

GLAZBOVIDI - 2. dio

Eksperimentalna glazba

Aleksandar Mihalyi

Sada ćemo se pozabaviti [eksperimentalnom glazbom](#) i dijelom elektroakustične glazbe slične estetike koja se često i svrstava pod nju. Ovaj će dio biti i najteže prikazati budući da se već o samom nazivu vode beskrajne rasprave u kojima se niječe njihova svrhovitost i neadekvatnost samog pojma. Također, postoji kontinuirana tendencija za omalovažavanjem ove glazbe koja izmiče kvalifikacijama, uobičajenom sustavnom praćenju i nema jasna povijesna uporišta. Dodatne poteškoće stvaraju i sami protagonisti koji nisu skloni teoretskim raščišćavanjima i u čiji je glazbeni svijet teško proniknuti radi podosta neproničnog načina njihovog verbaliziranja te enigmatičnog diskursa. Eksperimentalnu glazbu u širem značenju treba razlikovati od avangardne budući da je potonja u suštini nastavak XIX. stoljetnih glazbenih postulata. U čitanju tekstova u svezi s eksperimentalnom glazbom s početka treba biti nešto jače pjesnički inkantaran i strpljiv kako bi se dokučilo pravo značenje riječi. Znači ne biti sklon diskvalifikaciji radi toga što se neka misao učini patetičnom, ispraznom ili naivnom kao primjerice ova „Kontrola je suštinska autoritetima” ili „Preciznost služi klasicizmu”. One potiču iz sjajnog pera **Edwina Prevosta** člana grupe *AMM* osnovane 1965. godine u Londonu i jednog od nespornih autoriteta ove glazbe. Postojeću literaturu koja ne potječe iz ovih krugova i koja je starija od desetak godina treba čitati s rezervom. Slično je i diskografijom; nova je eksperimentalna glazba u svojoj vrsnoći ne usporediva s onom starijom, koja je više atrakirala šokom i provokacijom, a manje kreativnim dosezima i interpretativnim umijećem. Svakom autoru se zasigurno mora prilaziti bez premisa, a počesto i svakoj novoj snimci.

Navedimo razlikovne značajke eksperimentalne glazbe kako bi smo je lakše razumjeli budući da je riječ o graničnim područjima umjetničke glazbe u kojima je često riječ o jedinstvenim glazbalima, načinu produciranja zvuka, karakteristikama tog zvuka i izražajnosti. Naime, glazbala su ili neuobičajena ili konvencionalna, ali i preparirana raznim dodatcima ili materijalima za konkretnu skladbu. Način dobivanja zvuka iz njih je također neuobičajen i za poznata nam glazbala; od struganja, preko sviranja samo na dijelovima kod puhača ili do neuobičajenih trzanja. Uobičajena ugođenost glazbala samim tim ne postoji i često se koriste i ugađanja glazbala po naputcima drugih tradicija. Uporabom se elektronskih pomagala ekstenzira odnosno poigrava s trajanjem titranja, dinamikom i visinom tona. Nadalje u tvorbenom smislu ne postoji uobičajeno tretiranje vremena niti očekivana događajnost. Formalni su principi u poznatom obliku ne zamjetni - odnosno ne postoji organičnost. Intuicija je ta koja u biti vodi i samo stvaranje glazbe i skladatelji ili improvizatori moraju osjetiti da na taj način zadovoljavaju svoje unutarnje želje. Također, temeljna je glazbenikova zadaća i kako se to kaže „funkcija” razumijevanje da zvuk u sebi ima potrebite, očekivane, odgovore. Znači potrebno je koncentrirano slušanje i radi toga što se, kako se često navodi, jedino na taj način mogu

