



*Luc Ferrari daje znak za početak happeninga (Čelić 1968: 48)*

# FERRARIJEVA SKLADBA „PRESQUE RIEN NO. 1“

*i zvukovi Vele Luke 1968.<sup>1</sup>*

Damir Vlašić  
Gradska glazba Dubrovnik  
Ispod mira 1  
HR 20000 Dubrovnik  
damir.vlasa@gmail.com

Primljeno: 17.8.2023.

UDK 78.02

**Sažetak:** *Presque Rien no. 1* je skladba francuskog skladatelja Luca Ferrarija nastala montažom audio snimki napravljenih tijekom umjetnikova boravka u Veloj Luci 1968. Tada je autor sudjelovao na Međunarodnom susretu likovnih umjetnika, a zvukove je najvećim dijelom prikupljao mikrofonom postavljenim na prozor sobe od tri do šest ujutro. Njegov cilj bio je usmjeriti se na zvukove koji se ponavljaju iz dana u dan te time zabilježiti glazbenu fotografiju. Ovo djelo označava Ferrarijevo odvajanje od ideja konkretne glazbe zbog njegovog stava da prikupljene zvučne objekte ne bi trebalo ni na koji način mijenjati i obrađivati, osim što ih se može montirati kako bi se mogla napraviti kompozicija. Ovakvi stavovi postavili su temelj za ekologiju zvuka, koja naglašava prostorno gledište i autonomnost zvučnog okoliša. U tekstu se opisuje Ferrarijevo djelo *Presque Rien no. 1* i postavlja se u kontekst ondašnje Vele Luke i umjetničkih događanja.

**Glavne riječi:** *Luc Ferrari, Presque Rien no. 1, konkretna glazba, akustička ekologija, Vela Luka, 1968.*



## O konkretnoj glazbi

Razdoblje 20. stoljeća obilježeno je mnogim promjenama i nesuglasicama. Upravo 1968. kada Ferrari dolazi u Velu Luku, u njegovom rodnom Parizu događaju se najveće studentske demonstracije. Nove slobode ogleдалe su se kroz glazbu, modu, film i općenito umjetnost s okretanjem od tradicionalnog. Odbacivanje logike harmonijskoga tonaliteta dovelo je do pojave i razvoja atonalitetne glazbe, odnosno usmjeravanja na druge dimenzije glazbe (poput ritma ili zvukovne boje) (Danuser 2007), a poslije i do pojave konkretne glazbe eksperimenata sa snimanjem zvukova na terenu.

Iako su i na početku 20. stoljeća, potaknuti velikim znanstvenim i industrijskim razvojem, postojali pokušaji da se elektricitet iskoristi u glazbi, tek sredinom stoljeća kada su magnetsko zapisivanje i reprodukcija tona postali mogući, krenuo je pravi razvoj elektroničke i konkretne glazbe, a što je preteča Ferrarijevog rada. Za razliku od elektroničke glazbe koja barata i manipulira „apstraktnim“ elektroničkim proizvođenjem zvuka, konkretna glazba, čije je ishodište Pariz, počiva na snimanju „konkretne“, postojeće zvučne građe (Danuser 2007).

Pierre Schaeffer smatra se začetnikom tog glazbenog pravca (musique concrète) u kojem se različiti zvukovi iz okoline snimaju te se njima kasnije manipulira pa se mijenjaju i kombiniraju u glazbena djela (Augustin i sur. 2006; prema Srećković 2011). Godine 1944. osnovao je RTF elektronički studio (Studio d'Essai) koji je privukao mnoge mlade glazbenike, uključujući i nesuđenog pijanista Luca Ferraria, rođenog 1929. Ferrari će se priključiti Schaefferovoj *Groupe de Recherches Musicales* (1958.) čiji su članovi bili i Ivo Malec, Michel Philippot, Yannis Xenakis. Njihova ideja nije bila samo komponiranje nego i istraživanje te pronalaženje metoda koje povezuju muziku i akustiku (Gligo 1996).

Evolucija konkretne glazbe je bila pod velikim utjecajem funkcionalnih karakteristika tehnologije snimanja. Oprema s kojom su radili umjetnici tog doba se za današnje standarde može smatrati

*Za razliku od elektroničke glazbe koja radi i manipulira „apstraktnim“ elektroničkim proizvođenjem zvuka, konkretna glazba počiva na snimanju „konkretne“, postojeće zvučne građe. Različiti zvukovi iz okoline snimaju se te se njima kasnije manipulira pa se mijenjaju i kombiniraju u glazbena djela.*

iznimno ograničavajućom. Neke od poteškoća bili su nemogućnost snimanja zvukova čija je frekvencija bila viša od 7 kHz, visoke razine pozadinske buke i nejednake razine frekvencije. Sve ovo utjecalo je na boju snimljenog zvuka (Manning 2003). Umjetnici konkretne glazbe bavili su se različitim manipulacijama snimljenog zvučnog materijala. Brzina vrpce direktno je utjecala na visinu tona: što je bila veća brzina od one na kojoj je ton snimljen, to je ton bio viši. Također, bilo je moguće obrnuti smjer okretanja vrpce te zvukove puštati „unatrag“, a vrpcu je bilo moguće i rezati što je omogućavalo montažu snimljenih zvukova (Žagar 1981).

Cilj stvaranja konkretne glazbe bio je omogućiti slušatelju da osjeti razvoj zvučne materije u prostoru. To je moguće ako se zvučni materijal izolira iz originalnog konteksta putem snimanja. Pronađene zvukove Schaeffer je nazvao zvučnim objektima (franc. les objets sonores) (Schaeffer 1952; prema Srećković 2011: 45).

„Konkretna muzika nije bila muzika buke, niti muzika provokacije. Suprotno. Ona je bila muzika koja koristi sve dostupne zvučne izvore, sve zvukove svakodnevice. Zahtjevi konkretne muzike imaju značenje za nas, kao što fotografija i film imaju značenje. Oni prikazuju život onakvim kakvim ga doživljavamo“ (Chadabe 1997: 35; prema Srećković 2011: 54).

