

Dušan Milenković

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Ćirila i Metodija 2, RS–18000 Niš
milenkovicdusan91@gmail.com

Glazbena transkripcija i remiks

Primjena estetike glazbe Stephena Daviesa na promišljanje suvremene elektroničke glazbe

Sažetak

U radu se razmatraju stavovi suvremenog estetičara glazbe Stephena Daviesa o glazbenim transkripcijama kao posebnim oblicima muziciranja u klasičnoj glazbi, a zatim se ovi stavovi primjenjuju na promišljanje remiksiranja, muzičke prakse koja se prvenstveno vezuje za suvremenu elektroničku glazbu. Koristeći teorijske obrasce Daviesove estetike glazbe, u izlaganju će ukazati na sličnosti između stvaralačkog pristupa transkripciji i remiksu, sličnosti koje se, prije svega, tiču načina na koji se njihovi stvaraoci odnose prema originalnoj kompoziciji na temelju koje se transkribiranje, odnosno remiksiranje izvodi. Uspoređivanje između transkripcije i remiksa dodatno se provodi u radu razmatranjem različitih uloga koje ispunjavaju ove vrste muzičke djelatnosti u različitim kulturnim kontekstima.

Ključne riječi

transkripcija, remiks, klasična glazba, elektronička glazba, estetika glazbe, Stephen Davies

Uvod

U knjizi *Themes in the Philosophy of Music*, jedan od najpoznatijih suvremenih estetičara glazbe Stephen Davies posvećuje jedno poglavlje teorijskim problemima koje izaziva glazbena transkripcija. Transkribiranje je specifičan oblik muzičke djelatnosti koji je nastao na terenu klasične glazbe, a zasniva se na naknadnom prilagođavanju jedne muzičke kompozicije (prvobitno stvorene za jedan instrument ili grupu instrumenata) da bi se kompozicija mogla izvoditi na drugom instrumentu ili grupi instrumenata.¹ Cilj ovog rada ogleđa se u razmatranju načina na koji se teorijski obrasci koje ovaj autor koristi u sagledavanju muzičkih transkripcija mogu primijeniti na promišljanje remiksa, novog oblika muzičkog stvaralaštva koji se najčešće povezuje s elektroničkom glazbom (iako nije na nju ograničen), a koji nastaje specifičnim kombiniranjem dijelova originalne kompozicije – takozvanih »semplova« – s

1

Usp. »arrangement or transcription«, Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York 2004., str. 28. Nazivci *transkripcija* i *aranžman* se u starijoj literaturi često koriste sinonimno, dok ću, slijedeći Daviesa, u ovom radu razlikovati ove nazivke, smatrajući *aranžman* glazbenim

oblikom u kojemu je udio kreativnosti stvaraoca veći. Među ostalim, usp. Willi Apel, *The Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Harvard 2003., str. 56; Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York 2003., str. 49.

drugim oblicima muziciranja karakterističnim za određeni žanr elektroničke glazbe.²

Važno je naglasiti da ukazivanjem na određene sličnosti između transkripcija i remiksa u ovom radu ne želim sugerirati da je način estetskog doživljavanja i vrednovanja transkripcije na terenu klasične glazbe (terenu koji Davies ima u vidu u ovom tekstu)³ u određenom smislu ekvivalentan načinu na koji pristupamo remiksima u području elektroničke glazbe. Razlike između ovih oblika muzičkog stvaralaštva višestruke su, a argumentacija koja bi potkrijepila tu tezu može se izložiti ukazivanjem na drugačiju povijesnu ulogu ovih oblika muziciranja, navođenjem teorijskih razloga na osnovu kojih se estetsko doživljavanje ne odvija na isti način u području klasične glazbe i na terenu popularne glazbe, ali i ukazivanjem na činjenicu da transkripcija nastaje u notnom zapisu i zahtijeva izvođenje, dok remiksi nastaju kao snimljene kompozicije u kojima ne postoji poseban moment izvođenja. Ove razlike dublje ću razmotriti u nastavku rada, najprije izlaganjem načina na koji Davies razumije različite uloge koje može imati jedna transkripcija, a zatim i uspoređujući uloge transkripcije s načinom na koji remiks dopire do svojih slušalaca u kontekstu suvremene kulture.

Moglo bi se pomisliti da bi bilo adekvatnije uspoređivati remiks s nekim slobodnijim oblicima muzičkog stvaralaštva koje Davies ima u vidu u ovoj knjizi i koje direktno razlikuje od transkripcija: različitim »aranžmanima« određene kompozicije, »varijacijama na temu« određene kompozicije ili omažu određenom kompozitoru.⁴ Međutim, ovaj autor o nabrojanim oblicima govori tek usput, dok najveću pažnju posvećuje upravo transkripcijama, dolazeći do interesantnih teorijskih uvida kada je riječ o odnosu transkripcije i originalne kompozicije, kao i različitim razlozima zbog kojih se transkripcije mogu smatrati značajnim oblicima muzičke umjetnosti. Smatrajući da Daviesov teorijski pristup transkripcijama može biti primjenjiv na promišljanje djelatnosti remiksiranja, uspoređivanje transkripcija i remiksa provodim u ovom radu nadajući se ishodu koji bi se ogledao u kreiranju povoljnog teorijskog terena za buduće dublje razmatranje problema koje izaziva djelatnost remiksiranja. Na uspoređivanje remiksa i navedenih slobodnijih oblika muzičkog stvaralaštva u klasičnoj glazbi vratit ću se još jednom u nastavku rada.

Daviesovo određenje muzičkih transkripcija – smisao »vjernosti« originalnoj kompoziciji

Na samom početku teksta o transkripcijama, Davies formulira svojevrsnu definiciju transkripcije kao posebnog oblika muzičkog stvaralaštva:

»... da bi određeni notni zapis bio transkripcija jednog muzičkog djela *X*, mora postojati namjera autora tog notnog teksta da stvori djelo vjerno muzičkom sadržaju kompozicije *X*, djelo koje je napisano za određeni medij i prilagođeno tom mediju, koji je drugačiji od onog za koji je kompozicija *X* napisana.«⁵

Ovaj će autor najveću pažnju u nastavku citiranog teksta posvetiti problematici koja se tiče načina na koji transkripcija ostaje »vjerna« glazbenim karakteristikama originalne kompozicije, ali i intervencijama koje autor transkripcije mora sprovesti kako bi se jedna kompozicija prilagodila novom mediju.

Najprije je potrebno razmotriti na koji način američki estetičar u svom tekstu tumači važan aspekt transkribiranja kao specifične muzičke djelatnosti, koji nalazimo u priloženoj definiciji – »vjernost muzičkom sadržaju« određene kompozicije. Radi dublje interpretacije ovog aspekta, potrebno je sagledati

određene formulacije koje sam američki estetičar koristi kada govori o tome što je od muzičkog sadržaja potrebno zadržati u transkripciji. Iako, kao što je to slučaj u navedenoj definiciji, Davies često u nastavku teksta govori o zadržavanju originalnog »muzičkog sadržaja« u transkripciji (pritom ne ciljajući na dihotomiju estetske forme i sadržaja),⁶ Davies ne koristi samo ovu relativno neodređenu frazu, već upotrebljava i jedan bar donekle specifičniji termin, koji pritom dodatno ne obrazlaže pa ću se u radu najprije osvrnuti na njega. Da bi imenovao aspekte originalne kompozicije kojima jedan muzičar mora ostati »vjeran« toj kompoziciji prilikom stvaranja transkripcije, Davies u jednom dijelu teksta govori o svojevrsnim glazbenim »konfiguracijama« koje moraju ostati neizmijenjene u notnom tekstu transkripcije.⁷

Smatram da nam Davies ovim pojmom bar u određenoj mjeri ukazuje na potrebu za »vjernošću« samoj strukturi jedne kompozicije, odnosno onim aspektima koji se u jednoj kompoziciji tiču estetske forme jednog muzičkog djela. Naime, iz samog naglašavanja vjernosti »muzičkom sadržaju« može se pretpostaviti da je potrebno, primjera radi, zadržati osnovne melodijske aspekte jedne kompozicije. Međutim, time još uvijek ne dolazimo do specifičnosti transkripcije kao jednog muzičkog oblika jer se određena vjernost »temi« jedne kompozicije, ali i nekom drugom melodijskom sadržaju koji pripada toj kompoziciji, očekuje i od drugačijeg »aranžmana« jedne kompozicije ili »varijacije na temu« bazirane na toj kompoziciji. Govorom o potrebi za zadržavanjem iste »konfiguracije« u transkripciji jedne kompozicije, izgleda da nam Davies prije sugerira da je potrebno u transkribiranoj verziji kompozicije zadržati aranžman istovjetan originalnoj kompoziciji. Svaka intervencija u aranžman mijenja »konfiguraciju« djela jer se promjenom redoslijeda različitih dijelova određene kompozicije, višestrukim ponavljanjem određenih dijelova, kao i zanemarivanjem drugih dijelova jedne kompozicije, nužno mijenjaju artistske odluke koje je donio sam autor originalne kompozicije. Izmjenom aranžmana napušta se teren originalne kompozicije i zbog toga što ove izmjene mogu biti motivirane stvaralačkim težnjama samog autora transkripcije, težnjama koje ne samo da se ne moraju ticati originalne kompozicije nego mogu biti i u potpunoj suprotnosti s načinom na koji je autor originalne kompozicije osmislio svoje djelo.