osvježavati životne snage i neiscrpne mogućnosti ljudskog egzistiranja. I na kraju izvori su inspiracija i unutar jedne skladbe često nedokučivi jer je riječ o nesputanom eklekticizmu, pa i prožimanju s drugim umjetničkim iskustvima te konceptima koji se mogu samo naznačiti bez elaboriranja - kao asocijacija. Odmah se može uočiti da je već ranije bilo riječi o glazbi sličnih značajki, ali u drugom kontekstu i kod autora kojima je istraživački duh dominantan. Citirajmo skladatelja, saksofonista i multi-instrumentalista **Johna Zorna** jednog od vodećih protagonista novo glazbene scene koji u jednom od svojih tekstova u svezi s *izmima* i klasifikacijama kaže: *Ta terminologija nije radi razumijevanja. Nikada nije ni bila. To je u svezi s novcem. Jednom kada se grupa umjetnika, pisaca ili muzičara upakira zajedno pod takvom nekom zastavom, ne samo zato da bi se lakše obavili marketinški poslovi već i zato da slušatelji lakše kupuju te da kritičari lakše promišljaju tako priređene pakete promišljanja; slušateljstvo se tako lišava prava na stvaranje vlastitog promišljanja a kritičari neće više razmišljati o tome što se stvarno događa, ili ići malo dublje od monokromne površine označavanja po sebi te tako izbjegnuti sučeljavanje s stvarnim estetskim kriterijima koji čine mogućim svaki umjetnički individualni rad.* Na to Zorn još dodaje: *Možda je to razlogom zbog čega glazba eksplicitno i žestoko odolijeva klasificiranju takozvanih mislilaca koji se očajnički bore nametnuti; primjerice s apsurdnim „kompromisatorima” i dvosmislenim postmodernizmom te totalizmom bez značenja.* „Komprovisatori” bi bili skladatelji koji ostavljaju velik prostor improviziranju tijekom izvođenja ali ipak dovoljno determiniranom silnim naporima tako da se ta djela ili to skladanje ipak ne može podvesti pod jazz. Ako se usporede nekoliko časopisa, knjiga ili tekstova s različitih mjesta na Internetu pojmova će zbrka biti nepremostiva tim prije što neće odgovarati onome što se čuje i jer su razlike evidentna za identične pojmove. Ali, treba znati da nije riječ o zbrci već o različitim putovima u kreiranju glazbe i zvučnim izvorima ili uređajima. Ako usporedimo nekoliko centara elektroakustične glazbe: Kanadski preko časopisa *Musicworks*, IRCAM preko Kaije Saariaho, Subotnicka, engleski *Wire* ili ruski *Elektrošok* raspoznamo različite diskurse pa i kriterije. Zato su vrlo česti pojmovni rječnici napisanih od samih skladatelja. Ponovimo: treba imati u vidu da je scena eksperimentalnog zvuka u najširem značenju ovog pojma izuzetno živa i toliko bogata autohtonim zbivanjima koja joj ovakav pregled ne može dati, već samo naslutiti ukazivanjem na minimalne poveznice pa i sinergije. Dovoljno je znati da na svakom sveučilištu postoji odjel koji se bavi širokim rasponom aktivnosti ove scene: od elektronike i prostorne glazbe ili *soundscapea* do *cyber* glazbe i one interaktivne ponuđene u instalacijama i *performansima* u koju se uključuju računala i bio čipovi.

Slično je i s najširem značenju ovog pojma, o čemu se mogao dobiti dojam kada je bilo riječi o Pauline Oliveros. Bitno znati da se danas govori o mnogim školama samo na potezu od Kalifornije do Kanade. Eksperimentalnoj se sceni pristupa iz etabliranih ili oficijelnih krugova vrlo selektivno uz primjenu često inkompatibilnih kriterija. Radi spomenutog ne treba ni čuditi da se materijali za prikaze ili recenzije izdanja eksperimentalne scene zasigurno neće slati na adresu *Gramophona*, *BBC Musica* i sličnih časopisa. Ali, tvrdokorna i radikalna eksperimentalna novo glazbena scena je danas napućenija, kvalitetnija, inventivnija i slušanija no igda prije unatoč spomenutim ignoriranjima. Ta se ignoriranja provode i raznim rafiniranim persifliranjem odabirom marginalnih pojava koje se u analizama stavljaju pod povećalo. Gotovo je redovito riječ o zalutalima koji su atrakcija prije po općoj subverzivnosti i s kreativnošću ispod razne dosjetke, ali zgodni za onima iz glazbenog *establishmenta*

zbog obilja materijala koje nude za omalovažavanje. Kost je u grlu institucijama je i nesporno velik broj njihovih svršenih studenata koji ulaze u taj milje. Slušatelji posvećeni glazbenoj avanturi se na ovo šizofreno stanje koje tvore paralelni svjetovi i inče u umjetnosti ne moraju odveć obazirati jer se ipak na kraju glazbenici potvrđuju samo svojim kreativnim dosezima.