Jedno vrijeme Schaeffer, Henry i Luc Ferrari zajedno stvaraju svoje skladbe za vrpcu, ali se Ferrari kasnije odvajaju od pravca konkretne glazbe

1 Ovaj tekst je prerađeni i dorađeni diplomski rad „Luc Ferrari - Presque Rien n°1“ obranjen na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu 2019.

i počinje baviti montažom čistog, neobrađenog zvuka. Za razliku od fascinacije eksperimentiranjem elementima zvuka, Ferrari u svojim djelima teži obuhvatiti i prikazati izvorne zvukove, uz što manje obrade. Zvuk može postati sredstvo dokumentiranja i stvaranja specifičnog ambijenta, što je 1950. demonstrirao konceptom anegdote glazbe (franc. music anecdotique). U svojim djelima želio je napraviti dokument koji svjedoči o svom izvoru - memorizirani zvuk. Upravo je *Presque Rien* no. 1 (Skoro ništa) savršen prikaz Ferrarijevih nastojanja. Ta skladba sadržava zvukove svakodnevnog života koji Ferrariju predstavljaju skoro ništa, zato što se u muzičkom smislu zaista ništa ne događa (Leković 2015: 145). Taj pristup se razlikovao od smjera grupe *Recherches Musicales* jer je skladatelj odbijao transformirati konkretan materijal. Ferrari je svoj rad opisao ovim riječima: „čim bih izašao van studija s mikrofonom i snimačem, zvukovi koje bih hvatao dolazili bi iz druge stvarnosti“ (Caux 2013; prema English, 2017: 17).

Ferrari će svojom skladbom započeti nešto što kasniji autori, poput Raymond Murray Schafera, nazivaju „akustička ekologija“.

### Luc Ferrari u Veloj Luci

Ferrari 1960-ih skuplja zvučne zapise i ilustracije. Tih je godina koproducirao tv serije („Chaque Pays fête son Grand Homme“, s Gérardom Patrisom „Les Grandes Répétitions“). Predavao je eksperimentalnu glazbu u Stockholmu, a potom je u Francuskoj bio umjetnički voditelj *Maison de la Culture d'Amiens* (sve do 1969.). Ovih godina u stvaralaštvu traje njegovo „crveno razdoblje“ koje prati društvena događanja u Francuskoj i svijetu, poput velikog studentskog štrajka iz 1968. (Drott 2009).

U ljeto 1967. zatekao se u Veloj Luci, u društvu slikara Petra Omčikusa i Kose Bokšan, a u lipnju sljedeće godine bio je jedan od pozvanih na I. Međunarodni susret likovnih umjetnika u Veloj Luci. U pozivu Narodnog sveučilišta Vela Luka, organizatora ovih susreta, navelo se kao referencu njegovo muziciranje na francuskoj televiziji i mogućnost snimanja filmskog priloga o susretima. Kako bi ga animirali za dolazak, skrenuli su mu pozornost i na mogućnost prisustvovanja izlaganjima svjetskih filozofa na Korčulanskoj

ljetnoj školi (tema umjetnosti/glazbe i marksizma).<sup>2</sup> Ferrari se odazvao susretu u Veloj Luci na kojem ga se posebno dojmila prijateljska atmosfera među ljudima raznih nacionalnosti i religija. Oduševljeni Ferrari odlučio je početi prikupljati zvučne materijale u Veloj Luci (Barthelemy 2018), a organizirao je i tzv. glazbene happeninge.

Oduševljen krajolikom i akustikom koju je taj krajolik nudio (duboka uvala okružena brežuljcima) napravio je eksperiment s lokalnim amaterskim glazbenicima. Rasporedio je različite grupe glazbenika oko zaljeva, a oni su izvodili različite fragmente ili kratke zvukove namijenjene dozivanju stanovništva. Ferrari je dirigirao svjetlosnim signalima iz broda koji je bio usidren na sredini uvale. Djeca su išla prva u povorci i svirala harmonike, zviždaljke i svakakva druga kućna svirala. Za njima su išli umjetnici i općinari te na kraju orkestar kojeg je pratilo stanovništvo uz pjesmu i ples (Čelić 1968: 17-18). Bilo je to samo godinu poslije prvog održanog glazbenog happeninga u Hrvatskoj (Tomislav Gotovac: „Happ naš“ 1967.) (Fritz 2017: 54).

*Samo godinu poslije prvog održanog glazbenog happeninga u Hrvatskoj, oduševljen luškim krajolikom i akustikom, Luc Ferrari 1968. raspoređuje lokalne amaterske glazbenike oko luškog zaljeva. Dirigirao im je svjetlosnim signalima, a oni su izvodili fragmente i kratke zvukove namijenjene dozivanju stanovništva.*

<sup>2</sup> HR-DADU-SCKL-665. Narodno sveučilište Vela Luka. 4.1.2. I. Međunarodni susreti likovnih umjetnika u Veloj Luci – prepiska, 24.6.1968.

Ovakav zvučni eksperiment nalikuje Stockhausenovim istraživanjima tzv. glazbene topike temeljenoj na ideji da se i mjesto proizvodnja zvuka može pribrojati kao karakteristika zvuka na koju možemo utjecati i koju možemo organizirati. Tako Stockhausen u svom djelu „Gruppen“ postavlja tri odvojena orkestra podjednagog sastava na lijevu i desnu stranu te ispred publike kako bi se zvuk kojeg oni proizvode mogao različito kretati prostorom (Danuser 2007). Ovakav pristup možemo vidjeti i u kompoziciji *Presque Rien no. 1*, u kojoj udaljenost zvučnog objekta od mikrofona tvori dodatnu kategoriju zvuka koja utječe na ambijent i na percepciju djela u cjelini. Time pozicija zvuka u odnosu na mikrofona postaje još jedna zasebna karakteristika glazbenog djela. Sam Ferrari će poslije u jednom intervjuu reći kako ga je skladba „Gruppen“ dojmila te možemo pretpostaviti da je vjerojatno bio pod utjecajem Stockhausenovih eksperimenata (Warburton 1998).