Pored aranžmana, izgleda da se u Daviesovu pojmu »konfiguracije« kriju još neki aspekti originalnog muzičkog djela koje autor transkripcije ne smije izgubiti iz vida, mada se određena sloboda na ovom terenu može dopustiti stvaraoču transkripcije. Riječ je o uzimanju u obzir naznaka za tempo, dinamiku i tome slično. Iako autor transkripcije može izvršiti manje intervencije nad ovim naznakama (posebno kada se te intervencije tiču prilagođavanja kompozicije novom mediju – instrumentu ili grupi instrumenata), on svakako ne

2

Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, New York 2013., str. 698.

3

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 48–52, 56–58.

4

Ibid., str. 49. O varijaciji na temu vidjeti u: W. Apel, *The Harvard Dictionary of Music*, str. 938–939. Za upotrebu nazivka *omaz* u domeni glazbe, usp. »Homage«, *Artopium*. Do-

stupno na: <https://musicterms.artopium.com/h/Homage.htm> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

5

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 47.

6

Ibid., str. 47–54, 56–57.

7

Ibid., str. 50.

može drastično promijeniti tempo ili tek tako zanemariti dinamičku oznaku »piano« i umjesto nje napisati »forte« u notnom tekstu transkripcije.

Kao što sam naziv tog muzičkog oblika sugerira, promjenom aranžmana određene kompozicije dobiva se slobodniji vid muzičkog stvaralaštva koji Davies naziva drugačijim »aranžmanom« određene kompozicije i razlikuje od transkripcija.⁸ U slučajevima ove vrste dolazi do promjene muzičkih »konfiguracija« shvaćenih u prvom izloženom smislu – do intervencija izvršenih nad strukturom same kompozicije.⁹ Vjerojatno najpoznatiji primjer za intervencije ovog tipa (nad samim aranžmanom, ali i nad glazbenim karakteristikama jednog djela) predstavlja Mozartova slobodnija orkestracija čuvenog oratorija *Messiah* koji je komponirao G. F. Handel.¹⁰ Ovakvom bi se mogla smatrati i intervencija koju je izvršio dirigent Otto Klemperer nad Brucknerovom *Osmom simfonijom*: on je iz ove simfonije uklonio čitavih nekoliko strana notnog teksta, odnosno, preko sto taktova.¹¹ Iako Davies naglašava da se, za razliku od transkripcija, u slučaju drugačijeg aranžmana određene kompozicije radi o nezavisnijem muzičkom djelu u kojem zahtjev za »vjernošću« originalnoj kompoziciji više nije tako striktan pa kreativni udio koji ima autor aranžmana dolazi do većeg izražaja, važno je napomenuti da i sam alternativni aranžman nameće uspoređivanje s originalnom kompozicijom i time održava jaku povezanost s njom.¹² To je zajednička karakteristika transkripcije i slobodnijih oblika umjetničkog stvaralaštva koje Davies nabroja u spomenutom tekstu o transkripcijama; u zavisnosti od toga kako se ova karakteristika manifestira u različitim oblicima muzičkog stvaralaštva inspiriranih određenim glazbenim uzorom (u vidu jedne kompozicije ili grupe kompozicija), mogu se međusobno razlikovati muzički oblici koje Davies nabroja u ovom tekstu.

Kada je riječ o promjeni samog medija kao drugom važnom momentu transkribiranja kao specifične muzičke djelatnosti, važno je napomenuti da se Daviesovo određenje transkripcija ne iscrpljuje u naglašavanju važnosti promjene izbora samog instrumenta ili grupe instrumenata, promjeni o kojoj ću govoriti u nekoliko navrata u nastavku rada. Interesantno je da u određenim dijelovima teksta Davies sam govor o novom mediju kome se originalna kompozicija prilagođava ne ograničava samo na isticanje karakteristika instrumenata koje autor transkripcija uzima u obzir prilikom kreiranja djela ove vrste, već odlazi i korak dalje i sugerira da se intervencije koje provodi autor transkripcije tiču i svojevrsnog stila, odnosno podžanra klasične glazbe. To najprije sugeriraju određene riječi koje Davies upotrebljava prilikom govora o ograničenjima određenog instrumenta kao novog medija buduće transkripcije. Ovaj autor napominje da, pokušamo li transkribirati za klavir jednu orkestarsku kompoziciju tako što sve tonove iz ove kompozicije jednostavno ispišemo u obliku notnog teksta za klavir (koristeći samo dvije notne linije – za lijevu i desnu ruku), ne čineći pritom nikakve intervencije uz pomoć kojih bismo je prilagodili ovom instrumentu, takav notni tekst bi »vjerojatno bilo nemoguće odsvirati na klaviru ili bi, kada bi to bilo moguće, on bio kreiran bolno neklavirski [*unpianistic*]«. ¹³ U navedenim riječima, vidljivo je da Davies ne smatra da je dovoljno uzeti u obzir ograničenja samog medija prilikom kreiranja određene transkripcije. Ne dobivamo transkripciju ako se pobrinemo samo za to da je svaki ton originalne kompozicije moguće odsvirati na novom instrumentu kao mediju za koji je transkripcija kreirana. Davies na navedenom mjestu sugerira i to da postoje određene karakteristike klavirske glazbe kao takve – tog stila, odnosno podžanra klasične glazbe – od kojih poduhvat transkribiranja također zavisi u velikoj mjeri. Potrebno je da autor transkripcije ima u vidu ove karakteristike prije nego što pristupi specifičnom stvaralačkom procesu

transkribiranja da bi svojoj publici ponudio djelo koje će biti »u duhu klavirske glazbe«.

Djeluje li ova interpretacija navedenih Daviesovih riječi nategnuto, budući da su one izrečene u kontekstu govora o tome da se transkripcija ne zasniva na jednostavnoj promjeni instrumenta na kojemu se određena kompozicija izvodi, onda će činjenica da i sam Davies na jednom mjestu u tekstu na sličan način koristi pojam žanra možda potkrijepiti ovo tumačenje. Kada govori o razlikama koje postoje u Brahmsovim i Busonijevim transkripcijama Bachove kompozicije »Chaconne« (koja je dio *Druge partite za solo violinu, BWV 1004*), američki estetičar nam skreće pažnju na to da su Brahmsove kompozicije nastale za »specijalan žanr 'kompozicije za lijevu ruku na klaviru'«, kao i da je Brahms uspio kreirati kompoziciju koja je »veoma bliska Bachovu notnom tekstu, ali je (kada je riječ o njenom žanru) istovremeno i klavirska [*pianistic*]« (kurziv S. D.).¹⁴ Iako bi se, terminološki gledano, »kompozicije za lijevu ruku na klaviru« prije mogle smatrati određenim stilom koji bi pripadao podžanru klavirske glazbe, jasno je da Davies samo uzimanje u obzir karakteristika određenog stila ili žanra smatra važnim aspektom kreiranja određene kompozicije pa bi se određenje transkripcija koje nalazimo na početku teksta moglo dopuniti tako da uključuje i ove aspekte, pored govora o mediju. Ova okolnost može na poseban način doprinijeti uspoređivanju transkripcija i remiksa pa će se na nju osvrnuti još jednom u nastavku rada.

Kreativna sloboda u transkribiranju

Budući da u Daviesovoj teorijskoj koncepciji transkripcija uspostavlja specifičan odnos prema muzičkom materijalu koji autor transkripcije nalazi u originalnoj kompoziciji, u nastavku rada, pokušat ću najprije razmotriti same intervencije uz pomoć kojih se autor transkripcije udaljava od originalne kompozicije u svojoj muzičkoj djelatnosti i kreira posebno muzičko djelo, a ne jednostavno drugačiju »verziju« originalne kompozicije.