Iz današnje se perspektive može govoriti i o dugoj i neprekinutoj tradiciji iz šezdesetih godina u vrijeme kada su se pojavljivali sve snažniji otkloni od ustaljene prakse na svim područjima umjetničkih aktivnosti zapadnog svijeta. Primjerice grupa **AMM** (Keith Rowe, Lou Gare i već spomenuti Eddie Prévošt) koja se držala kroz osebujnu mješavinu ideja i stilova koji generiraju jedinstveni karakter njihove glazbe. Od Webernijanskog poentilizma, repeticije, elektronskih tekstura do gotovo zen budističkom brižnošću za zvuk u iznašanju ideja na običnim, prepariranim i improviziranim glazbalima uz raznovrsna elektronska pomagala. Glazbene se ideje iznose usporeno bez naglih obrata, kroz sporu krešendu ili ubrzavanje uz izmjenu strukturalne gustoće. Eksperimentalnu glazbu je upravo ta jednostavnost zamisli i sporost u iznošenju promjena uz odsutnost kompetitivne virtuoznosti, približila takozvanom komunalnom življenju i njegovom refleksu u glazbenim aktivnostima. Nesputanost improvizacije na eksperimentalnoj scenije inicijalno bila a i današnje ostala odrazom snažnih lijevih ideoloških premisa. U grubo bi se moglo reći kako je europska scena za razliku od američke promrežena poveznicama, referiranjem na tradiciju i sa zamjetnijom sinergijom na širem planu.

Suvremeni britanski skladatelj, sjajni gitarist i multi-instrumentalist **Fred Frith** je jedan od onih glazbenika koji su aktivni u rubnim novo-glazbenim zonama koja se nalazi između, u grubo rečeno, *jazza*, *art* ili *avant rocka* te nove glazbe. Dijeli sličnu biografiju za ovu vrstu glazbenika: isprva je bio blizak radikalnim ili *underground* britanskim progresivnim *rock* krugovima da bi potom prešao k eksperimentalnoj glazbi. Kod njega se to dogodilo nakon dolaska u New York gdje upoznao sa Johnom Zornom i njegovim istomišljenicima te Alivnom Lussierom. Vrlo brzo počinje raditi za teatar, film i balet, primajući brojne narudžbe i snimajući s vodećim novo-glazbenim ansamblima. Frith je pomno izučavao Cagea, Browna i Cardewa, prihvaćajući osebujnu estetiku tišine i šuma te lapidarnost izražaja. Kontinuirano se bavi ponajprije eksperimentiranjem sa zvukovnim mogućnostima gitare i njezinim prepariranjem *a'la* Cage, tako da je kod njega gotovo nemoguće čuti čisti ton. Njegovo koncipiranje djela-skladanje ga je prometnulo u jedinstvenu osobnost koja tako izmiče klasifikacijama a rigidnost ili po mnogima agresivnost njegovog zvuka koju njegovao kao progresivni *rock* eksperimentator čine ga mnogima odbojnim. Često mu se djela sastoji od izvjesnog broja „ćelija“ skladane glazbe koji se sučeljavaju s improvizacijama različitih vrsta. Struktura i sadržaj se spontano ograničavaju od strane dirigenta (u ovom slučaju skladatelja) i uz pomoć muzičara tijekom svake izvedbe. Istaknimo ovdje da za ovu glazbu zbnjujućeg bogatstva baštinjenih izvorišta i žanrovskih inspiracija treba biti potpuno otvoren i neopterećen vrednovanjem odnosno recepcijom temeljenoj na dosadašnjim iskustvima jer je riječ o novom i u novoj glazbi koje nam iznose glazbenici čija su-življenost briše uobičajene granice kreativno-interpretativno. Naravno, ovo vrijedi za eksperimentalnu glazbu općenito.