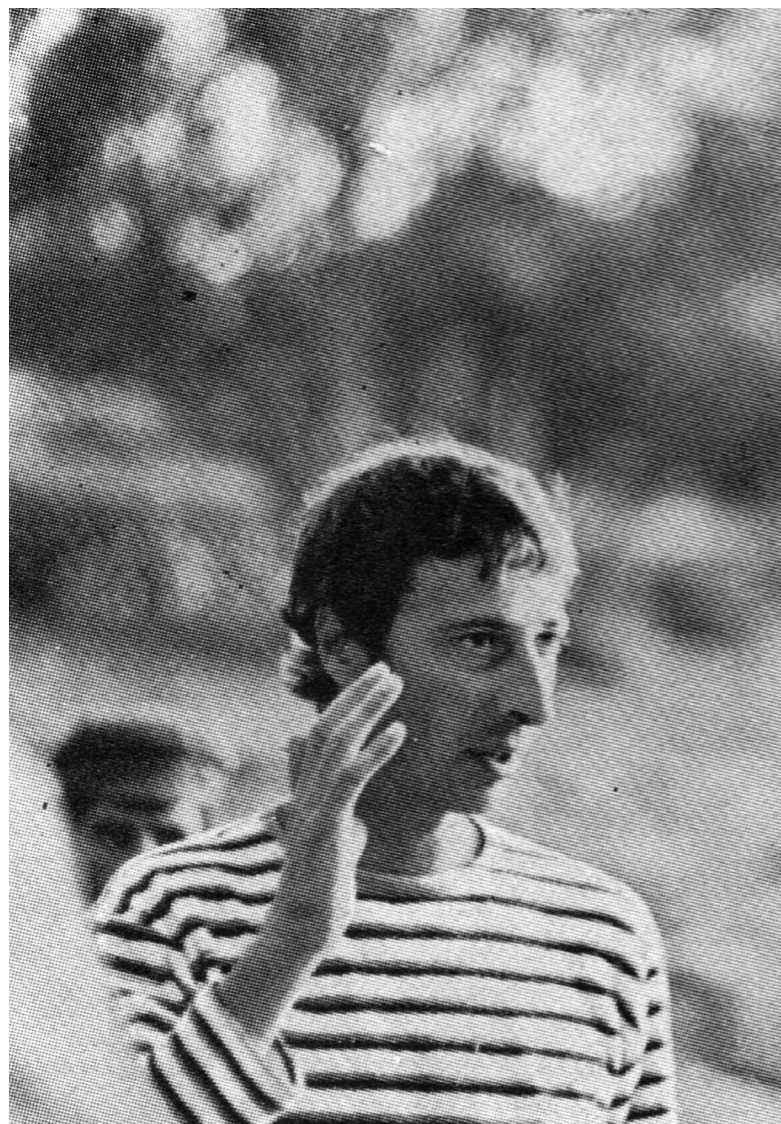
U katalogu susreta sam Ferrari je pisao o razlikama između „happeninga“ i „narodne svečanosti“, kakvu je režirao u *Veloj Luci*:

„Ono što sam želio ostvariti je narodna svečanost. U *Veloj Luci*, ovog ljeta, nalazili su se umjetnici s jedne strane, a s druge strane stanovništvo i općina koja ih je pozvala. Znači tu su se nalazila dva društvena sloja, odvojena, kao što je to svugdje u svijetu. Mislio sam da svaki od njih posjeduje stvaralačke sposobnosti i da spontano stvaralaštvo vadeći svoje podrijetlo iz naroda i folkloru nije ništa manje vrijedno od smišljenog stvaralaštva intelektualca“ (Čelić 1968: 17).

Vela Luka će ostati u dragoj uspomeni Ferrariju te će se ponovno odazvati III. Međunarodnom susretu 1972. kada je bio i jedan od organizatora (Fritz 2017: 58).

#### **Presque Rien no. 1 – Le lever du jour au bord de la mer**

„Ono što je lijepo kod *Presque rien* je da se zbilja mogu primijetiti stvari koje slušate i jednom dođe trenutak gdje se zvukovi ističu više nego što bi se isticali uobičajeno... i bio sam u dalmatinskom ribarskom selu, i prozor naše sobe gledao je na malu luku punu ribarskih brodica... skoro potpuno okruženu brežuljcima – što joj je davalo izvanrednu



*„I onda sam došao na ideju – snimao sam one zvukove koji bi se ponavljali svaki dan: prvi ribar koji bi prolazio svaki dan u isto vrijeme na svojoj bicikli, prva kokoš, prvi magarac, i onda autobus koji bi dolazio u 6 sati do luke da pokupi ljude koji bi dolazili brodom. Događaji određeni društvom.“*



Luc Ferrari i Petar Omčikus u Velj Luci 1968. (Čelić 1968: 34)

akustiku. Bilo je jako tiho. Po noći bi me to budilo – ta tišina na koju zaboravimo kada živimo u gradu... Počeo sam snimati po noći, uvijek u isto vrijeme kada bih se probudio, oko tri ili četiri sata ujutro pa sve do šest sati... I onda sam došao na ideju – snimao sam one zvukove koji bi se ponavljali svaki dan: prvi ribar koji bi prolazio svaki dan u isto vrijeme na svojoj biciklu, prva kokoš, prvi magarac, i onda autobus koji bi dolazio u 6 sati do luke da pokupi ljude koji bi dolazili brodom. Događaji određeni društvom“ (Warburton 1998: 7).

„Skoro ništa br. 1 – buđenje dana na obali mora“, predstavlja jednu od najvažnijih prekretnica u razvoju snimanja na terenu. Ferrarijevo djelo jest

kompozicija, ali i nekakva vrsta zvučne memorije. Tijekom boravka u Velj Luci zanimao se za zvukove koji su ga okruživali. Slušao je afektivno, a ljestvica sluha protezala se od bliskih zvukova do onih iz daljine. Tijekom nekoliko dana Ferrari je napravio nekoliko snimaka snimajući svako jutro da bi očuvao afektivno slušanje. Ovakvim pristupom želio se upoznati i obuhvatiti uobičajene zvukove mjesta i prikazati svakodnevicu, kroz snimanje svakidašnjih, ponavljajućih radnji. Skoro dvije godine će potrajati dok ih nije objavio. Neki autori smatrali su kako je ovo Ferrarijevo djelo začetak snimanja područja terenskih snimanja (field recordings). Ferrari u svojim djelima koristi isključivo neobrađeni materijal. Prilikom rada na ovoj kompoziciji nastojao je ne učiniti ništa dodatno osim spajanja materijala u cjelovito djelo. Svoje materijale je nazvao pronađenim objektima, a njegov pristup stavlja na prvo mjesto sam materijal i proces slušanja (English 2017: 17). Ovo djelo postavilo je temelj područja snimanja na terenu te su se poslije njega pojavile brojne kompozicije po njegovu uzoru.

Da bi se neko djelo moglo smatrati terenskom snimkom, mora postojati relacijski odnos između zvuka, mjesta i slušanja. Ovaj glazbeni pristup temelji se na fenomenologiji tj. nauku o fenomenima (English 2017). Jednostavno govoreći, radi se o filozofskom pristupu prema kojemu pojave treba opisivati na osnovi neposrednog doživljaja i iskustva, bez potrebe da se dodatno objašnjavaju ili interpretiraju. Jednostavno je povezati temeljnu ideju ovog pristupa s onim što Luc Ferrari radi prilikom montaže svoje skladbe. Njegova ideja da se zvukovi, odnosno zvučni objekti, koje je prikupio ne bi trebali dodatno obrađivati može se izravno povezati i svrstati unutar fenomenološkog pravca. Ferrari želi pred slušatelja dovesti zvuk u njegovom prirodnom i objektivnom obliku, bez vlastitog utjecaja i dodatne izmjene koje bi promijenile identitet zvučnog objekta.

