, koristio sam "tamnije" pojačalo s izraženijim srednjim i dubokim tonovima, odnosno „Neural DSP Omega Amworks Granophyre“. Unutar pojačala koristio sam „KT66“ elektronke, a samu "glavu" pojačala upario sam s pripadajućim kabinetom kojeg sam ozvučio s „Dynamic 57“ (blago pomaknutim lijevo od centralne opne zvučnika) i „Ribbon 121“ (blago pomaknutim desno od centralne opne zvučnika) mikrofonima;
- glavne solo dionice – definiranje zvuka solo dionica krucijalan je proces u stvaranju autentičnosti. Zvuk je glavna "osobna iskaznica" u tonskoj („guitar tone“) identifikaciji autora. Iako autentičan zvuk proizlazi iz prstiju svakog gitariste, važno je kreirati adekvatan zvuk koji će doprinijeti iznošenju "unutarnjeg impulsa". U mom slučaju, to sam postigao upotrebom „Neural DSP Archetype Gojira Hot“ pojačala u kombinaciji s „delay“ i „chorus“ pedalom unutar „plugina“, te „cutom IR“ dodatkom Ole Englundu baziranog na njegovom osobnom „HESU“ kabinetu, opremljenom s „Vintage30“ zvučnicima.

Osim distorziranih pojačala snažnog "nazubljenog" zvuka, koristio sam i pojačala čistog zvuka za glavne i prateće dionice unutar mirnijih segmenata glazbenih djela:

- glavne i prateće dionice glazbene podloge čistog zvuka – zbog potrebe za čistim, ali i obujnim zvukom srednjeg frekvencijskog odaziva, koristio sam „middle focused“ pojačalo, odnosno „Neural DSP Archetype Cory Wong - The Amp Snob“. Iako se radi o čistom zvuku, bilo je potrebno koristiti „overdrive“ pedalu kako bi zvuk dobio na teksturi i energiji. Upotreba „overdrive“ pedale rezultirala je guranjem pojačala na sam rub čistog tona („breakup tone“), što je dalo posebnu teksturu čistim dionicama. Važno je napomenuti da bi bez upotrebe „overdrive“ pedale u „boost“ ulozi, dionice djelovale previše "mekano"

te se ne bi uklopile u ostatak snimljenog materijala. Razlika bi bila prevelika i neuravnotežena. Unatoč tome, pojačalo se u nekoliko trenutaka koristilo sa sasvim čistim tonom zbog uspostave kontrasta unutar kompozicije. Kao i kod distorziranih pojačala, koristila su se reverb pedala s istim postavkama „shimmer“ efekta. "Glava" pojačala uparila se s pripadajućim kabinetom kojeg sam ozvučio s „Ribbon 121“ (blago pomaknutim lijevo od centralne opne zvučnika) i „Dynamic 421“ (blago pomaknutim lijevo od centralne opne zvučnika) mikrofonima.

Ovakvim pristupom u snimanju glazbenog materijala, definirao sam tipičan "srednjetonski gitarski zvuk" koji istovremeno djeluje moćno i duboko te čisto i sveprisutno. Iako je stil audio produkcije inspiriran radom Devina Townsenda, glazbeni aspekt je pronašao svoju inspiraciju u radu progresivnog metal benda „Toska“ i radu jedinstvenog Jasona Beckera.

4.3. Bas dionice

Instrumente „rock“ i „metal“ glazbe, možemo podijeliti na dva tipa: ritmičke instrumente koji čine temeljnu podlogu pjesme (npr. bubnjevi) i melodijske instrumente koji na temelju ritmičke baze stvaraju glazbene fraze (npr. gitare). Područje između ta dva ekstrema ostaje prazno, i kao takvo - izuzevši u obzir sviranje u ritmu - ne povezuje ritmičke i melodijske instrumente u cjelinu. Upravo taj prostor popunjava bas gitara. Ona zauzima frekvencijsko polje koje se nalazi između ritamskih i melodijskih instrumenata, te posredstvom različitih tehnika sviranja, spaja perkusivne bubnjarske elemente s melodijskim gitarskim elementima i tako gradi most koji dvoje ekstrema povezuje u cjelinu, odnosno pjesmu.