8

Ibid., str. 49–50.

9

Ovakvo razlikovanje transkripcije i aranžmana može se naći u: M. Kennedy, J. B. Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, str. 28.

10

George Frideric Handel, aranžman Wolfgang Amadeus Mozart, dirigirao Harry Christophers, »Messiah, Part 1«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Handel-Arr-Mozart-Harry-Christophers-Messiah-Part-1/release/5212998> (pristupljeno 15. 6. 2019.); George Frideric Handel, aranžman Wolfgang Amadeus Mozart, dirigirao Harry Christophers, »Messiah, Parts 2 & 3«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Handel-Arranged-By-Mozart-Harry-Christophers-Messiah-Parts-2-3/master/1297803> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

11

Usp. Peter Heyworth, *Otto Klemperer: Volume 1, 1885–1933: His Life and Times*, Cambrid-

ge University Press, Cambridge, Cambridge 1996., str. 178–179; Otto Klemperer, Bruckner, New Philharmonia Orchestra, »Symphony No. 8«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Otto-Klemperer-Bruckner-New-Philharmonia-Orchestra-Symphony-No8/release/4141550> (pristupljeno 15. 6. 2019.); usp. Young-Jin Hur, »Rearrangements Reconsidered«, *Corymbus*. Dostupno na: <https://corymbus.co.uk/rearrangements-reconsidered/> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

12

Usp. S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 50.

13

Ibid., str. 49.

14

Ibid., str. 56; usp. Paul Wittgenstein, »Plays Music For The Left Hand«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Paul-Wittgenstein-Plays-Music-For-The-Left-Hand/release/5638968> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

»Verzijom« Davies naziva djelo koje je rezultat onih intervencija izvršenih nad jednom kompozicijom na osnovu kojih ne dolazi do promjene medija i koje, među ostalim zbog toga što ne dovode do promjene medija, ne izazivaju velike promjene u muzičkom sadržaju.¹⁵ Prema Daviesu, transkripcije se mogu smatrati djelima koja imaju određenu razinu nezavisnosti u odnosu na originalne kompozicije, dok to nije slučaj s »verzijama«.¹⁶ Međutim, američki estetičar nije dovoljno precizan pri upotrebi ovog pojma, posebno kada je riječ o tome u kojoj mjeri je važna sama promjena medija u stvaranju nove »verzije«: ne samo da on ne koristi ovaj pojam na izloženi način u drugim dijelovima teksta nego se može tvrditi i da prilikom prilagođavanja jedne kompozicije, prvobitno napisane za veći orkestar, izvođenju koje bi provodio manji orkestarski ansambl, ipak dolazi do svojevrsne promjene medija.¹⁷ Da bih izbjegao određene nedoumice, *verzijama* ću u nastavku nazivati sva ona djela u kojima nema takvih promjena izvršenih nad originalnom kompozicijom koje bi učinile estetski doživljaj verzije drugačijim od doživljaja originalne kompozicije koji bi imao isti slušalac. Dok verzije predstavljaju slučaj takve muzičke djelatnosti u kojoj ne dolazi do kreiranja nezavisnog muzičkog djela, moguće je u stvaranju transkripcije »otići predaleko« i stvoriti djelo koje u toj mjeri odstupa od originalne kompozicije, da se prije može smatrati potpuno nezavisnim djelom, kao što je to slučaj u već spomenutim primjerima alternativnog »aranžmana« jedne kompozicije, »varijacije na temu« jedne kompozicije ili, u krajnjoj instanci, »omaža« kompozitoru.

Kada je riječ o kreativnom udjelu koji ima autor transkripcije u svom odnosu prema originalnoj kompoziciji, Davies smatra da u transkripcijama do njih dolazi, prije svega, zbog potrebe za prilagođavanjem novom muzičkom kontekstu, koju diktiraju same razlike među onim instrumentima korištenim u originalnoj kompoziciji i onim predviđenima za buduću transkripciju. U poduhvatu prilagođavanja određene kompozicije novom instrumentu ili grupi instrumenata, radi se ne samo o izbjegavanju ograničenja instrumenata koje treba koristiti u jednoj transkripciji nego i o pokušaju da se iskoriste prednosti instrumenata za koje treba prilagoditi tu kompoziciju.¹⁸ Interesantno je da američki estetičar ovdje nema u vidu samo one intervencije u notnom zapisu kojim se, primjera radi, notni tekst prilagođava drugačijoj prirodi određenog instrumenta kada je riječ o dinamičkim nijansama ili dužini tona (kao što je slučaj o razlikama između klavira i orgulja – prvi instrument omogućava veće dinamičke finese od drugog, ali je trajanje tona na klaviru kraće). Tipičan primjer za transkripciju ovog tipa je transkripcija za klavir poznate kompozicije *Tocatta und Fuge in d-Moll, BWV 565*, J. S. Bacha koju je sačinio poljski pijanista Carl Tausig.¹⁹ Davies se, također, ne ograničava na određeno reduciranje originalnog notnog teksta, do koga neminovno mora doći u slučajevima u kojima se određena kompozicija, kreirana za polifoni instrument (poput klavira), transkribira za izvođenje na monofonom instrumentu, npr. klarinetu. Primjer za transkripcije ovog tipa mogu se naći u knjizi *Bach for the Clarinet*, u kojoj se nalaze različite adaptacije kompozicija J. S. Bacha prilagođene za solo klarinet.²⁰ Nasuprot tome, on razmatra čak i slučajeve u kojima se originalni notni tekst u djelatnosti transkribiranja dopunjuje novim glazbenim materijalom, kao što je to slučaj u problematičnom primjeru *Pulcinelle* I. Stravinskog, o kome ću ubrzo govoriti.²¹ Samo dodavanje novog muzičkog materijala može biti suptilno i omogućiti gotovo potpunu ekvivalentnost između originalne kompozicije u transkripcije – upravo je, po Daviesovoj interpretaciji, to slučaj u već spomenutom primjeru Busonijeve transkripcije Bachove *Chaconne*. Američki estetičar navodi da Busoni u klavirskoj transkripciji kompozicije koja je napisana za violinu, pojedinačne tonove koje u originalu izvodi ovaj

gudački instrument transformira u oktave na klaviru, čime se na odgovarajući način koristi ne samo polifona priroda klavira kao instrumenta nego i mnogo veći tonski raspon ovog polifonog instrumenta.²²

Međutim, diskutabilno je prisutna li je doza suptilnosti iz primjera Busonijeve transkripcije i u *Pulcinelli*. Američki estetičar tvrdi da se djelo poznatog ruskog kompozitora može smatrati transkripcijom budući da su intervencije koje Stravinsky unosi u originalni notni tekst, najprije pripisivan G. B. Pergolesiju, a zatim i nekolicini drugih kompozitora, ipak suptilne, iako je ruski kompozitor, orkestrirajući glazbu s kojom je došao u dodir, zapravo ubacivao vlastita glazbena rešenja u tekst originala.²³ Dok je izloženo Daviesovo mišljenje potpuno primjenjivo na način na koji se ruski skladatelj odnosi prema kompoziciji kojom *Pulcinella* započinje – a to je »Trio Sonata no. 1« kompozitora Domenica Galla – to svakako nije slučaj kada je riječ o posljednjoj kompoziciji *Pulcinelle*, koja je zapravo slobodniji aranžman »Trio Sonate no. 7« istog kompozitora.²⁴

Različite uloge muzičke transkripcije

U tekstu o transkripcijama, Davies razmatra četiri uloge koje je transkripcija imala tijekom povijesti klasične glazbe, a koje, u većoj ili manjoj mjeri, zadržava i danas. Američki estetičar najprije analizira činjenicu da uz pomoć kreiranja ili analiziranja transkripcija studenti glazbe mogu dobiti odgovarajuća znanja o orkestriranju i pokušati sami primijeniti različite skladateljske metode, a ovu ulogu naziva »pedagoškom«.²⁵ Ipak, Davies ne smatra ovu ulogu posebno značajnom kada je riječ o navođenju razloga zbog kojih nam

15

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 49.

16

Ibid. Ova Daviesova teza problematizira se u: Nemesio Puy, »Musical Versions and Transcriptions: Disputing Stephen Davies' Account«, *Debates in Aesthetics*. Dostupno na: <http://www.debatesinaesthetics.org/archive2/musical-versions-and-transcriptions/> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

17

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 48–49.