Ovaj pristup očekuje od skladatelja zauzimanje perspektive kroz koju se iskustvima pristupa svjesno i omogućuje dublje razmatranje. Skladatelj najprije treba dubinski istražiti zvukove ne oslanjajući se na uobičajene forme ili percepcije i razviti kritičko i kontrolirano istraživanje okoline (Stewart 1990; prema English 2017: 52). U odnosu na zvuk, fenomenologija prepoznaje utjelovljeni odnos koji

održava slušatelj i zvuk na koji nailazi, te vibracije u tom zvuku koje izravno utječu ne samo na zvučne sposobnosti ušiju, već i na sam organizam (English 2017: 26).

S obzirom na to da su Ferrari i njegovi suvremenici pristupali snimanju zvuka i stvaranju zvučnih zapisa kao nekakvoj vrsti eksperimenta, prije početka analize važno je upoznati se s temeljnim karakteristikama, odnosno onim što čini kvalitetu zvuka. Prilikom percipiranja podražaja, što uključuje i percepciju zvukova i glazbe, mozak pokušava predvidjeti što će se sljedeće dogoditi. Ako je predviđanje uspješno, događaji se najčešće percipiraju nesvjesno ili uz jako malo kognitivnog napora. Dođe li do neočekivane promjene, npr. pojave neočekivanog zvuka, mozak to jako brzo uočii i pažnja je usmjerena samo na taj novi (neočekivani) zvuk. Za mogućnost predviđanja u glazbi je najvažnije ponavljanje i/ili postojanje osnovnog, zajedničkog ritma. Kombinacijom ovih karakteristika možemo definirati pet osnovnih kategorija temporalnih elemenata, a to su: neprekidan; ponavljajući i sa stabilnim ritmom; ponavljajući, ali bez stabilnog ritma; nema ponavljanja, ali postoji stabilan ritam; nema ponavljanja i nema stabilnog ritma. Ovi elementi procesuiraju se na nesvjesnoj razini i često oslikavaju subjektivne prioritete koje čine kompozitori prilikom konstrukcije djela (Frank 2008: 2).

Iako se na prvi pogled može činiti kako bi Ferrarijeva skladba mogla spadati u posljednju kategoriju – odnosno skladbu koja sadržava vremenske obrasce koji nemaju temeljni ritamski obrazac koji se proteže kroz cijelu skladbu, kao ni melodijske repeticije, u onom klasičnom smislu riječi, dublja analiza pokazuje nam kako to ipak ne mora biti slučaj. U *Presque Rien no.1* zapravo postoji konstantna izmjena repetitivnih zvukova okoline, iz kojih kao kontrast „izlaze“ neočekivani ljudski glasovi, zvukovi brodova koji dolaze ili odlaze od obale koji variraju u svojoj blizini i glasnoći. Jedan od najistaknutijih zvučnih motiva, koji bi unutar prethodno spomenutih kategorija određivao repeticiju poznatog zvuka, zvuk je cvrčaka koji se mogu čuti u pozadini, ali ponekad i kao jedini zvuk na snimci. To ponavljanje prekidaju neočekivani zvukovi i ljudski glasovi, čija pojava privlači našu pažnju do te mjere da zaboravimo na ostale prisutne

zvukove. Žive izvore često narušava zvuk brodskih ili autobusnih motora koji na prvu iznenađuju slušatelja, ali duljim trajanjem postaju repetitivni, što dovodi do navikavanja. Očito je da, iako djelo nema stalni ritamski obrazac, njegovi dijelovi ipak imaju elemente repeticije. Izmjena repetitivnih zvučnih obrazaca i neočekivanih, isprekidanih zvukova na zanimljiv i dinamičan način usmjerava fokus slušatelja tijekom trajanja djela.

Ferrari na samom početku upućuje kako je ovo djelo zapravo cijeli evolucijski proces i najvjerniji prikaz malog ribarskog mjesta, a doživljava ga i kao prvu koncepciju minimalizma. Njegova supruga Meyer-Ferrari (1994; prema Barthelemy 2018) zaključit će kako se minimalizam prisutan u *Presque Rien no.1* savršeno uklopio u interes glazbenika za repeticijom i novim frazama i harmonijama unutar postmodernističkog vala.

Ferrari kaže kako je uzeo mikrofonski uređaj za snimanje zvuka te ih postavio na prozor svoje sobe. Kaže kako je s prozora mogao vidjeti malu ribarsku luku između brežuljaka koja mu je pružala izvrsnu akustičku kvalitetu. Opisuje kako tišinu počinju narušavati zvukovi svakodnevnog života (isti ribar, isti bicikl, isti magarac) te da je odlučio ostaviti mikrofonski uređaj na prozoru u noći između 3 i 6 sati. Ferrari je nakon obrade zvuka zaključio kako je napravio tzv. zvučni pejzaž (Barthelemy 2018). Lawrence English je poslije, za potrebe izrade svoje doktorske disertacije, po uzoru na Ferrarija snimao zvukove u *Veloy Luci* i zaključio kako je kamen, primarni građevni materijal u mjestu, zaslužan za postizanje specifične kvalitete zvuka. Uz to, oblik uvala i svojstva mora isto utječu na kvalitetu i karakteristike zvuka, ali i na daljinu do koje se zvuk prenosi. Uvala je okružena brežuljcima koji pridonose akustičnosti mjesta. Također, napominje kako postoji snažan makro-socijalni dnevni ciklus, unutar kojeg se određeni zvukovi ponavljaju na dnevnoj bazi i iz dana u dan su jako slični (zvuk crkvenog zvonika, brodice koje odlaze iz luke ujutro, taxi-brodovi koji prevoze putnike i sl.) (English 2017: 72).