Iako u većini slučajeva gitaristi autori sami definiraju i snimaju dionice bas gitare, postoje i oni gitaristi koji žele doprinos drugih kreativaca na svojim projektima. Razlog tome je produbljenje kreativnih dostignuća svojih glazbenih djela. S tim na umu, kontaktirao sam basisticu Maju Kolarić¹ kako bi potencijalno ostvario kolaboraciju s jednom od meni najboljih basista/ca u Hrvatskoj. Ona je na moju veliku radost prihvatila suradnju i opisala svoj kreativni proces u radu na „Momentumu“. Taj proces ja parafraziram i prenosim u cijelosti u idućem paragrafu.

¹ Maja Kolarić (30. 9. 1991.) – Slobodna glazbena umjetnica, poznata po radu u bendovima Mantra i EOT.

Kolarić je zaprimljeni materijal preslušala izvan programa za glazbenu produkciju kako bi provjerila ispravnost izvezenosti materijala iz „DAW“ programa. Nakon toga, snimku je ubacila u program za profesionalnu glazbenu produkciju, kojeg je odabrala ovisno o potrebama i zahtjevima pjesama, odnosno ovisno o potrebnim „plugin-ovima“ za realizaciju bas dionica (kompresor, „EQ“, pojačala). U svome radu, Kolarić za glazbenu produkciju koristi dva programa, „Cubase 5 Pro“ i „Cubase 10.5 LE“. U ovom slučaju, koristila je „Cubase 10.5 LE“. Nakon što je otvorila program, uvezla je audio materijale koje sam joj poslao i namjestila metronom na tempo u kojem su pjesme snimljene kako bi mogla definirati i snimiti što precizniju bass dionicu. Važno je napomenuti da je materijale zasebno uvezla u zasebne projekte sa zasebnim „BPM“ vrijednostima. Prije početka snimanja, još jednom je provjerila urednost snimke. Preslušala je poslani audio materijal nekoliko puta kako bi se bolje upoznala sa dijelovima kompozicija i progresijama akorada. U sljedećem koraku otvorila je novu audio mono traku na kojoj će snimiti bas. U ovom slučaju koristila je „Fender Jazz“ bas gitaru koju je spojila na „Tech 21 Sansamp bass driver D.“, odnosno direct „injection“ ili „direct box“, čija je glavna zadaća provesti nebalansirani zvuk ili signal visoke impedance u signal tj. zvuk koji je balansiran i nema nikakve buke ili smetnje u signalu. Bas gitaru spojila je gitarskim kablom u „DI“ u „input“ utora, te iz „output“ utora uz pomoć „XLR“ kabla za balansirani „output“ signala, spojila se u zvučnu karticu „Focusrite Scarlett 4i4“ (3. generacija). Iz zvučne kartice signal je prolazio kroz spojeve pretpojačala koji prevode dobiveni signal i zapisuju ga u programu za produkciju. „Fender Jazz“ basevi su pasivni i nemaju bateriju koja će dati jak signal i dugi sustain (odsvirana nota će trajati dulje) zbog „pickup-ova“ koji su ugrađeni. Upravo iz tog razloga, koristila je „Sansamp Tech 21“ koji daje veću snagu signalu pri izlazu iz bas gitare. Završetak lanca odabrala je u programu „Amplitube 4“ i „Ampeg BA-500 combo“ pojačalu koje snimljeni „DI“ signal emitira kroz digitalno emulirano pojačalo. Rezultat je definiraniji i masivniji zvuk bas gitare; lijepo "zaokruženog" cjelokupnog tona. „Ampeg BA-500“ pojačalo provodi prisutnije niske frekvencije te tako stvara ugodnu podlogu gitarama koje nas zajedno s bass bubnjem tjeraju na kretnju.

Jednom kada uspostavi željene postavke na snimci, Kolarić preslušava pjesmu otpočetak do kraja, istovremeno prosviravajući kroz trenutne ideje. Nakon četiri do pet puta opetovanog sviranja i preslušavanja snimke, Kolarić je stisnula record u trenutku kada je osjetila da je neke ideje svaki puta odsvirala na identičan način. To znači da su se ideje u glavi definirale te da će tako i ostati. Ako je akordna progresija "nelogična" - ili nije lako pamtljiva jer ne prati logični tijek glazbene harmonije - snima se dio po dio. Istim pristupom je definirala bas dionice za kompozicije s mog albuma. U slučaju kompozicija s albuma „Momentum“, akordna progresija nagovještava logični