18

Ibid., str. 49.

19

Earl Wild, »The Art Of The Transcription«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Earl-Wild-The-Art-Of-The-Transcription/release/7498924> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

20

Eric Simon, *Bach for the Clarinet, Part II: Clarinet Solo, Clarinet Duet*, G. Schirmer, Inc., New York 1986.

21

Igor Stravinsky, »Pulcinella • The Fairy's Kiss«, *Discogs*. Dostupno na: [https://www.](https://www.discogs.com/Igor-Stravinsky-Pulcinella-The-Fairy's-Kiss/release/9317433)

[discogs.com/Stravinsky-Pulcinella-The-Fairy's-Kiss/release/9317433](https://www.discogs.com/Stravinsky-Pulcinella-The-Fairy's-Kiss/release/9317433) (pristupljeno 15. 6. 2019.).

22

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 56.

23

Ibid., str. 50.

24

Igor Stravinsky, »*Pulcinella* Suite«, note Chris Myers, *Redlands Symphony*. Dostupno na: <https://www.redlandssymphony.com/pieces/pulcinella-suite> (pristupljeno 15. 6. 2019.). Iako je tekst naslovljen »*Pulcinella* Suite«, što je naziv za kasniju adaptaciju baleta *Pulcinella* u kojoj nema vokalnih dijonica, u tekstu je zapravo uglavnom riječ o baletu ruskog kompozitora. Usp. Domenico Gallo, Parnassi Musici, »12 Trio Sonatas«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Domenico-Gallo-Parnassi-Musici-12-Trio-Sonatas/release/13595164> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

25

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 51; usp. W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, str. 58.

transkripcije mogu biti značajne kao glazbena djela posebne vrste – on smatra da je publika koja iz navedenih razloga dolazi u dodir s transkripcijama suviše preuska pa nam ova uloga ne daje dovoljno informacija o značaju koji transkripcije mogu imati u širem kulturnom životu.²⁶

Uloga koju Davies smatra važnijom od prethodno izložene tiče se načina na koji jedno muzičko djelo dopijeva do svoje publike u određenom kulturnom kontekstu. Među ostalima, jedan od razloga zbog kojih dolazi do stvaranja transkripcija jest i potreba da se, primjera radi, određena kompozicija za orkestar ponudi i publici koja nema dovoljno uvjeta za slušanje originalnog orkestralnog izvođenja – tako bi ova publika mogla doći u dodir s ovim djelom uz pomoć transkripcije te kompozicije za klavir.²⁷ Ova uloga transkripcije imala je poseban značaj u povijesnim okolnostima u kojima snimanje glazbenog izvođenja još uvijek nije bilo moguće. Američki estetičar svakako ne smatra da se u ovoj ulozi iscrpljuje značaj transkripcija jer bi one izgubile na važnosti u epohi koja omogućava snimanje i reprodukciju zvuka.²⁸ Zbog toga prethodnim ulogama pridodaje i stav da se u transkripcijama manifestiraju skladateljske sposobnosti samog autora transkripcije, ali i ovaj stav dovodi u pitanje, napominjući da želimo li doći u dodir sa samom muzičkom vještinom autora transkripcije, to svakako ne moramo činiti na terenu slušanja jedne transkripcije, već možemo slušati njegove vlastite originalne kompozicije pa se time značaj ove specifične vrste stvaralaštva ponovo može dovesti u pitanje.²⁹

Da bi uklonio sumnje u značaj transkripcije izazvane prigovorima koje je uputio prethodno ilustriranim ulogama koje ovaj muzički oblik može imati, Davies posvećuje dosta pažnje stavu da je kreiranje transkripcije kreativna aktivnost, a da se prema transkripciji odnosimo na isti način kao i prema drugim umjetničkim djelima, u kojima tragamo za različitim oblicima ispoljavanja kreativnosti.³⁰ Prema Daviesu, najznačajniji aspekti doživljaja transkripcije upravo se tiču traganja za načinom na koji je autor transkripcije iz vlastite perspektive izložio muzički sadržaj originalne kompozicije. U specifičnom izboru načina na koji će jedno djelo izložiti u novom ruhu (primjera radi, izborom onih instrumenata koji će izvoditi samu temu originalne kompozicije), stvaralac transkripcije nudi recipijentu vlastitu refleksiju o originalnoj kompoziciji, pružajući mu ona glazbena rešenja koja bi primijenio u okolnostima sličnim onima u kojima se nalazi kompozitor originalnog djela. Davies odlazi i korak dalje u prikazivanju načina na koji se slušalac transkripcije odnosi prema djelu s kojim dolazi u dodir pa naglašava da transkripcija indirektno »obogaćuje naše razumijevanje i uživanje« u samoj originalnoj kompoziciji.³¹ Transkripcija to svakako može učiniti samim tim što određene aspekte originalne kompozicije nudi slušaocu na drugačiji način, čineći ih uočljivijim u novom ruhu transkripcije, dok su ovi aspekti u kontekstu originalne kompozicije mogli proći nezapaženo kod istog slušaoca. Smatram da je ovo slučaj u različitim djelovima Ravelove čuvene transkripcije za orkestar klavirskog ciklusa *Slike s izložbe* M. Mussorgskog.³² U transkripciji ovog ciklusa različiti instrumenti preuzimaju muzički sadržaj koji u originalnoj kompoziciji izvodi lijeva ruka na klaviru – u novom ruhu, ovi aspekti postaju uočljiviji i karakteristična rješenja ruskog skladatelja tada dolaze do izražaja. Izložena uloga koja se tiče transkripcije kao proizvoda kreativnosti još jednom naglašava na koje načine se autor transkripcije udaljava od originalne kompozicije koju koristi kao uzor, kreirajući djelo koje nije samo drugačija »verzija« originalne kompozicije, a ovi načini će biti važni u sagledavanju određenih sličnosti između muzičkih djelatnosti transkribiranja i remiksiranja u nastavku rada.

Određenje remiksa po uzoru na Daviesovo učenje o transkripciji

Da bih na što direktniji način pokušao primijeniti Daviesove teorijske obrasce u razmatranju remiksa, najprije ću ponuditi jedno određenje remiksa, formulirano po uzoru na ono koje nalazimo na samom početku teksta o transkripcijama: da bismo jednu kompoziciju smatrali remiksom, mora postojati namjera autora da stvori djelo vjerno muzičkom sadržaju kompozicije X, djelo koje odgovara drugačijem stilu, odnosno žanru od onog koji pripisujemo kompoziciji X. U nastavku rada, razmotrit ću razloge zbog kojih je priloženo određenje formulirano na ovaj način, a da bih dodatno konkretizirao razmatranje problematike remiksa, usredotočit ću se samo na one remikse koji bi pripadali vrsti glazbe koja se obično naziva »elektronička plesna glazba« (engl. *electronic dance music*, EDM), odnosno, skraćeno, »elektronička glazba«.³³

Kao i u slučaju Daviesova određenja transkripcije, namjera autora istaknuta je ovdje da bi se naglasilo da autor remiksa također započinje svoju muzičku djelatnost želeći da njegovo ostvarenje upućuje na originalnu kompoziciju i zadrži određenu razinu »vjernosti« prema njenom muzičkom materijalu. O kakvoj vrsti »vjernosti« je riječ u slučaju ove suvremene vrste muzičkog stvaralaštva, bit će govora u nastavku rada. Da je namjera autora da stvori djelo »vjerno« originalnoj kompoziciji prisutna u muzičkoj djelatnosti ove vrste, pokazuje i činjenica da su, poput prakse koju nalazimo u transkripcijama, i u samom imenu remiksa zadržani podaci o autoru originalne kompozicije i njen naziv (dok se ime autora remiksa dodaje u zagradi, uglavnom s dodatkom »Remix«, npr. »Cut Copy – Future (Chromeo Remix)«).³⁴ Razumije se, postoje izuzeci od ove prakse, posebno ako je riječ o kompozicijama koje su vrlo poznate – tako se remiks čuvene kompozicije grupe Pink Floyd »Another Brick in the Wall« koji je kreirao Eric Prydz naziva »Eric Prydz vs Floyd – Proper Education«.³⁵ Međutim, u navedenom primjeru jasno je da se riječima »Proper Education« direktno cilja na tematiku koja prevladava u tekstu jednog od najvećih hitova britanskog rok benda.