Evan Parker se već u ranoj mladosti posvetio takozvanoj *improvised music* ili improviziranoj glazbi kontinuirano usavršavajući zvuk i tehniku sviranja saksofona. Improvizirana glazba je

baštinikom tradicije od povijesnih glazbenih početaka, preko Bacha i Haendela do logične ekstenzije u opusima Cardewa, Stockhaussena, Feldmana, Rzewskog i minimalista, s usmjerenjima prema etno glazbi i *jazzu*. Postoji jedna jednostavna definicija za *improvised music*: ako je *jazz* melodija plus improvizacija onda *improvised music* dobivamo ako *jazzu* oduzmemo melodiju. Ono što nam ostaje temelji se na čistoj intuiciji. *Improvised music* se ne bi smjela miješati s *free jazzom* jer odbacuje minimum njegovih konvencija, a, također, teško je naći njezinu jednoznačnu definiciju i zbog nejasnih rastavnica s intuitivnom glazbom i kontroliranom improvizacijom. Za razlikovanje od *free jazz*a koristi se i termin *creative improvised music*. Parkerov interes, posebice nakon utemeljena trija s Paulom Lyttonom i Barry Guyem, je još bliži novoj glazbi. Taj je trio potom proširio u Electro-acoustic Ensemble s glazbenicima koji su se specijalizirali u procesiranju zvuka i čiji su se interesi poklapali s njihovim istraživanjem mogućnosti vlastitih instrumenata i proširivanju zvučnog spektra s elektronskim uređajima i raznovrsnim pomagalicama za proizvođenje željenih zvučanja. U intervjuima Parker fascinira vjera da se osobni dignitet vrednuje radom i usavršavanjem kojim se približavamo idealima. Neočekivana strogost njegovih čudno otvorenih formi tako dokida osjećaj improvizacija i nameće brojne usporednice s ritualnim.

Eksperimentalne glazbenike često karakterizira holističko poimanjenje stvarnosti odnosno poimanje svijeta u kome nema glavnih ni sporednih uloga. Osluškivati sve moguće: životinje, biljke, čestice i naravno kozmos, sve u želji otkrivanja tajnih kodova sporazumijevanja s tim novim svjetovima. U tom se kontekstu smatra da nam se svijet predstavlja kao zvuk. Od Pitagore preko Platona, Ptolomeja i Keplera do današnjih dana ostao je prisutan pojam *De harmonice mundi* ili *O harmoniji sfera*. Primjerice jedan od njih je naturalizirani Francuz **Horatiu Radulesku** kojeg je Olivier Messiaen nazvao jednim od najorginalnijih mladih skladatelja našega vremena. Nakon oduševljenja Stockhausenom odlučio je, citiramo ... *da je neophodno uči u zvuk, kako bi otkrio ocean vibracija koji je Pitagora pomno ispitivao dvije tisuće godina ranije*. Razvio je vlastitu verziju spektralnog komponiranja koje je trebalo učiniti čujnim aktivnosti i energije. Iz francuske je vrijedno upoznati se s gitaristom i skladateljem **Noelom Akchoteom** koji od osme godine svira gitaru i relativno se rano počinje baviti *jazzom*, da bi devedesetih u potpunosti prišao eksperimentalnoj i improvizirajućoj glazbi. Njegova je biografija slična nekim današnjim europskim eksperimentalnim glazbenicima primjerice Frithovoj ili Parkerovoj. I on je u odnosu na američke kolege osjetno introspektivniji i meditativniji, odnosno manje zaigran i bliži japanskim glazbenicima. Rečeno treba shvatiti uvjetno budući da je razlikovanje moguće očitati na solo albumima, koji su osebujna individualna koncentracija koja se, gledajući zbivanja među njima na makro planu, dojmi kao svojevrsna priprema za skupna internacionalna muziciranja. Tada ovi glazbenici tvore snažnu fuziju koja danas u eksperimentalnoj glazbi dominira na globalnoj razini. O prezentiranju je ove glazbe teško biti precizniji, dorečen, jer je sve u definiranju tog novog konteksta koji ponajprije istraživački intuitivan u svojoj osnovi i za slušatelje (u tome je i čar) sve u naslućivanju. Individualni albumi su kako se to često kaže atmosferični i hermetični. Akchotd će jedan svoj album posvetiti Ornetu Colemanu i to inspiriran njegovim umijećem kao skladatelja i interpreta. Ali on neće tumačiti njegove skladbe već će iznijeti vlastite slike o toj glazbi koje su ostale nakon preslušavanja. Taj je album inače realizira s poznatim gitaristima s eksperimentalne glazbene scene Marcom Ribotom i Eugeneom Chadbournom (oboje su radila skupa i sa Zornom). I

Akchotd često preparira svoju gitaru i obilato koristi sam ili u radu s drugima elektroniku i računala.