nastavak nakon obično dva ili tri akorda, nakon čega nastavlja u nekonvencionalnom tijeku, što ujedno ukazuje na originalnost, kreativnost autora i svojstveni tijek razmišljanja. Upravo zbog toga, odlučila je snimati dio po dio, a ujedno i da bi bila brža u konkretizaciji kompozicija. Međutim, brzina i konkretizacija snimljenih dionica ovisile su o tome koliko joj se dugo određeni melodijski dio zadržao u sjećanju. Nakon što je snimila bass dionice, provjerila je prisutnost eventualnih smetnji u zvuku ili pogrešaka u zabilježenoj izvedbi. Ukoliko bi primijetila prisutnost manje preciznih trenutaka u izvedbi napisane dionice, koja se u kontekstu slaže sa snimkom, svakako bi je takvom i ostavila jer je to još jedan potez kistom u konačnoj kompoziciji, odnosno kontekstu pjesme.

4.4. Miks

Pjesmu se može zamisliti kao precizan industrijski stroj koji funkcionira zahvaljujući usklađenom i simbiotskom radu mnogih manjih elemenata. Ako jedan element prestane funkcionirati na pravilan način, čitav stroj ne funkcionira i proizvodnja propada. Upravo tako funkcionira i miks pjesme. Faza miksa je, uz mastering fazu, temeljni element audio produkcije. Prilikom snimanja materijala potrebno je razmišljati unaprijed i ne oslanjati se na popravke u miksu jer tako postoji velika vjerojatnost da se neće dobiti željeni zvuk ili da će se do njega doći kompliciranim i mukotrpnim putem. Više od polovice kvalitetnog miksa odrađeno je u samom snimanju.

Posao miksanja vrlo je zahtjevan i iziskuje veliku dozu iskustva kako bi se definirao kvalitetan miksnirani materijal. U većini slučajeva, samostalni autor koji je sve snimio i uskladio, prepušta ovaj posao drugoj osobi. Odmak od vlastitog materijala je poželjan u ovoj fazi. Kada se provede određeno vrijeme u radu na nekom projektu, izgubi se doticaj objektivnosti zbog prevelike zasićenosti osjetljivih organa sluha i moždane percepcije. Odluke koje se donose nisu temeljene na svježem doživljaju zvuka te bi one mogle uvelike naštetiti finalnom proizvodu. S tim na umu, pristupio sam konkretno i odlučno snimanju kako u fazi miksanja ne bi imao previše posla.

Zbog produkcijskog pristupa i umjetničke koncepcije „Wall of sound“ audio produkcije, snimljeni materijali zasićeni su zvukom, razmjerima glasnoće i panoramnim pozicioniranjima kako bi doprinijeli zvučnom identitetu autora i kompozicija. Što više snimljenog materijala ulazi u završnu fazu glazbenog proizvoda, to je teže definirati adekvatan odnos između prisutnih glazbenih dionica, zvukova i frekvencija. Kako bi proces bio jednostavan, u fazi snimanja sam definirao blokove pojedinih dionica. U tim blokovima nalazi se svih šest pratećih dionica raspoređenih po

panorami koje su miksane u samom procesu snimanja, odnosno nakon što sam snimio glavne gitarske dionice i krenuo na prateće dionice, definirao sam zvuk pratećih dionica tako da ne guše prostor glavnih dionica. To sam postigao korištenjem drugačijih postavka pojačala, pedala i kabineta, a sve je dodatno učvršćeno 9-band grafičkim ekvilajzerom („EQ“) posredstvom kojeg sam "odrezao" niske i visoke frekvencije gitarskih dionica kako bi zadržao „middle focused sound“ lišen neželjene "musavosti" i "prigušenosti". Ovisno o kompozicijskim elementima i karakteristikama korištenih virtualnih pojačala, koristio sam i različite pluginove „Neural DSP-a“ kako bi uspostavio kombinacije pojačala i efekata koje skladno funkcioniraju u simultanom djelovanju. Upotrebom različitih pojačala, popunjava se praznina frekvencijskog prostora koja doprinosi širem obujmu zvuka. Važno je napomenuti da se miks gitarskih dionica sklapa s obzirom na miks bubnja koji se već ranije definirao unutar „SSD5 plugina“. Jednom kad su blokovi okvirno postavljeni po pitanju miksa, potrebno je uspostaviti odnose glasnoće između blokova i glazbeno djelo postaje povezano i cjelovito. Kako bi se svi tonovi jasno čuli, na svaku dionicu postavljen je neutralan kompresor koji dolazi s „Neural DSP pluginovima“, dok kompletnu završni miks objedinjuje „LoudMax plugin“ na master traci. Njegova uloga je da korigira eventualna odstupanja u glasnoći pojedinih tonova i završno obradi signal prije izlaska u završnom formatu.