»Vjernost« muzičkom materijalu originalne kompozicije na terenu elektroničke glazbe i kreiranja remiksa dobiva nešto drugačiju dimenziju nego što je to slučaj kada je riječ o transkripcijama. Naime, umjesto prakse unošenja melodijskog materijala originalne kompozicije u samu transkripciju (poštujući pri-

26

S. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, str. 51.

27

Ibid., str. 51–52.

28

Ibid., str. 52.

29

Ibid.

30

Ibid., str. 53.

31

Ibid.

32

Modest Mussorgsky, orkestracija Maurice Ravel, »Mussorgsky: Pictures At An Exhibition«, *Discogs*. Dostupno na: [https://www.](https://www.discogs.com/Mussorgsky-Maurice-Ravel-Mussorgsky-Pictures-At-An-Exhibition/release/6021742)

[discogs.com/Mussorgsky-Maurice-Ravel-Mussorgsky-Pictures-At-An-Exhibition/release/6021742](https://www.discogs.com/Mussorgsky-Maurice-Ravel-Mussorgsky-Pictures-At-An-Exhibition/release/6021742) (pristupljeno 15. 6. 2019.).

33

Mark J. Butler, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana University Press, New York 2006., str. 6.

34

Cut Copy, »Future«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Cut-Copy-Future/master/106772> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

35

Eric Prydz vs Floyd, »Proper Education«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Eric-Prydz-Vs-Floyd-Proper-Education/release/863410> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

tom i izvorni aranžman originala), u slučaju remiksiranja, »vjernost« se dobiva upotrebljavanjem samih dijelova originalne kompozicije u novom muzičkom djelu – korištenjem takozvanih »semplova« (engl. *sample*). Semplovi su veći ili manji dijelovi zvučnog snimka određene kompozicije koji se, uglavnom uz pomoć digitalne obrade zvuka, izdvajaju iz cjeline muzičkog djela kojemu pripadaju da bi se koristili u kreiranju novog muzičkog djela.³⁶ Treba posebno naglasiti da se nazivak *semp* koristi i za vrlo kratke zvučne zapise koji nemaju specifično muzički karakter (ne predstavljaju određeni melodijski tok, tonovi od kojih su sačinjeni ne uspostavljaju određeni harmonijski kontekst, zvukovi u njima ne stupaju u ritmičke odnose i tome slično), već su, primjera radi, samo kratak snimak zvuka određenog instrumenta, poput snimka jednog jednostavnog udarca na dobošu.³⁷ Da ne bih unosio svojevrstu terminološku konfuziju u razmatranje remiksa u ovom radu, nazivkom *semplovi* imenovat ću samo one dijelove određenih kompozicija koji imaju određeni muzički karakter pa tako i mogu ukazivati na originalnu kompoziciju kada slušalac dolazi s njima u dodir u jednom remiksu.

Na koji način korištenjem semplova autor određenog djela elektroničke glazbe kreira remiks? Autor ove vrste muzičkog ostvarenja najprije preuzima semplove iz originalne kompozicije – uglavnom se ovdje radi o semplovanju glavne melodije, odnosno teme te kompozicije, ali to mogu biti i drugi, više ili manje prepoznatljivi dijelovi te kompozicije.³⁸ Stvaralac remiksa zatim koristi te semplove u kreiranju muzičkog djela koje je drugačijeg stila ili žanra u odnosu na kompoziciju koju remiksira, a upravo ovdje se još jednom vraćamo teorijskom terenu Daviesova govora o transkripcijama. Kao što je u stvaranju transkripcije u prvom planu težnja autora ove vrste muzičkog djela da originalnu kompoziciju prilagodi najprije drugačijem mediju (instrumentu ili grupi instrumenata), a indirektno i stilu, odnosno žanru (klavirskoj glazbi kao žanru klasične glazbe, ali i stilu koji je Davies nazvao »kompozicijama za lijevu ruku na klaviru«), tako autor remiksa na terenu elektroničke glazbe koristi spomenute semplove u kreiranju djela koje će odgovarati određenoj vrsti elektroničke glazbe.³⁹

Važno je naglasiti da se određena promjena u stilu ili žanru očekuje od autora remiksa – ukoliko do ove promjene ne bi došlo, jedino do čega bi ovaj autor došao u vlastitoj djelatnosti bila bi drugačija »verzija« originalne kompozicije – što je posljedica ekvivalentna premalim intervencijama na polju transkripcije o kojima Davies govori u svom tekstu. Interesantno je da je upravo nastanak remiksa kao muzičkog oblika direktno vezan za kreiranje drugačijih »verzija« originalne kompozicije – kreiranju takozvanih »miksova«, alternativnih, obično dužih aranžmana originalnih snimljenih kompozicija prilagođenih za potrebe plesa i pripremljenih tako da ih DJ-i mogu puštati zajedno s drugim kompozicijama (u okviru DJ setova) na 'disko žurkama' sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Jedan od primjera za ovakvu vrstu muzičke djelatnosti miks je koji je uradio Tom Moulton, producent kojem se zapravo pripisuje invencija ove specifične muzičke djelatnosti, a indirektno i samih miksova: »Double Exposure – My Love is Free (Tom Moulton 12' Mix)«. ⁴⁰ Iako je spomenuta djelatnost dovela do nastanka remiksa, on je tijekom razvoja različitih oblika popularne glazbe, a posebno zahvaljujući napretku elektroničke glazbe, zadobio slobodniji oblik pa o remiksu danas možemo govoriti kao o jednoj specifičnoj vrsti kreativne aktivnosti, koju estetski doživljavamo na poseban način, a koja je značajna za nas iz razloga sličnih onima koje je Davies posebno izdvojio u govoru o transkripcijama.

Sukladno tome, remiks nastaje kada autor ovog muzičkog oblika semplove originalne kompozicije uklapa u drugačiji muzički kontekst od onog s kojim

dolazi u dodir u originalnoj kompoziciji. Ova okolnost u slučaju remiksa nije mnogo drugačija od zatečenog stanja na terenu transkripcija, posebno ukoliko se prisjetimo aspekta Daviesova učenja o transkripcijama u kojem sugerira da ovaj muzički oblik mora uzeti u obzir konvencije određenog žanra ili specifičnog stila muziciranja u području klasične glazbe. Stvaranje drugačijeg muzičkog konteksta na polju elektroničke glazbe može se ogledati u kreiranju kompozicije potpuno drugačijeg žanra – tako u već spomenutom primjeru Eric Prydz koristi semplove čuvene rok kompozicije »Another Brick in the Wall« i kreira djelo koje odgovara *house* glazbi. Međutim, razlike između početnog i novonastalog muzičkog konteksta ne moraju biti toliko velike kada je riječ o kreiranju remiksa. U elektroničkoj glazbi često dolazi do toga da jedan autor kreira djelo koje pripada *house* glazbi, a da zatim drugi muzičar stvara takav remiks tog djela koji bi se također mogao svrstati u ovaj podžanr elektroničke glazbe, pri čemu u ovom remiksu ima dovoljno artističkih intervencija da se može reći da je riječ o djelu drugačijeg stila. Primjera radi, jedna »house numera« može biti živahna i prilagođena potrebi za plesom i korištenju ove kompozicije od strane DJ-eva na velikim EDM festivalima širom svijeta, dok remiks ove kompozicije može biti mirniji i biti primjereniji za slušanje u drugačijim okolnostima. Upravo je ovo slučaj u Herbertovu remiksu čuvene kompozicije »Sing it Back« grupe Moloko, kompozicije koja ima sve karakteristike *house* glazbe kasnih devedesetih godina.⁴¹ Herbertov remiks je znatno mirniji i minimalističniji, iako ostaje unutar paradigme *house* glazbe.

»Vjernost« remiksa originalnoj kompoziciji i kreativne procedure u ovoj muzičkoj djelatnosti

Glazbena djelatnost remiksiranja ostvaruje »vjernost« originalnoj kompoziciji od koje preuzima semplove na drugačiji način od onog koji nalazimo u Daviesovu predstavljanju odnosa transkripcije i originalnog muzičkog djela. Određeno upućivanje na muzički sadržaj originalne kompozicije od početka je ostvareno time što same dijelove originalne kompozicije u vidu semplova nalazimo u remiksu, pri čemu u novom muzičkom kontekstu semplovi originalne kompozicije ne trpe drastičnije izmjene, već se one, ima li ih, svode na manja prilagođavanja ovih semplova tempu budućeg remiksa kao novog

36

M. Kennedy, J. B. Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, str. 736.

37

Primjera radi, na internet domeni *MusicRadar* nalazimo čitave kompletne besplatnih semplova ove vrste: The MusicRadar Team, »SampleRadar: 1,000 free drum samples«, *MusicRadar* (11. 12. 2009.). Dostupno na: <https://www.musicradar.com/news/drums/sampleradar-1000-free-drum-samples-229460> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

38

Usp. Mitch Gallagher, *The Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies*, Course Technology PTR, Boston 2009., str. 176–177.