Na francuskoj novo glazbenoj sceni postoji znatan broj skladatelja koji je žanrovski neopredijeljen ili koje je jako teško, radi boljeg snalaženja tako svrstati. U pravilu se oni kreću između eksperimentalne i etno glazbe, *jazza* te ozbiljne glazbe u tradicionalnom smislu, fuzionirajući, kako se to često ističe, razna iskustva. **Joelle Leandre** je jedna od njih. Rođena je 1951. godine, i studirala je s Cageom, Kagelom i Feldmanom. Virtuozna je na svom glazbalu, kontrabasu, i često nastupa kao solist s orkestrima različitih žanrova. Kako sama ističe želi biti nesputana te skladati i svirati onako kako joj to trenutak i zvuk po sebi u tom trenutku nalažu. U tom kontekstu ističe kako je njezina krilatica Cageova rečenica: *Neka zvuk bude to što jest*. Tako ona nastoji da glazba govori i o našoj savjesti i podsvijesti te da nas kompletno prožima. Spomenimo da se je kao interpret proslavila svirajući i Giacinta Scelsia kojega smatra svojim uzorom.

Zadnjih su se godina na diskografskom tržištu pojavile nove snimke ranih minimalista, koje su revidirale poznate početke ovog popularnog glazbenog *izma*. Spominjemo ih zato što su ostavile ne mali trag na sadašnju eksperimentalnu scenu ponajprije svježinom svojih propitkivanja a manje samom glazbom. Treba znati da se sada dojmimo kako su temeljne odrednice i značaj pojedinih skladatelja minimalne glazbe nastali generirani marketinškim potrebama početkom osamdesetih kada je, tada već pomalo zaboravljeni minimalizam, doživio svoj trijumfalni povratak na glazbenu scenu. Značajke su se, sada to postaje jasno, iskrojile prema u ono doba obećavajućim protagonistima. Chaim Moshe Tzadik Palestine profesionalno poznat kao **Charlmane Palestina** je jedan od zaboravljenih sudionika čije se rijetke snimke sada ponovno pretiskuju i izdaju. Temeljni razlog njegova nestanka s popisa ranih minimalista u njegovom je pristupu izvedbi i u tumačenju što minimalna glazba jest ili bi trebala biti. Njegove su violentne izvedbe poprimale mističko-orgijastičke značajke jer je naglašavao ekstremnu fizičku aktivnost tijekom koncerta, kada se je konjakom i snažnim cigarama održavao u stanju bliskom šamanističkom transu, nasuprot smirenoj koncentriranosti jednog Glassa ili Reicha. Palestina je smatrao kako je tjelesnost, a ne cerebralnost bitna značajka svega što je nastajalo tih godina i tu je bio u suglasju s ranim *body-artom* a djelomice i *performanceom*. Njegove odrednice mogli bismo naći i u slikarstvu Marka Rothka, zatim u taktilno-fizičkom iskustvu stečenom sviranjem *carillona* (vrste zvona sa klavijaturom) i u tjelesnom aspektu interpretiranja tibetanske i indijske glazbe. Kod Rothka ga se dojmila težnja za pronalaženjem korelacije slike s temeljnom kreativnom emocijom. Načinom interpretacije Palestina je htio, i sada to nastavlja, stvoriti svojevrsnu auru koja bi prenosila emocije a u koju bi slušaoci-gledaoci bili uvučeni svojom imaginacijom. Znači sama glazba treba biti lišena emocija. Sviranje *carillona* fasciniralo ga je i taktilnim percepiranjem zvuka zvona jer je interpret u njihovoj neposrednoj blizini. Sve ovo navedeno danas zvuči dosta neuvjerljivo, nejasno i deklarativno ako se ne smjesti u kontekst vremena. Za svoje koncerte Palestina je koristio klavir Bosendorfer Imperial koji je za Franza Liszta konstruiran s jednom oktavom niže u prvoj polovici prošlog stoljeća. Takozvani temeljni ton u skladbama je preuzet iz indijske glazbene tradicije i kod Palestine je to često elektronski zvuk. Spomenimo usput daje na koncertima skladba „Strumming music“ izvođena i do četiri sata te da su nakon koncerta bili vidljivi tragovi krvi na Palestininim prstima. Zbog toga je svrstan u ekscentrike izvan *minimal arta* onog trenutka kada se osjetilo da bi minimalna glazba mogla postati prvi autentični američki eksport namijenjen Europi i svijetu, pa se je morala naglasiti konzistentnost *izma*.