Slika 13. „LoudMax plugin“

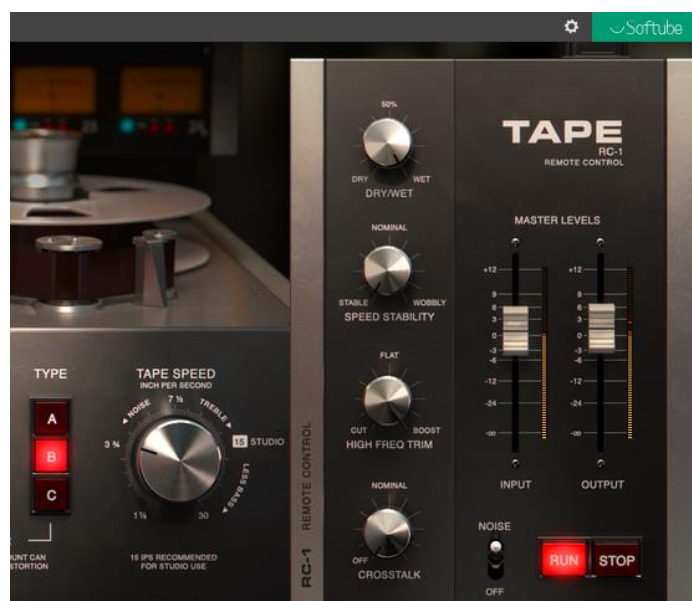
4.5. Mastering

Usporedbom iz stvarnog života najlakše je predočiti mastering fazu u audio produkciji, a najbolji primjer za to je proizvodnja automobila. Faza snimanja bi u ovoj metafori predstavljala sklapanje pojedinih dijelova automobila u cjelinu, faza miksanja bi predstavljala dotjerivanje proizvoda odabirom unutrašnjosti i boje karoserije, dok bi faza masteringa predstavljala završni sloj laka koji definira završni vizualni pečat. „Mastering“ inženjer će tako ispolirati cijelu pjesmu dodatnim „pluginovima“ koji će pjesmi dati sveopći topliji ili hladniji prizvuk, prilagodit će

pjesmu za izvođenje na različitim audio uređajima i medijima te će se pobrinuti o sveopćoj kvaliteti i unikatnosti zvuka.

Prije pristupanja posljednjoj fazi, odnosno Masteringu, potrebno je provjeriti ispravnost miksa, ali i pojedinačnih traka. Ovim procesom provjeravamo eventualnu prisutnost „clippinga“ (izobličenje valnog oblika koje se javlja kada su pojačalo ili „DI“ signal prenaplašeni u glasnoći i frekvencijskom rasponu te pokušavaju isporučiti izlazni napon ili jačinu „DI“ signala izvan maksimalnih mogućnosti zvučnog prostora u audio zapisu). Jednom kada se ustanovi tehnička ispravnost materijala, pristupa se završnoj fazi.