39

Da postoji svijest o povezanosti djelatnosti remiksa i prilagođavanja određenom žanru,

odnosno stilu, vidi poglavlje »Choosing Your Style« u: Simon Langford, *The Remix Manual*, Focal Press, Elsevier, Burlington, Oxford 2011., str. 15–20.

40

Double Exposure, »My Love is Free«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Double-Exposure-My-Love-Is-Free/release/3248952> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

41

Moloko, »Sing it Back«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Moloko-Sing-It-Back/release/60655> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

muzičkog djela, ili na suptilniju obradu samog zvuka tih semplova.⁴² Međutim, ključna se razlika između transkripcija i remiksa tiče načina na koji se u ovim glazbenim djelatnostima tretira sam aranžman originalne kompozicije – a to je upravo razlog zbog koga sam na početku rada sugerirao da je remiks u određenom smislu bliži glazbenim oblicima poput alternativnog aranžmana jedne kompozicije ili »varijacije na temu«. Naime, u remiksima semplovi originalne kompozicije stupaju u novi aranžman, koji kreira sam autor remiksa, aranžman koji može biti determiniran konvencijama samog žanra u kojem se remiks kreira, ali i motiviran potrebom da taj remiks postane dio određenog DJ seta.⁴³ Budući da u samom remiksu slušalac zapravo čuje originalnog izvođača numere koja je semplirana, promjenom aranžmana kompozicije ne gubi se veza s originalnom kompozicijom, već, naprotiv, ovi semplovi direktno motiviraju slušaoca da uspoređi muzičke domete remiksa s načinom na koji on doživljava originalnu pjesmu. Rečeno Daviesovim jezikom, umjesto uz pomoć ekvivalentnih »konfiguracija«, u slučaju remiksa, potreba za »vjerljivošću« originalnoj kompoziciji ostvaruje se uz pomoć onog muzičkog sadržaja koji nije ekvivalentan originalnoj kompoziciji, već je sa njim istovjetan, odnosno gotovo istovjetan – riječ je o semplovima originalne kompozicije koji su u remiks uklopljeni bez intervencija, ili pomoću manjih intervencija.

Tako se, prije svega, u području aranžmana otvara prostor za ispoljavanje kreativnosti samog autora remiksa. Nov aranžman autor remiksa kreira koristeći karakteristične semplove originalne kompozicije (pritom zanemarujući one dijelove originalne kompozicije koji ne doprinose autorskom poduhvatu ove vrste), ali i unoseći u remiks vlastiti muzički sadržaj.⁴⁴ U ovom aspektu stvaralaštva autora remiksa ne postoje određena ograničenja – on može unositi u svoju kreaciju dodatni melodijski sadržaj, vršiti različitu harmonizaciju semplova originalne pjesme, a može vršiti i ritmičke intervencije različite vrste. Dodavanje potpuno nezavisne melodije semplovima preuzetim iz originalne pjesme prisutno je u već spomenutom primjeru remiksa pjesme »Future« australskog benda Cut Copy, koji je uradio kanadski bend Chromeo – melodije na sintesajzeru koju nalazimo u ovom remiksu nema u originalnoj kompoziciji. Kada je riječ o specifično aranžmanskim intervencijama nad materijalom preuzetim iz originalne kompozicije, autor remiksa može u svom muzičkom djelu dat važnost onim dijelovima koji nemaju poseban značaj u originalnoj kompoziciji pa, primjera radi, istaknuti u remiksu strofu određene pop pjesme, umjesto refrena, koji bi direktnije upućivao na originalnu pjesmu. Primjer za ovakvu vrstu prakse možemo naći u već spomenutom Herbertovu remiksu numere »Sing it Back« grupe Moloko, remiksu u kome se čuveni refren javlja tek u drugom dijelu i to gotovo usputno.

Kada je riječ o količini novog muzičkog materijala koji autor remiksa može kreirati i upotrijebiti u stvaranju remiksa jedne numere, tu također ne postoje određena ograničenja. Ipak, poput načina na koji se Davies ophodi prema sličnoj problematici u domeni transkripcija, može se reći da postoji pretjerivanje i u ovom aspektu specifične muzičke prakse kreiranja remiksa. Ukoliko kreiranjem novog muzičkog sadržaja za potrebe remiksa autor ove vrste glazbe učini semplove originalne kompozicije manje primjetnim aspektima ovog remiksa, ne dobivamo remiks određene kompozicije, već se približavamo jednoj vrsti glazbe u kojoj se ne održava direktna veza s izvorom iz koga potječu semplovi koji su u njoj korišteni, a koju ću, u nedostatku boljeg nazivka, u nastavku teksta nazvati širim nazivkom »glazba temeljena na semplovima«. Iako je konstatacija o prelaznju granice ove vrste i uočavanju momenta u kojem slobodniji remiks ovog tipa gubi vezu s originalnom kompozicijom u potpunosti u vlasti interpretacije onog tko doživljava remiks i originalnu numeru

na kojoj se on bazira, možda se odgovarajućim primjerom za muzičko djelo koje se prije može smatrati samostalnom produkcijom nego remiksom može naći na primjeru remiksa kompozicije »Body Language« poznate grupe Booka Shade, koji je izradio produkcijski tim po imenu Afrilounge.⁴⁵ Umjesto korištenja prepoznatljive teme ove kompozicije, ovi su producenti svoj remiks kreirali koristeći se prvim trima tonovima ove teme. Međutim, spomenuta tri tona zapravo kreiraju jednostavni molski trozvuk, koji još uvijek nema tematski karakter koji budi asocijacije prema numeri grupe Booka Shade. Iako se ovim tonovima pridružuju još neki kraći semplovi preuzeti iz originalne kompozicije, jedino što zapravo upućuje slušaoca k originalnoj kompoziciji je sam zvuk sintisajzera koji izvodi tu karakterističnu temu, a smatram da ovo nije dovoljno da pobudi asocijacije spram originalne numere.

Kao što je upravo sugerirano u analizi spomenutog problematičnog primjera remiksa, korištenjem muzičkog materijala iz originalne pjesme, autor elektroničke glazbe ne dolazi uvijek do određene vrste remiksa. Poput situacije koju nalazimo na terenu klasične glazbe, postoje drugi oblici muzičkog stvaralaštva elektroničke glazbe koji dio svog muzičkog sadržaja duguju određenim originalnim kompozicijama, ali ne održavaju onaj nivo »vjernosti« originalnoj kompoziciji koju očekujemo od jednog remiksa. Upravo je ovo slučaj u svim glazbenim kreacijama elektroničke glazbe u kojima dolazi do uočljive upotrebe semplova iz prethodnih kompozicija, a u kojima se ipak ne referira na muzički izvor iz kojega semplovi potiču – ovakvim kreacijama odgovarao bi grupni naziv »glazba temeljena na semplovima«, iako u literaturi ne postoji prihvaćeni termin ove vrste. Autori ovakve vrste glazbe kreiraju nezavisno glazbeno djelo koje ne poziva slušaoca da uspoređuje novonastali muzički produkt s kompozicijama iz kojih su semplovi preuzeti. Štoviše, moglo bi se reći da bi slušaočevu poznavanje onih glazbenih djela koja su simplirana da bi se kreirala nova kompozicija elektroničke glazbe prije poremetila estetski doživljaj te kompozicije kao samostalnog muzičkog djela, nego što bi, kao u slučaju transkripcija i remiksa, doprinijelo tom doživljaju, s obzirom na to da bi uspoređivanje s originalnom kompozicijom odvratio slušaočevu pažnju od autentičnih aspekata novog muzičkog dela. Ukoliko je producent Armand Van Helden velikim hitom »I Want Your Soul« htio stvoriti djelo koje će se doživljavati na izloženi način – kao nezavisno djelo temeljeno na semplovima – onda bi poznavanje iskorištenih semplova moglo ugroziti doživljaj ove kompozicije na dva načina.⁴⁶ Naime, činjenica da se u pjesmi »I Want Your Soul« nalazi gotovo čitav refren kompozicije »Do You Want It Right Now« koju je osamdesetih godina prošlog stoljeća snimila pjevačica Siedah Garrett ne samo da bi mogla remetiti slušaočevu pažnju u traganju za osobnim pečatom spomenutog producenta nego bi i mogla dovesti u pitanje autentičnost ove kompozicije jer je ona gotovo u potpunosti zasnovana na najkarakteristič-

42

S. Langford, *The Remix Manual*, str. 11–12.

[Body-Language/release/444265](https://www.discogs.com/Armand-Van-Helden-I-Want-Your-Soul/release/444265) (pristupljeno 15. 6. 2019.).