Sličnu je sudbinu doživio i **Alvin Lucier** čija su djela danas referentna u eksperimentalnoj glazbi, preciznije *sound artu*. I njegov je rad zrcalio prije ono vremenu sliku (znači kraj šezdesetih i prvu polovinu sedamdesetih) suvremene umjetnosti nego same glazbe, budući da su sastavnice među umjetnostima bile znatno jače od rastavnica. Osamdesetih su se ove značajke prilagodile obećavajućim protagonistima, a čvrsta se sveza s ostalim umjetnostima drastično oslabila ili relativizirala. Lucier se je šezdesetih i sedamdesetih više bavio zvukom i to kao fenomenološki skladatelj; što znači da su mu radovi više vezani za istraživanje akustičnih fenomena nego na skladanje u tradicionalnom, konzervativnom značenju. Njegova djela primarno imaju karakter oslobađanja zvuka kako se to nazivalo u kontekstu Vareseovskih ideala koje je na svojevrsan način potom elaborirao Cage. Napomenimo da je kompaktna ploča s naslovom „I Am Sitting in a Room“ nakon svog nedavnog re-izdavanja proglašena za jednu od stotinu najvažnijih na novo glazbenoj sceni i po inventivnosti i po utjecaju koji je imala. Na toj je snimci Lucier izgovorio tekst koji će te čuti i potom ga višekratno snimao i reproducirao. Prostorija je svojim akustičnim svojstvima djelovala kao filter koji je prvotnu snimku distorzirala i na kraju učinila neprepoznatljivom, odnosno pretvorila u čisti zvuk (kako se to u ono vrijeme govorilo). Ovaj fenomen je doveo do zaključka: da mi u svakom prostoru slušamo zvuk koji nastaje kao rezultanta inicijalno izvedenog i onog, koji kao povratni, ostvaruje prostor. Uz to i nesavršenost elektronskih uređaja dodaje svoj dio. Unatoč tome što je djelo imalo, prije, naglašeno konceptualne nego glazbene značajke, doživjelo je mnogobrojne izvedbe. Ni suvremeni balet nije ostao indiferentan te je od 1972. godine snimku počeo pratiti i ples. Danas se za ovo djelo redovito govori da je skladano i da se izvodi na koncertima. Podsjetimo sa da su konceptualni umjetnici tog vremena, i *fluxusovci* nešto ranije, imali više sličnih radova i na polju vizualnog u kojima se ispitivala i dokazivala nesavršenost raznih uređaja, nepreciznost i fragilnost naših receptora te varljivost donošenih sudova. Istaknimo na kraju da je i *Noise art* kao dio suvremene glazbene scene izveden iz tzv. Lucierovih fenomenoloških skladbi.

Ranije spomenuta internacionalna veza New York – London – Tokyo je nešto intenzivnija u eksperimentalnoj glazbi na relaciji London – Tokyo i mogla bi se prije proširiti na Pariz, baš radi snage postojećeg interesa kod publike i sličnih estetika. Japanski autori imaju velik broj baš engleskih diskografskih izdanja i brojne nastupe u Londonu. Razlog je tome što se iza često korištenog pojma japanska neovisna glazba po rasprostranjenom mišljenju krije uz spomenute nordijce i bivše Sovjete snažna kreativna injekcija novog koji pomaže artikuliranju vlastitog. Ovdje se mora imati u vidu da je ponajprije riječ o refleksu urbane kulture.