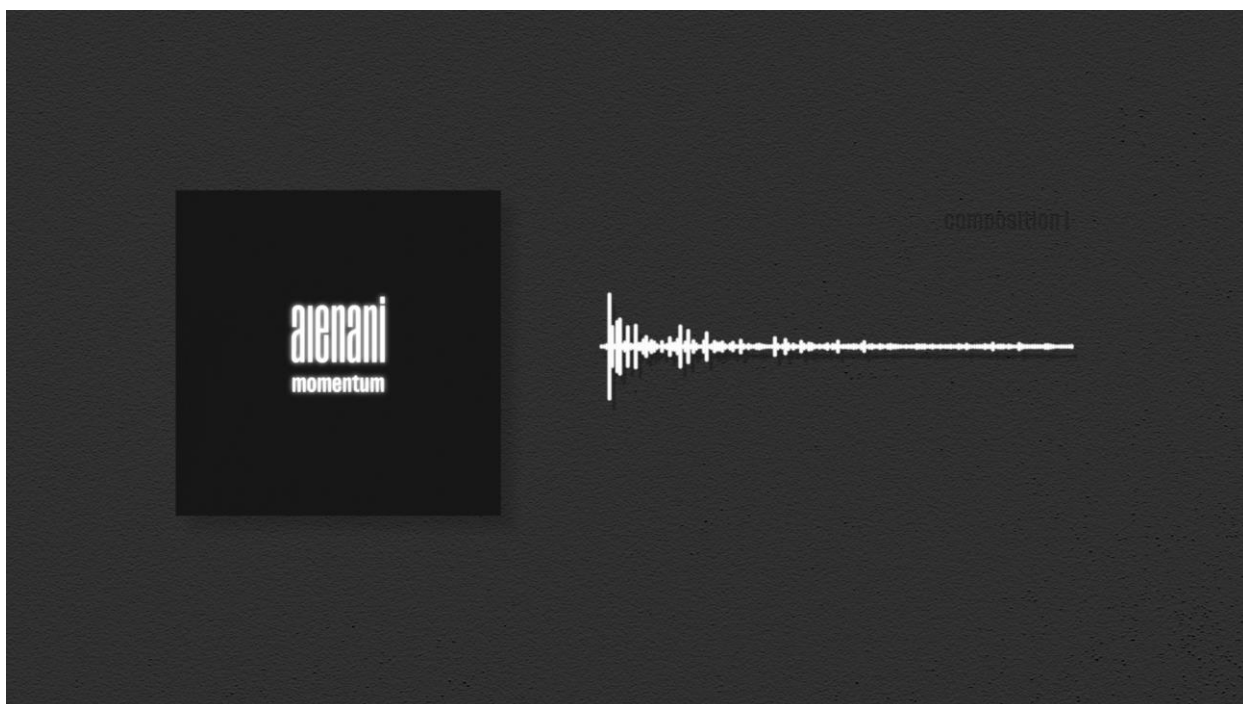
Pošto sam već u fazi miksanja definirao jačinu glasnoće i kompresiju traka, preostalo je samo definirati cjelokupan "zvučni izgled" albuma. U svijetu digitalnog zvuka, važno je uvesti nekoliko organskih elemenata kako bi cjelokupan snimljeni materijal "dobio na životu". Kako bi to postigao, koristio sam suptilan „Tape-Softube plugin“ na master traci koji emulira tri vrste magnetske trake s ciljem prozračnijeg i organskijeg zvuka. Uzevši u obzir stil audio produkcije i zasićenost zvučne slike, najbolje je odgovarala emulacija „B“ koja se zasniva na „tape“ stroju sklopljenom na bazi transformatora. Glavna karakteristika tog stroja je dodatan naglasak niskih frekvencija te cjelokupno zaobljenje zvučne slike. Uvođenjem magnetske trake u emulacijskom aspektu zvučne slike, dodao sam 3/5% šuma („noise“) koji je suptilno smješten u pozadinu kako bi dodao "zraka" distorziranim gitarskim dionicama. Ovaj „plugin“ korišten je suptilno jer je glavna ideja neprimjetnost emulacije u "oživljavanju" digitalne audio produkcije.



Slika 14. „Tape-Softube plugin“

4.6. Vizualni identitet albuma

Prilikom definiranja vizualnog identiteta koristio sam se „Tusker Grotesk“ tipografijom koja je nastala po uzoru na poslijeratne tipografije s vrlo visokom x-visinom („x-height“), poput „Haettenschweilera“, „Impact-a“ i „Helvetice Inserata“. „Tusker Grotesk“ nositelj je vizualnog identiteta zbog vizualne masivnosti kojom kondensni rez tipografije predočava konstrukciju i karakter kompozicija, zvuk i stil audio produkcije, te snagu i čvrstoću instrumentalnih izvedbi. Album „Momentum“ namijenjen je digitalnoj distribuciji, zbog čega je definirana „play“ animacija za digitalnu platformu „Youtube Music“.