43

Usp. *ibid.*, str. 41–45, 409–415.

46

Armand Van Helden, »I Want Your Soul«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Armand-Van-Helden-I-Want-Your-Soul/release/1055756> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

44

Usp. Mark. J. Butler, *Unlocking the Groove*, str. 54.

45

M.A.N.D.Y. vs. Booka Shade, »Body Language«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/MANDY-vs-Booka-Shade->

nijem djelu spomenute pjesme iz osamdesetih.⁴⁷ Ovdje imamo primjer takvog muzičkog djela temeljenog na semplovima koji bi se prije mogao smatrati remiksom – međutim, izgleda da je u ovom slučaju, prije svega, nedostajala autorova namjera da u samom njenom nazivu referira na kompoziciju iz koje je preuzeo najznačajniji dio.

Ukoliko pretpostavimo da bismo jedno muzičko djelo smatrali »glazbom temeljenom na semplovima« samo u onim slučajevima u kojima postoji konkretan glazbeni sadržaj koji se simplira i koji dobiva svoje mjesto u novoj kreaciji elektroničke glazbe (primjera radi, simplira se određeni melodijski motiv jedne kompozicije), onda možemo pretpostaviti i da prilikom estetskog doživljaja ove kreacije postoji određena svijest slušaoca da su u toj kreaciji korišteni semplovi prethodno nastalih kompozicija. Primjera radi, slušalac prepoznaje da je u jednom muzičkom djelu ove vrste iskorišten simpl iz određene kompozicije koja pripada žanru soul glazbe šezdesetih godina prošlog stoljeća. Ovakva praksa može se zapaziti u brojnim kompozicijama slovenačkog producenta Gramatik: tako su, primjera radi, u kompoziciji »Break Loose« iskorišteni semplovi iz kompozicije »Payback« poznatog soul i funk muzičara Jamesa Browna.⁴⁸ U ovakvim slučajevima, slušalac ne mora znati o kojoj je kompoziciji riječ, niti znati tko je autor kompozicije koja je simplirana za potrebe stvaranja nove kompozicije, ali on ima u vidu da je prethodno nastali muzički sadržaj iskorišten u novoj muzičkoj kreaciji. Za razliku od upravo izloženog slušalačkog iskustva na terenu »glazbe temeljene na semplovima«, slušalac koji dolazi u dodir s remiksom pjesme koja mu nije poznata uglavnom ima uvid u to o kojoj originalnoj kompoziciji je riječ jer je naziv originalne kompozicije obično zadržan u nazivu remiksa pa može potražiti tu originalnu kompoziciju da bi remiks usporedio s konkretnim glazbenim uzorom koji je poslušio kao osnova za remiks.

Uloge remiksa

Interesantno je da se sve četiri uloge koje Davies pripisuje transkripcijama mogu, u izvjesnom smislu, pronaći i na terenu remiksa. Naime, remiksi najprije zaista mogu poslužiti tome da stvaraoci elektroničke glazbe steknu odgovarajuće produkcijske vještine kreirajući vlastito muzičko djelo uz pomoć semplova dobivenih iz već snimljenih kompozicija. Na ovaj način, producenti koji tek započinju svoju muzičku karijeru mogu dobiti odgovarajuću inspiraciju za stvaranje muzičkog materijala koji će odgovarati preuzetim semplovima, ali i izazov da riješe određene probleme koje preuzeti semplovi nameću – kako specifično muzičke probleme (budući da bi, primjera radi, trebalo uzeti u obzir harmonijski kontekst kojemu je simpl prvobitno pripadao), tako i one koji se tiču vještine obrade zvuka (u slučajevima u kojima je potrebno izvršiti određene intervencije nad samim simplom, kako bi se on bolje uklopio u cjelinu remiksa).⁴⁹ Ova uloga remiksa ima i određenu društvenu dimenziju, a to pokazuje činjenica da postoji više internet domena koje potiču neafirmirane producente elektroničke glazbe da kreiraju remiksove određenih pjesama, često osiguravajući ovim producentima gotovo sve semplove iz originalnih kompozicija da bi se mogli nesmetano posvetiti kreativnom zadatku koji im je namijenjen.⁵⁰ Da i u slučaju ove uloge remiksa postoji svijest o tome da djelatnost remiksa obavezuje producente na korištenje određenih prepoznatljivih semplova originalne kompozicije, pokazuje i to da spomenuti konkursi po pravilu zahtijevaju da ovi producenti koriste određeni broj originalnih semplova, kako se kreacija ovih producenata ne bi previše udaljila od originalne kompozicije za koju se izrađuje remiks.⁵¹

Kada je riječ o drugoj ulozi koju Davies pripisuje transkripcijama, a koja se tiče načina na koji, uz pomoć ovog muzičkog oblika, sama originalna kompozicija dolazi do šire publike (koja tako sluša klavirsku transkripciju umjesto originalne kompozicije za orkestar), do praktične nužde ovog tipa ne dolazi na terenu elektroničke glazbe jer ona ne samo da nastaje u epohi u kojoj je snimanje glazbe moguće, a samo slušanje snimljene glazbe primarni način na koji se glazba estetski doživljava danas, nego ova vrsta suvremene glazbe upravo i nastaje zahvaljujući tehnici koja je omogućila snimanje i reprodukciju zvuka.⁵² Ipak, posebno je zanimljivo to da u slučaju remiksa postoji jedna uloga sasvim bliska izloženom zadatku koji na sebe preuzimaju transkripcije, a koja se tiče povijesnih razloga zbog kojih remiks nastaje i mjesta koje ovaj muzički oblik zauzima u samoj kulturi slušanja elektroničke glazbe. Naime, ukoliko se prisjetimo već spomenute okolnosti da su počeci remiksa vezani za kreiranje »miksa« originalne kompozicije, prilagođenih za potrebe disko žurki tijekom sedamdesetih, kao i toga da autori remiksa kreiraju svoja ostvarenja imajući u vidu konvencije određenog žanra elektroničke glazbe, sada je potrebno posebno naglasiti da remiksanje i danas odlikuje bliska povezanost s djelatnošću DJ-a, a da je ova okolnost vezana i za prilagođavanje remiksa određenom žanru. DJ-i obično kreiraju svoje setove od kompozicija koje pripadaju istom žanru elektroničke glazbe (ili žanrovima koji su međusobno bliski) – izuzetak od ove pravilnosti predstavljaju DJ-i koji se posvećuju stvaranju specifičnih eklektičnih setova.⁵³ Tragajući za kompozicijama koje će uklopiti u buduću set, DJ može doći u dodir i s remiksima određenih kompozicija koji su upravo kreirani prema konvencijama žanra koji je DJ izabrao za svoj set. Tako remiks određene kompozicije, prilagođen jednom žanru, postaje dio jednog DJ seta, a ovaj set se onda, primjera radi, obraća slušaocima koja slušaju taj set na jednom festivalu elektroničke glazbe, publici koja je na festival došla s namjerom da čuje glazbu tog žanra. Na ovaj način, određena originalna kompozicija – »Another Brick in the Wall« – nalazi način da se obrati publici koja sluša određeni žanr elektroničke glazbe – *house* – publici koja možda ne bi imala priliku čuti originalnu kompoziciju na neki drugi način jer se možda ne radi o publici koja posjećuje i manifestacije posvećene rok glazbi.

Sukladno tome, kao što je originalna kompozicija našla svoj put do šire publike uz pomoć transkripcije koja je omogućila učestalije izvođenje te kompozicije ili izvođenje u drugačijim okolnostima nego onim predviđenim u originalnoj kompoziciji, tako i u slučaju suvremene glazbe jedna originalna kompozicija može naći svoj put do publike koja sluša određeni žanr elektroničke

47

Siedah Garret, »Do You Want It Right Now«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/Siedah-Garrett-Do-You-Want-It-Right-Now/release/8486970> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

48

Gramatik, »Beatz & Pieces Vol. 1«, *Discogs*. Dostupno na: <https://www.discogs.com/release/3007804> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

49

S. Langford, *The Remix Manual*, str. 11–14.

50

Između ostalog, usp. <https://splice.com/explore/contests> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

51

Usp. opća pravila za jedan od natječaja za izradu remiksa na internet domeni *SKIO Music*: <https://skiomusic.com/contest/weather-remix-contest/terms> (pristupljeno 15. 6. 2019.).