Izdavač je partituru podijelio u četiri dijela, a to su A) zvučni zapis, B) izbori i detalji iz materijala, C) plan montaže i D) skice i nacrti. U ovom izdanju prvi put možemo vidjeti sve bilješke koje je autor napravio tijekom komponiranja ovog djela. Za razliku od tradicionalne glazbe, u kojoj zapis služi



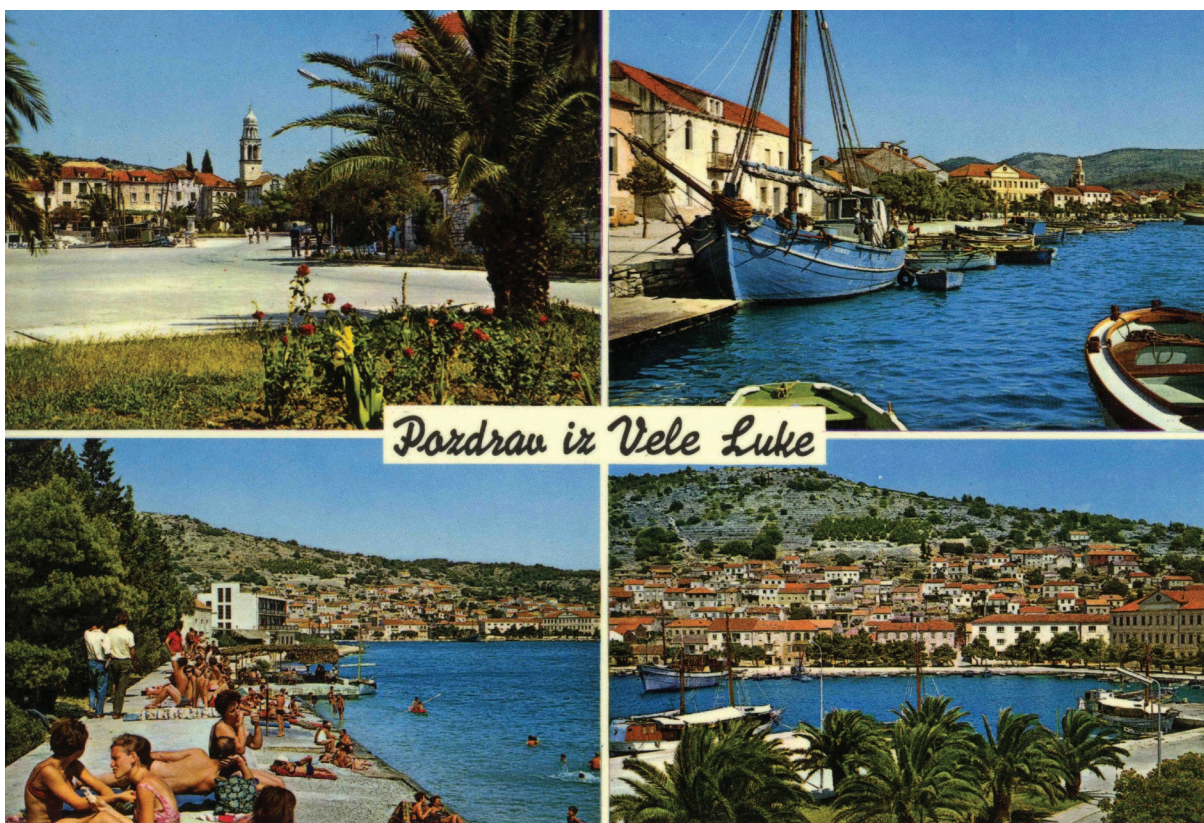
Priprema Ferrarijeve 'narodne svečanosti' u Veloj Luci 1968. (Čelić 1968: 35)

*Za razliku od tradicionalne glazbe, u kojoj zapis služi kao tekst za izvedbu i tumačenje karaktera djela u glazbi, u ovom slučaju partitura ispunjava samo sporednu funkciju: služi kao pomoć pri slušanju i razumijevanju glazbe.*

kao tekst za izvedbu i tumačenje karaktera djela u glazbi, u ovom slučaju partitura ispunjava samo sporednu funkciju: služi kao pomoć pri slušanju i razumijevanju glazbe (Danuser 2007). Iako je područje konkretne glazbe obilježeno fascinacijom zvuka, skladatelj nije posvetio previše pažnje upisujući koje sve zvukove čujemo, kao ni podrijetlo

tih zvukova. Možda je razlog u tome što je dugo vremena čuvao materijale samo za sebe, a možda i zbog toga što je svakodnevne, kompleksne zvukove zapravo jako teško sažeti i opisati u nekoliko riječi. Tijekom preslušavanja djela, bez čitanja partiture, lako je moguće previdjeti određene zvukove, pogotovo one „pozadinske“, ako se ne primijeti kako su upisani na partituri. Isto tako, slušatelj tijekom preslušavanja zvučnih zapisa može identificirati zvukove koji se ne spominju u samoj partituri.

Barthelemy napominje kako je prema planu montiranja djelo zamišljeno kao dvije sekvence nakon kojih dolazi dio pod nazivom „Nada“. U originalnom izdanju na ploči djelo je nasnimljeno u cijelosti, bez odvajanja sekvenci, dok se u kasnijim CD izdanjima sekcije odvajaju. Ovo izdanje donosi originalni zvučni zapis, ali ga sinkronizira s kompozitorovim bilješkama. Jedini dio koji se ne slaže s partituroom je treći dio (Nada) u kojem dolazi do pomaka od sedam sekundi u odnosu na plan



Razglednica Vele Luke s kraja 1960-ih. Izdavač: Ozeha Split

montaže. Barthelemy objašnjava kako je Ferrari izrezao ovih sedam sekundi s početka treće snimke bez ispravljanja vremenskih oznaka u partituri. Zbog toga su na kanalu A označena dva završetka s razlikom od sedam sekundi (Barthelemy 2018).

Među zvučnim snimkama na prvoj traci nalaze se zvukovi cvrčka, tzv. brodske udaraljke (ambijent uz more, rivu), valovi (dolazak motornog broda) i glasovi iz daljine. Na drugoj traci nalaze se zvukovi ptica, večera, muški glasovi, udaranje mora u uvali Plitvine, dječji glasovi. Na trećoj i šestoj traci nalaze se zvukovi koje Ferrari označava nazivima zora prve i druge noći, bez davanja detaljnijih bilješki. Na četvrtoj i petoj traci opet slično, navedena je točka pod nazivom sumrak u Veloj Luci. Sedma traka sadrži zvukove uvale Plitvine, pjesme, Nadu i radionice mozaika. Osmo traka uključuje zvuk fešte u Veloj Luci.