Suvremeni japanski skladatelji tvore iznimno snažnu eksperimentatorsku scenu vrlo neujednačenih kreativnih osobnosti; od originalnih i nespornih poput Otomo Yoshihide, Ikue Mori i Tako Sugimoto do upitnih kao što je Ryuichi Sakamoto. Ova je grupa skladatelja daleko zanimljivija i čak pripada dominantnim eksponentima na internacionalnom planu od main streama koja prije pripada uglavnom rubnim dijelovima novo glazbene scene koji svojom atraktivnošću egzote ili jednostavnošću privlači ponajprije slušatelje *new age* ili ambijentalne glazbe. Iznimaka je među ovim nazovimo ih tradicionalno shvaćenim skladateljima malo. **Otomo Yoshihide** se teško može nazvati isključivim pripadnikom suvremene japanske glazbene scene; on je prije učesnik multi-etničke avangardne glazbene scene koja obitava zajednički radeći na relaciji New York – London – Berlin –

Tokyo. Otomo je rođen 1959. godine i od malena se bavio izradom elektronske opreme i eksperimentiranjem s vrpcom. Prije i tijekom studija etnomuzikologije aktivno je svirao *free jazz*. Potom aktivno muzicira s mnogim glazbenicima različite provenijencije i s raznolikim motivom udruživanja ali sa zajedničkom eksperimentatorskom sastavnicom. Nikad se nije vezivao na dulje vrijeme za određenu grupu već samo za pojedine glazbenike i to na neko vrijeme. Njegov je skladateljski postupak i razmišljanje u tom kontekstu zanimljiv. Isprva je uglavnom radio s *samplerima* uz minimalan broj instrumentalista. On se tvrdokorno ne pridržava određenog principa već sve podređuje određenoj ideji i njezinoj realizaciji. Bitno je spomenuti da on za sobom ne ostavlja partiture, između ostalog jer su *sampleri* iz njegove arhive i što je indikativno za trenutna i najvjerojatnija buduća usmjerenja, ti su *sampleri* iz tuđih djela što se u vrijeme opće *plunderophonije* odnosno posudbe *samplerima* ne tretira s negativnim predznakom. Upravo na ovom području suvremenog kreativnog Otomo je paradigmatički slučaj novovijekog skladatelja. Svoj skladateljski postupak uzorkovanja (*sampling*) on će usporediti s kompjutorskim virusom koji pokreće niz aktivnosti nakon što se ubaci u operativni sustav; odnosno novo uvedeni *sampler* inicira promjene. Njegov je zvuk tvorbeno u suštini jednostavan i blizak reduciranoj minimalističkoj estetici ali ga od njega razlikuje često iznimno bogatstvo zvučanja brojnih instrumenata i elektroničkih pomagala. Napomenimo da se uz njegovo ime osim što je skladatelj napominje i da je gitarist te *turntable player*, budući da čitavo bogatstvo zvukovlja izvlači poglavito iz gramofona djelujući na njegovu zvučnicu (između ostalog zato se za njega kaže daje *noise improvisator*).

Od brojnih predstavnika japanske scene spomenimo fascinantnog gitaristu **Sugimoto Takua** s jedinstvenom estetikom reduciranog i **Ikue Mori** skladateljicu i vodeću instrumentalisticu na *drum machine*. Na svom elektronskom glazbalu *drum machine* (ima ih tri posebno za nju izrađena) koji je i svojevrsni procesor efekta Mori može manipulirati s vremenskom bazom i visinom tona a uz pomoć pedale i miksete. Ona već duže vrijeme živi u New Yorku jedna od vodećih učesnika takozvane *downtownerske* glazbene i članica ženske grupe Mephista. Često interpret ili ko-autor u radu s Fredom Frithom, Johnom Zornom, Jimom O'Rourkom i Daveom Douglasom te s eksperimentalnom *avant rock* grupom Sonic Youth. U ovom okruženju se često nalazi multiinstrumentalist Ginter Miller čest suradnik i Joelle Leandre, Jima O'Rourke i Christiana Marclaya.

(Napomena: Priređeno iz serije tekstova emitiranih na III. programu Radija Zagreb)