52

Usp. analizu tehničkih dostignuća koje producenti koriste u kreiranju elektroničke glazbe u: M. J. Butler, *Unlocking the Groove*, str. 40–53.

53

Ibid., str. 33.

glazbe, zahvaljujući DJ-evima koji, u ovom slučaju, imaju ulogu svojevrsnih »izvođača«, odnosno interpretatora na terenu elektroničke glazbe.⁵⁴ Dok je na terenu klasične glazbe izvođenje neophodno da bi jedno muzičko djelo – bilo ono transkripcija ili ne – našlo način da se obrati određenoj publici, izložena uloga remiksa ne pretpostavlja da se s remiksom mora doći u dodir unutar odgovarajućih DJ setova. Kao što je to slučaj sa svim oblicima snimljenih kompozicija i remiks se može slušati nezavisno od DJ seta kao specifične vrste izvođenja. Ovo je svakako jedan od razloga zbog kojih remiks i transkripcija nisu u potpunosti usporedivi oblici muzičke djelatnosti.

Treća uloga koju Davies izdvaja kada je riječ o transkripcijama tiče se manifestacije određenih kompozitorskih sposobnosti autora transkripcije u samoj djelatnosti ove vrste. O takvoj ulozi bi se moglo govoriti i u slučaju remiksa, a ovo je upravo način na koji Richard Shusterman razumije početke hip hopa – žanra srodnog elektroničkoj glazbi upravo po tome što se i u njemu koriste semplovi u kreiranju takozvanih »matrica«. Shusterman smatra da se jedna od motivacija za kreiranje prvobitnih »matrica« za hip hop izvođenje upravo ogleda u potrebi autora glazbe ove vrste da pokažu svoje vještine baratanja sa semplovima uz pomoć gramofona.⁵⁵ Međutim, kao i u slučaju transkripcija, nije sasvim jasno zašto bismo afirmaciju produkcijskih sposobnosti u domeni elektroničke glazbe tražili upravo na terenu remiksa, kada bi se potraga za njima prije trebala usmjeriti na oblike stvaralaštva elektroničke glazbe u kojima se ne održava odgovarajuća veza s određenim glazbenim uzorom. Budući da se afirmacija ovih sposobnosti može naći i u »glazbi temeljenoj na semplovima«, ovdje se ne radi o takvoj ulozi remiksa u kojoj bi specifičnost ove suvremene muzičke djelatnosti došla do izražaja.

Stvari stoje potpuno drugačije kada je riječ o četvrtoj ulozi koju Davies posebno izdvaja u slučaju transkripcija – činjenici da nam se one dopadaju kao proizvodi ljudske kreativnosti. Na osnovu svega prethodno izloženog, jasno je da se značaj remiksa može objasniti na ekvivalentan način, a ovo bi se moglo ilustrirati na primjeru onih situacija u kojima je slušaocu jednog remiksa poznata ne samo originalna kompozicija koja remiksom dobiva novo muzičko ruho nego i specifičan muzički stil autora koji stvara ovaj remiks. U takvim okolnostima, slušalac traga za onim kreativnim intervencijama koje provodi autor remiksa, a u kojima se manifestiraju specifične artistske metode koje primjenjuje ovaj autor. Istovremeno, slušaocu je stalo do toga da u remiksu prepozna karakteristične aspekte originalne kompozicije i da samim slušanjem remiksa pronikne do svojevrsne interpretacije originalne kompozicije koju je sam autor remiksa utkao u svoje djelo. Primjera radi, u slučaju remiksa kompozicije »Another Brick in the Wall« koji je izradio Eric Prydz, slušalac kojemu je poznata ova rok kompozicija primjećuje da je gotovo kompletno vokalno izvođenje koje nalazimo u originalnoj kompoziciji zadržano u samom remiksu. Međutim, slušalac kojemu je poznat muzički stil spomenutog producenta elektroničke glazbe prepoznat će najprije da su semplovi originalne kompozicije u remiksu donekle ubrzani da bi se približili konvencijama *house* glazbe koju stvara ovaj autor. Ovaj slušalac će razumjeti i da su duboki zvuci sintisajzera našli svoje mjesto u tom remiksu da bi afirmirali *electro house* stil kojem je ovaj producent bio posvećen u vrijeme nastanka tog remiksa, a koji remiks čine živahnim i prilagođenim za *house* kao jednu od najupečatljivijih vrsta plesne (engl. *dance*) glazbe. Slušalac ove vrste također može primijetiti i da bas tonovi na sintisajzeru između strofa imaju sličnu ritmičku strukturu kao poznata ritam gitara u originalnoj pjesmi – strukturu koja je, u slučaju remiksa, mnogo bliža ritmičkim obrascima koji

se mogu naći u *house* glazbi, ali i elektroničkoj glazbi uopće. Mnogi aspekti jednog remiksa mogu se izdvojiti u analizi ove vrste – to je nepregledno polje koje se otvara samom estetskom doživljaju slušaoca remiksa.

Zaključak

Iako je u ovom radu bilo riječi o dvjema potpuno različitim oblicima muzičke djelatnosti, oblicima koji su ne samo teško usporedivi iz perspektive samog stvaralačkog procesa nego i o oblicima koji su drugačiji i u pogledu načina na koji uspostavljaju odnos s glazbenim uzorom koji slijede, ipak se ispostavlja da nam Daviesovi teorijski obrasci, formulirani na temelju govora o transkripcijama, mogu pomoći u bližem razumijevanju remiksa kao suvremenog oblika muzičke prakse. Ovo je posebno uočljivo kada je riječ o važnom momentu »vjernosti« originalnoj kompoziciji koja povezuje ove različite vrste muzičke djelatnosti. Muzički oblici kojima smo se bavili u ovom radu pozivaju svoje slušaoce da usporede novo djelo sa svojim originalom, kao i da tragaju za onim aspektima ovih djela u kojima su vidljive specifične kreativne intervencije autora ovih oblika. Posebno je zanimljivo što se ispostavlja da su transkripcija i remiks slično pozicionirani kada je riječ o odnosu prema originalnoj kompoziciji i svojevrsnoj skali »vjernosti«. I u kontekstu elektroničke glazbe, kao i na terenu klasične glazbe, imamo one muzičke oblike za koje možemo tvrditi da su »vjerniji« svojim uzorima, nauštrb kreativnog udjela njihovih autora – takozvane alternativne »verzije« originalnih pjesama. S druge strane, moguće je pretjerati kako u djelatnosti transkribiranja, tako i u djelatnosti remiksanja i time dobiti slobodnije oblike muzičkog stvaralaštva: prema Daviesu, to su »aranžman«, »varijacija na temu« i »omaž« u domenu klasične glazbe, a u slučaju elektroničke glazbe, to mogu biti različiti oblici »glazbe zasnovane na semplovima«.

Na kraju, ulogama koje Davies pripisuje transkripcijama odgovaraju donekle ekvivalentne uloge koje može imati jedan remiks. Formulirana po uzoru na drugu izloženu ulogu transkripcije, u radu se uloga remiksa, uz pomoć koje se preko DJ setova originalna kompozicija obraća široj publici, izdvaja kao posebno teorijski pregnantan moment primjene Daviesovih teorijskih obrazaca na remiks kao suvremeni oblik glazbene prakse. Zbog toga bi način na koji muzičko nasljeđe različitih epoha dopijeva do suvremene publike uz pomoć remiksa trebalo dublje razraditi u nekom budućem radu.

Dušan Milenković

Musical Transcription and Remix

Applying Stephen Davies' Aesthetics of
Music to Contemporary Electronic Music

Abstract

In this paper, I examine the views of contemporary aesthician of music Stephen Davies about musical transcription as a special form of classical music and try to apply his theoretical views to remixing as a musical practice that is primarily related to contemporary electronic music. Using the theoretical approaches of Davies' aesthetics of music, I point out the similarities between the creative attitudes of a musician in transcribing and remixing, similarities that can be found in the way these musical forms relate to the original composition on which transcriptions or remixes are based. Comparisons between transcription and remix are further investigated by considering the various roles that these musical practices fulfil in various cultural contexts.

Key words

transcription, remix, classical music, electronic music, aesthetics of music, Stephen Davies