U B dijelu partiture prikazan je izbor iz prikupljenih materijala, na kojem možemo pratiti zvukove po trajanju. Zvukovi su podijeljeni u četiri odvojene kategorije, vrpce I, II, III i IV. Unutar svake vrpce, Ferrari popisuje korištene materijale

*Sljedeći jači zvuk javlja se u 3' 07" (Traka I, 6. točka). Skladatelj u partituru upisuje paljenje motora uz oznaku *rallentando*, a dodaje i *crescendo* kroz nekoliko sekundi te potom *decrescendo*. Uz taj značajan zvuk i dalje čujemo pijetla, ptice i magarca u pozadini.*

po trakama, kao i njihovo trajanje u minutama i sekundama. Popisanim materijalima pridane su numeričke oznake. Vrpca I je od navedena četiri odlomka najduža, a popis materijala se proteže na dvije stranice i sadržava osamnaest popisanih točaka. Ostale tri vrpce su kraće i imaju manje točaka, pa tako Vrpca IV ima samo jednu zapisanu natuknicu. U ovom dijelu partiture vidljivi su i popratni Ferrarijevi komentari, poput „Bon pour

debut“ („dobro za početak“). Moguće da je autor stavljao opaske kraj upisanih zvukova dok je radio plan skladbe. Uz različite zvukove iz okoliša autor stavlja opasku kako bi taj materijal mogao koristiti kao podlogu.

U nekoliko navrata u navedenim materijalima prikupljeni zvukovi nazivaju se ambijentom. U ovome možemo direktno vidjeti autorov stav prema montiranju i korištenju zvukova. Ferrari prepoznaje subjektivnost snimanja vremena, događaja i mjesta, a uzima u obzir i način na koji snimke mogu utjecati na publiku koja ih sluša i koja u interakciji s njima može stvoriti vlastite percepcije i značenje. On smatra kako određeni zvučni objekti mogu stvoriti i predočiti slušateljima ono što on naziva ambijentom, a što zapravo predstavlja predodžbe koje ti zvukovi stvaraju u mislima slušatelja.

#### *Plan skladbe*

Plan skladbe osmišljen je u obliku dvije sekvence, uz dodatnu sekvencu po imenu „Nada“ koja se nalazi na kraju. Možemo vidjeti kako je autor, prethodno popisane zvukove, rasporedio drukčijim redosljedom tijekom montiranja. Također, vidljivo je da su materijali iz nekih točaka razdijeljeni i iskorišteni u nekoliko različitih navrata, zbog čega se točke ponavljaju.

Prva sekvenca, kako piše u partituri, započinje tihim zvukom i počinje prvom trakom s brojem 1. Na snimci se čuje lagano pucketanje i možemo razaznati lagano udaranje valova u pozadini. Zvuk se postepeno pojačava, ali i dalje u tihoj dinamici. Uz mali broj oznaka za izvođenje možemo uočiti jedan kratki crescendo. Dinamika je od samog početka dosta promjenjiva jer ovisi o blizini ili daljini mikrofona od izvora zvuka. To utječe na istaknutost pojedinih zvukova, čime se oslikava ambijent i što donosi jednu potpuno novu prostornu dimenziju koja je rijetko prisutna u klasičnim djelima. U dvadeset i prvoj sekundi skladatelj pušta paralelno 10. točku s Trake 1 i do šeste minute i trideset druge sekunde kombinira dvije trake istodobno, dok se u daljini može čuti glasanje psa i magarca. Uz navedene zvukove prisutni su i udarci, čije podrijetlo možemo samo nagađati zbog toga što ih skladatelj nije uvrstio u partituru. Do pedeset i šeste sekunde dominira zvuk glasanja magarca i nešto tiši zvuk laveža pasa. U partituri pokraj

tih zvukova nalazi se mala oznaka *decrescenda* i *crescenda*. Od pedeset i šeste sekunde počinjemo čuti ljudske glasove i tiho zvonce koje se postepeno pojačava i nestaje (u planu uređivanja piše da je to zvonce bilo na magarcu). U partituri pronalazimo zapisane glasove, prolazak magarca i zvonce. Skladatelj je iz partiture izostavio zvuk motora (moguće zvuk traktora ili brodskog motora) koji se također postupno pojačava na snimci. Možemo primijetiti kako do 1' 30" sve kulminira u žamor, ali sve jasnije čujemo ljude i njihov razgovor, nakon čega slijedi postepeno stišavanje. Idući zvuk u partituri su kokoši, ptice i pijetlovi (Traka I, 16. točka). Skladatelj navodi kako je taj zvuk tih, a na zvučnom zapisu doista je skoro i nečujan. Tek od 1' 44" možemo čuti zvuk kokoši u daljini. U 1' 49" (Traka I, 5. točka) skladatelj spominje zvuk broda, iako se gotovo čitavo vrijeme pojavljuju zvukovi raznih motora (traktor ili brod) koji nisu spomenuti u partituri. Također, zapisuje zvuk magarca i glasova. U 2' 14" (Traka I, 17. točka) skladatelj upisuje zvuk glasova i upisuje riječ ambijent.

Nakon 2' 21" (Traka I, 2.1. točka) čujemo motor i ptice. Do 2' 49" navedeni zvukovi postupno nestaju, osim povremenog zvuka kokotanja i zvuka udaranja. U navedenoj minutaži (2' 49", Traka I, 18. točka) skladatelj upisuje zvuk pasa i jeku, iako je zvuk pasa skoro nečujan. Nekakvu vrstu seoske idile u kojoj samo čujemo kokoši, razbija zvuk brodskog motora. U prvih nekoliko minuta možemo primijetiti buđenje naselja. Sljedeći jači zvuk javlja se u 3' 07" (Traka I, 6. točka). Skladatelj u partituru upisuje paljenje motora uz oznaku *rallentando*, a dodaje i *crescendo* kroz nekoliko sekundi te potom *decrescendo*. Uz taj značajan zvuk i dalje čujemo pijetla, ptice i magarca u pozadini. U partituri se kod 3' 46" (Traka I, 13. točka) spominju koraci čovjeka koji prolazi i njegov uzvik „var“<sup>3</sup> kojim tjera magarca. Taj uzvik je isto zapisan u partituri. Od 4' 21" (Traka I, 7. točka) možemo čuti zvukove nekoliko motora. Skladatelj zapisuje i ženski glas, koji se pojavljuje u 4' 29" i magarca. Od 4' 45" zvuk motora se pojačava i ubrzava i zatim postepeno stišava, a ostaju prisutni glasovi. U 4' 58" (Traka I, 8. točka) ponovno čujemo paljenje brodskog motora te u 5' 05" (Traka I, 14. točka) u partituri piše zvuk koraka.