Slika 15. „Alenani – Momentum; vizualizacija za Youtube Music“

5. Zaključak

Postojanje gramatičkih struktura u glazbenoj domeni je neupitno. Svaki komunikacijski sustav čija se funkcionalnost temelji na strogo definiranom setu pravila, mora posjedovati određenu razinu gramatičkih načela u strukturološkoj domeni komunikacijskog procesa. Glazba je sastavljena od seta strogo definiranih pravila koja se dotiču uspostave adekvatnog međudnosa osnovnih glazbenih jedinica u cjelini kompozicije. To glazbenu gramatičku strukturu približava jezičnoj gramatičkoj strukturi. Međutim, unatoč međusobnim sličnostima i doticajima u pregršt zajedničkih točaka, glazba i jezik djeluju unutar vlastitih domena te su zbog toga njihove strukture različite, ali i povezane. Upravo zbog povezanosti u zajedničkim konstrukcijskim značajkama, implementacija jedne strukture u drugu čini snažan kanal unutarnje komunikacijske ekspresije (glazba i poezija). Pojedinac svjesno ne odjeljuje glazbu i jezik na različite kanale s obzirom na strukturološke predispozicije pojedinih komunikacijskih kanala. On podsvjesno odabire kanal interpersonalne i intrapersonalne komunikacije s obzirom na ekstenziju osobne komunikacije. Najbolji primjer takve komunikacije je Jason Becker. Glazbeni genijalac koji spaja svijet glazbe i jezika u procesima komunikacije osnovnih životnih potreba. Glazba i jezik uče nas da različitosti između segmenata produbljuju njihove međusobne vrijednosti te da one svojom implementacijom nude nove mogućnosti. Proces glazbenog stvaralaštva temelji se na implementaciji različitih životnih segmenata u smislenu cjelinu autorske ekspresije, a samim time i unutarnje komunikacije. Potreba za ekspresijom je neizbježna, a realizacija iste ovisi o snazi "unutarnjeg impulsa". Instrumentalni album „Momentum“ pokazatelj je da nas prepuštenost unutarnjem impulsu vodi kroz samospoznajne staze nepoznatih destinacija koje nam na krajnjem odredištu pružaju iskren uvid u samoga sebe.



Sveučilište
Sjever



**IZJAVA O AUTORSTVU
I
SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU**

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, Alen Dumić pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor diplomskog rada pod naslovom Alenani - Momentum; kratki instrumentalni EP (extended play) album te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:
(Alen Dumić)

(vlastoručni potpis)

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, Alen Dumić neopozivo izjavljujem da sam suglasan s javnom objavom diplomskog rada pod naslovom Alenani - Momentum; kratki instrumentalni EP (extended play) album čiji sam autor.

Student/ica:
(Alen Dumić)

(vlastoručni potpis)

6. Literatura

- [1] Eric F. Clarke: Issues in language and music, Contemporary Music Review, 1989.
- [2] D. Cooke: The Language of Music, London: Oxford University Press, 1959.
- [3] F. Lerdahl, R. Jackendoff: A Generative Theory of Tonal Music, Cambridge: Mass: MIT Press, 1983.
- [4] G. Cooper, L. B. Meyer: The Rhythmic Structure of Music, University of Chicago Press., 1960.
- [5] <https://literarydevices.net/foot/>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [6] M. Yeston: The Stratification of Musical Rhythm, London: Yale University Press, 1976.
- [7] Alexander Rehding: Hugo Riemann and the birth of modern musical thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- [8] Daphne Leon: Generalizing Syncopation: Contour, Duration, and Weight, Theory and Practice, No. 1, Vol. 36, 2011., pp. 111–150.
- [9] <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=56136>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [10] <https://www.thoughtco.com/syncope-pronunciation-1692016>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [11] Gloria Toliver-Weddington: The Scope of Black English, Journal of Black Studies, vol. 4, no. 2, 1973., pp. 107–114.
- [12] <https://hbr.org/2018/05/5-ways-to-project-confidence-in-front-of-an-audience>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [13] Douglas Henry Daniels: The Significance of Blues for American History, The Journal of Negro History, vol. 70, no. 1/2, 1985., pp. 14–23.
- [14] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dance>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [15] David Cram, Language and music: The pragmatic turn, 2013., pp. 41-58.
- [16] Eric F. Clarke 1993. 'Imitating and evaluating real and transformed musical performances.' Music Perception, 10: 317–341.
- [17] Marshall McLuhan, Understanding media, 1964.
- [18] <https://www.openculture.com/2021/01/jimi-hendrix-revisits-his-searing-performance-of-the-star-spangled-banner-the-dick-cavett-show-september-9-1969.html>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.