3 U izvorniku je navedeno da izgovara „hai“.

Zadnji dio prve sekvence završava zvukom motora koji se može čuti od 5' 32" (Traka I, 12. točka), ispod kojeg se nalazi kratki crescendo i decrescendo. Na kratko se čuje i zvižduk te ljudski razgovor (Traka I, 8. točka) pokraj kojeg stoje oznake *crescenda*, *acceleranda* te *decrescenda*. Sekvenca 1 završava zvukom motora koji se postupno stišava.

Druga sekvenca počinje od 6' 52" (Traka I, 2.2 točka). Također, postoje preklapanja između dvije, tri ili četiri trake. Sekvenca započinje zvukom udarca autobusnih vrata, a 6' 55" (Traka I, 15. točka) u partituri piše: „čovjek viče u daljini“. U 7' 16" (Traka I, 2.2. točka) čujemo paljenje motora. Ferrari je u partituri naznačio da se radi o autobusu te čujemo dinamičke promjene koje su označene u partituri, a to je *crescendo*, koji ide do *forte possibile* i kasnije *decrescendo*. Taj zvuk ostaje jedini prisutan zvuk od 7' 26" do 7' 58", zato što autor ostavlja samo jednu traku. U 7' 58" skladatelj označava kako koristi Traku III (točka br. 1.2.), koja se preklapa s Trakom 1 te čujemo zvuk cvrčka koji se postepeno stišava do 8' 30". Od 8' 30" skladatelj označava da koristi materijale iz druge trake (traka II, 2. točka) i tu prvi put u skladbi imamo preklapanja između tri trake - Trake I (1.2. točka), Trake II (2. točka) i Trake III (2. točka). Preklapanje tri trake traje trideset i tri sekunde, nakon čega se prekida Traka II (2.) u kojoj je zabilježen ambijent svitanja. U partituri je pod tim zapisom unesen opis „ambijent svitanja“ i zvukovi vike, pokraj kojih se nalazi mali *crescendo*. Skladatelj upisuje i zapise: *sumrak* i *zvižduk*. Pored upisanih zvukova, mogu se čuti i zvukovi glasova, točnije igranja i dozivanja djece.

Za vrijeme promjena u Traci I (2.), Traka I (1.2. točka) ne donosi nikakve značajnije promjene. Ostaje samo zvuk cvrčka koji se lagano stišava i ostaje kao podloga ostalim promjenama. Od 10' 24" do 10' 53" (Traka II, 3. točka) u partituri su naznačeni dječji glasovi, vika, jeka i plakanje. Kod 11' 02" (Traka II, 6. točka) skladatelj zapisuje riječ „Rabi“ (zapravo Dragi) koju netko izvikuje. U 11' 50" (Traka II, 7. točka) možemo čuti ponavljanje dijela u kojem se čuje povik „Dragi“. U 12' 12" čuje se tihi zvuk motora, iako ga skladatelj upisuje pod 12' 18" (Traka II, 9. točka) Od tog dijela pa sve do 13' 12", možemo čuti brojne zvukove koje je skladatelj u partituri izostavio zapisati. Istovremeno u 12' 12" (Traka II, 9. i 4.5. točka) zapisuje zvuk auta koji prolazi, razgovor i dječčaka koji uzvikuje ime „Lina“.

Svi zvukovi su nam poznati od prije, osim zvuka sirene za poziv radnika u tvornicu za preradu ribe (pretpostavka). U 13' 12" (Traka II) ponovno se preklapaju tri trake, a čujemo lagano udaranje mora, više kao kapljice u daljini. U 13' 14" (Traka II, 8. točka) čuje se ženski glas koji uzvikuje: „Večera!“, i: „Mangiare!“, kojeg je Ferrari zapisao, dok je izostavio prvu riječ pod pretpostavkom da nije znao što ona znači ili ju nije znao zapisati. Taj zvuk preklapa se sa zvukom cvrčka iz Trake III. Od 14' 28" (Traka II) čujemo brod u *crescendu* i *decrescendu*, zatim cvrčke, ali i sveprisutni zvuk valova (Traka III).

*Presque Rien no. 1* ponajvažnije je djelo Ferrarija, jedno od revolucionarnih glazbenih pomaka. Zahvaljujući Ferrarijevom pristupu očuvanja izvornih zapisa, danas možemo čuti davno nestale luške zvukove (zvuk magaraca, zvonca na njima dok prolaze, povik težaka „Var“...), ali i još važnije, doživjeti atmosferu života u Luci prije više od pola stoljeća.

Od 15' 24" započinje zadnji dio nazvan „Nada“, a započinje zvukom traktora (Traka II) koji ide u postepeni *crescendo* i u kratkom periodu *decrescendo*. Od 15' 44" do 15' 56" u partituri piše: „duo“ (Traka IV, 7. točka), pretpostavka je da se tim izrazom autor služi kako bi opisao razgovor između žene i muškarca, koje čujemo u pozadini.

Od 16' 14" (Traka IV) u partituri se počinju pojavljivati dvije vremenske oznake (zbog prije spomenutih sedam sekundi razmeđa). Također, s prestankom zvuka traktora, skladatelj ostavlja dvije trake - III i IV. Čuje se smijeh i nakon toga u 16' 19" (Traka IV) čuje se žensko pjevanje, kako Ferrari piše: „pjesma solo“. Možemo razaznati da se radi o crnogorskoj starogradskoj pjesmi „Crna Goro zemljo mila“. U partituri pod fusnotom su zapisane i riječi

pjesme. Čujemo kako pjesma polako nestaje do 19' 39". Traka IV se gasi, a ostaje samo zvuk cvrčaka iz trake III (točka br.1.2). U partituri nalazimo riječ „kraj“ u 20' 43" gdje nestaje zvuk cvrčka, nakon toga ponovno riječ „kraj“ u 20' 50" (opet zbog spomenutog rezanja). Iako snimak po kojem sam radio prestaje u 20' 46", u partituri se linija provlači do 21' 13". Pretpostavljam da je taj dio ostavljen za slušanje tišine.

### Zaključak

Ferrari je poslije Vele Luke osnovao studio („Billig“) i udrugu („La Muse en Circuit“), stvara radio serije („Far-West News“ za nizozemski radio NPS), odlazi na koncertne turneje (SAD 2001., Tokio 2002.-2003. i dr.), a prima i niz nagrada do svoje smrti 2005. („Karl Sczuka“ 1972. i 1988., Prix Italia 1987. i 1991., Grand National Award 1989., nagradu Zaklade Koussevitzky 1990.).<sup>4</sup> No, u čitavoj njegovoj bogatoj i priznatoj karijeri, boravak u Veloj Luci i djelo *Presque Rien no. 1* predstavlja iznimno važan trenutak njegova stvaralaštva, ali i općenito konkretne glazbe.

Skladba je izuzetno važna za razvoj tehnike terenskih snimaka koje je potaknulo brojne skladatelje da pokušaju skladati takvim načinom, ali i zbog „purizma“ zvuka u kojem nema električno dodanih zvukova. Jedno je od temeljnih djela suvremenog područja snimanja zvuka na terenu jer prepoznaje kako sam proces snimanja bitno izmjenjuje ono što se snima. Prepoznaje subjektivnost snimanja vremena, događaja i mjesta, a uzima u obzir i način na koji snimke mogu utjecati na publiku koja ih sluša i koja u interakciji s njima može stvoriti vlastite percepcije i značenje.

Na *Presque Rien no.1* se ne bi trebalo gledati kao na tipičnu kompoziciju, već više kao na zvučnu fotografiju određenog trenutka i mjesta. Autor svojim radom snima svakodnevicu i na taj način oslikava slušatelju ambijent Vele Luke. Zbog toga se ovo djelo ne može smatrati samo kompozicijom, u pravom smislu riječi, već i prikazom postojeće stvarnosti. Ovim pristupom Ferrari nije snimio samo jedan, izoliran događaj, već uspijeva obuhvatiti cjelokupnu dnevnu rutinu mjesta i stvara sliku društva.

Zvuk je svugdje oko nas i često ne percipiramo sve zvukove koji nas okružuju nego samo one koji nam nešto signaliziraju ili one koje naš mozak percipira kao opasnost. Ovakav nekonvencionalan način skladanja omogućuje nam da prepoznamo nove zvučne karakteristike. Skladatelji konkretne glazbe najprije oslušuju prostor i ambijent. Živost prostora omogućuje veći spektar zvukova, ali i različitu razinu buke koja može postići različiti efekt. *Presque Rien no.1* usmjerava nas da obratimo pozornost na inače neprimjetne osobine zvuka poput prostornog odnosa zvučnih objekata i ambijenta prostora. Slušajući ovo djelo slušatelj je u svakom trenutku svjestan i udaljenosti pojedinih objekata od mikrofona, što je dimenzija koja u klasičnim instrumentalnim skladbama ne postoji. Mogli bismo reći da ono što dinamika predstavlja u klasičnoj glazbi, ovdje zamjenjuje prostorna udaljenost. No, ni to nije u potpunosti točno, jer u *Presque Rien* uz to što su neki zvukovi daleko/blizu mikrofona, također su i tihi ili glasni - prostor postaje jedna potpuno nova dimenzija. O blizini/daljini zvučnog objekta također nam govori i razina odjeka koja se čuje u pozadini. Odjek ovisi i o udaljenosti, ali i o prostornim karakteristikama okoliša, te time i sam prostor postaje nekom vrstom instrumenta koji sudjeluje u oblikovanju zvuka.

Ovo djelo potaknulo je buduće naraštaje da se bave ovakvim načinom snimanja i obrade materijala uz minimalnu intervenciju te je zainteresiralo brojne teoretičare i filozofe koji su u kasnijim raspravama dali teoretsku podlogu ili potaknuli raspravu oko ovog načina skladanja, ali i slušanja. *Presque Rien no. 1* ostalo je jedno od najvažnijih djela Luca Ferrarija koje će zasigurno i dalje intrigirati javnost i biti jedno od revolucionarnih glazbenih pomaka.

Za Velu Luku je Ferrarijevo djelo od iznimne važnosti kao dokument jednog prošlog života i zvukova kojih već dugo nema, a snažno su obilježavali njegovu prošlost (zvuk magaraca, zvonca na njima dok prolaze, povik težaka „Var“...). Zahvaljujući Ferrarijevom pristupu očuvanja izvornih zapisa, danas možemo čuti, ali i još važnije, doživjeti atmosferu života u Luci prije više od pola stoljeća.

<sup>4</sup> Biografija Luca Ferrarija. URL: <https://lucferrari.com/en/biography/> (2024).

**Izvori**

Državni arhiv u Dubrovniku - Arhivski sabirni centar Korčula-Lastovo.

- HR-DADU-SCKL-665. Narodno sveučilište Vela Luka

**Web Izvori**

Biografija Luca Ferrarija. URL: <https://lucferrari.com/en/biography/> (21.3.2024)

Presque Rien no. 1, zvučni zapis. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=8C6XIF\\_2VrQ](https://www.youtube.com/watch?v=8C6XIF_2VrQ)

**Literatura**

Barthelemy, Maxime (ur.). *Presque Rien no. 1*. Pariz: Maison ONA, 2018.

Danuser, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2015.

Drott, Eric. „Politics of presque rien“. U: *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*, London 2009., str. 145-164.

English, Lawrence. „The Listener's Listening“ (doktorska disertacija). Queensland: University of Technology, 2017. URL: [https://eprints.qut.edu.au/110620/1/Lawrence\\_English\\_Thesis.pdf](https://eprints.qut.edu.au/110620/1/Lawrence_English_Thesis.pdf) (10.5.2019.)

Čelić, Stojan (ur.). *Vela Luka 68*. Narodno sveučilište Vela Luka 1968.

Frank, Robert J. Analysis of Form and Cadence in Musique Concrète via Temporal Elements. Electroacoustic Music Studies Network

International Conference, Pariz 2008. URL: <http://www.ems-network.org/ems08/papers/frank.pdf> (2.9.2019)

Fritz, Darko. „(Ne)ostvarene utopije Međunarodnih susreta umjetnika u Veloj Luci“. *Lanterna 2*, Vela Luka 2007., str. 51-65.

Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996.

Leković, Biljana. „Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: Muzika i sound art“ (doktorska disertacija). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015. URL: <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/101/Doktorska%20disertacija%20-%20Biljana%20Lekovic.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (2019.)

Manning, Peter. „The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music“. *Leonardo Music Journal* 13(3), Cambridge 2003., str. 5-10. URL: <https://www.jstor.org/stable/1513442> (13.5.2019.)

Srećković, Biljana. *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

Warburton, Dan. „An interview with Luc Ferrari“. Paris Transatlantic Magazine, 22.7.1998. URL: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html> (20.5.2019.)

Žagar, Ivančica. „Elektronska glazba-proizvodni proces“ (diplomski rad). Muzička akademija u Zagrebu, 1981. URL: <https://drma.muza.unizg.hr/islandora/object/muza%3A1060/datastream/PDF/view> (20.5.2019)