- [19] <https://www.songfacts.com/facts/richie-havens/freedom>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [20] <https://www.youtube.com/playlist?list=PLooPgX64bpwAgA4W1F9TROplzMOjGFRtr>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [21] <https://www.youtube.com/playlist?list=PLooPgX64bpwCkW8wkfWmv0iZVxXLfKVz8>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [22] <https://www.youtube.com/watch?v=UmNlgP-y984&list=PLooPgX64bpwCkW8wkfWmv0iZVxXLfKVz8&index=9>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [23] <https://www.youtube.com/watch?v=n4FhyLbZi1E&list=PLooPgX64bpwCkW8wkfWmv0iZVxXLfKVz8&index=6>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [24] <https://www.youtube.com/watch?v=4IIR2UrtRGA&t=677s>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [25] <https://www.youtube.com/watch?v=FjYqMKMj8II>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [26] <https://www.youtube.com/watch?v=0DdRUPVTqyw>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [27] https://www.imdb.com/title/tt2120779/?ref=ext_shr_lnk,
Pristup ostvaren: 15. 06. 2021.
- [28] <https://patient-innovation.com/post/1705>,
Pristup ostvaren: 13. 06. 2021.
- [29] <https://stevenslatedrums.com/ssd5/>,
Pristup ostvaren: 29. 08. 2021.
- [30] <https://neuraldsp.com/plugins>,
Pristup ostvaren: 29. 08. 2021.
- [31] <https://neuraldsp.com/plugins/archetype-gojira>,
Pristup ostvaren: 29. 08. 2021.
- [32] <https://neuraldsp.com/plugins/archetype-cory-wong>,
Pristup ostvaren: 29. 08. 2021.
- [33] <https://neuraldsp.com/plugins/omega-ampworks-granophyre>,
Pristup ostvaren: 29. 08. 2021.

Popis slika

Slika 1. Zajedničke ritamske vrijednosti glazbe i jezika u domeni glazbene sinkope

Izvor: A. Dumić, Samostalna grafička vizualizacija, 2021 8

Slika 2. Legendarni koncert Duke Ellingtona u Fargu 1940. godine

Izvor: David Radlauer, The syncopated times, The legend is true, 2019..... 17

Slika 3. Jimi Hendrix, Woodstock festival 1969. godine

Izvor: Travis Hay, Guerrilla Candy, Jimi Hendrix: Live at Woodstock to screen globally, 2012 28

Slika 4. Trik s jo-jom, Jason bi često na koncertima tehnički kompleksne dionice izvodio s jednom rukom, dok bi se s drugom istovremeno igrao s jo-jom.

Izvor: Jason Becker Official, 2021 35

Slika 5. Gesta poljubca na vrat gitara postala je simbolom Jason Beckera

Izvor: Haiangriff, Jason Becker veröffentlicht neues Album „Triumphant Hearts“, 2018 37

Slika 6. Becker komunikacijski sustav očne geometrije, tkzv. „Vocal Eye System“

Izvor: Emily Breen, The HeyUGuys Interview: Jason Becke, 2012..... 39

Slika 7. Jason Becker u procesu stvaranja glazbenog djela

Izvor: Jason Becker Official, 2021 40

Slika 8. „Steven Slate Drums 5“ („SSD5“) plugin

Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Steven Slate Drums 5“; tvrtke „Slate Digital“ 43

Slika 9. „Archetype: Gojira“

Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Archetype: Gojira“; tvrtke „Neural DSP Technologies“ 46

Slika 10. „Archetype: Cory Wong“	
Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Archetype: Cory Wong“; tvrtke „Neural DSP Technologies“	48
Slika 11. „Omega Ampworks Granophyre“	
Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Omega Ampworks Granophyre“; tvrtke „Neural DSP Technologies“	49
Slika 12. „Smash And Grab plugin“	
Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Smash And Grab“; tvrtke „GetGood Drums“	55
Slika 13. „LoadMax plugin“	
Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „LoadMax“	62
Slika 14. „Tape - Softube plugin“	
Izvor: A. Dumić, Grafički prilog je kopija ekranskog prikaza u programu „Tape - Softube“; tvrtke „Softube“	63
Slika 15. „Alenani – Momentum; vizualizacija za Youtube Music“	
Izvor: A. Dumić, Samostalna grafička vizualizacija, 2021	64