

# GLAZBOVIDI - 1. dio

## Suvremena glazba i glazbenici

Aleksandar Mihalyi

Svako nastojanje koje pokušava prikazivati stanje u suvremenoj glazbi ima svoj ograničeni rok trajanja, budući da su pojave heterogene, brojne i u neprekidnoj mijeni. Suvremene glazbe nikada nije bilo toliko i tako lako dostupne te se nije lako snaći u tolikom izboru. Prvi i vječno akutni problem u ovakvim prikazima je pojmovna zbrka koja je svakim danom sve veća, a drugi je ahistoričnost mnogih pojava što otežava praćenje. Nadalje, kriteriji za prosudbu su problem za sebe budući da je ponuđeno dobro marketinški obrađeno i uvijek se dojmi kako smo na pravom putu. Svaka interesantnija pojava, žanr ili poznatije ime ima svoje nosača zvuka, obrađuju ga i prate časopisi, izdaju se knjige i postoji dovoljno podataka na Internetu tako da je moguće puno toga saznati ako ste organizirani za sustavno praćenje i prihvataj tolike količine informacija. Znači potrebno je biti strpljiv, umjereno sumnjičav i dobro pripremljen kako bi se od drva mogla vidjeti šuma.

### Trendovi u suvremenoj glazbi

Na sceni je prisutna nekolicina „scenarija“ po kojima se odvijaju/procjenjuju nova glazbena događanja i što je paradoksalno među njima nema prožimanja. Prisutnosti je ovih scenarija promjenljiva od jedne do druge regije ili kontinenta. Sve će se izneseno o suvremenoj glazbi temeljiti na zastupljenosti pojedinih skladatelja, njihovih djela i pojava u periodici, knjigama, koncertima, na nosačima zvuka ili dostupnošću na Internetu. Niti jedan se od spomenutih izvora ne smije zanemarivati ili mu se davati prednost u odnosu na druge budući da postoji veliki broj skladatelja koji nisu obuhvaćeni ni literaturom, ni časopisima, pa i brojem koncerata ali imaju ne zanemariv broj prodanih nosača zvuka.

Prema jednom scenariju – *bottom-up*, prisutnijem u SAD-u, nema više podjele na visoku umjetnost ili [ozbiljnu glazbu i pop glazbu](#). Po većini se to drži dobrom tekovinom multikulturnog doba kojem je sva ograničenja (i obzire) oslobodila postmoderna. Na sceni su tako dominantne odrednice raznolikost i pluralizam. Oni skeptičniji kažu da je prije riječ o posljedicama koje su donijele etnografske mijene, tj. priliv imigranta iz Afrike, Azije i Južne Amerike s kojima su došli i etno zvukovi dovoljno atraktivni za lak i brz marketinški plasman. Tako je stvoren prostro mnogobrojnim glazbenicima s brojnim slušateljstvom koje nema izobrazbu i s njom potrebitu volju i koncentraciji za gonetanje zahtjevnije umjetničke glazbe pa smo svjedoci brojnih dekonstrukcija od Bacha do Mahlera u ritmu tanga, *gospela* ili *klezmera*.

Drugi scenarij – *top-down*, podrazumijeva obrnuti slijed. Nezajažljivost sindikalnih želja glede zaštite prava na rad članovima orkestara i s tim u vezi neophodnost poslovanja po dohodovnim principima vratio se kao bumerang onima koji su ga i bacili: interpretima, skladateljima i diskografskim kućama. Do 1970-ih inače živi koncertni život se naglo urušio pod tim nezajažljivim financijskim

apetitima. Napušten je Europski ozbiljno glazbeni kanon u korist komercijalno uspješne multikulture i, blago rečeno, često ne provjerenih domaćih autohtonosti. Klasični orkestri imaju sve manje posla i publike; čak se govori i o višku dirigenata. To je doduše dalo jači poticaj razvijanju eksperimentalne glazbe što je pozitivna tekovina ali i mogućnost koja oportuno koriste sveučilišni mediokriteti neinventivnim recikliranjem glazbenog materijala.

Za razliku od SAD-a u Europi je obrazovni sustav osjetno bolji, država i dalje podupire brojne institucije i nisu prisutne tako snažne etničke promjene koje bi imale veće posljedice na glazbeni život. Znači, na starom je kontinentu stanje donekle drugačije, kvalitativno bogatije i raznovrsnije. Osim toga, u europski je prostor sjedne strane doslovce provalila bujica novih skladateljskih idioma sa sjajnim tumačima ponajprije iz zemalja negdanjeg SSSR-a i Finske. Brojnost i vrsnost djela ovih skladatelja nesumnjivo pridonose revitalizaciji dobrog dijela novo glazbene scene u Europi. S druge je strane u vrijeme multikulture, donekle ipak uvezene iz SAD-a, prisutno prožimanje s domaćim i udaljenim tradicionalnim baštinama kojoj inkliniraju mlađi glazbenici skloni *jazzu* ili *art-rocku*. Tako su zahvaljujući *holly minimalistima* sa sjevera Europe i utjecaja takozvanih američkih „originala” na općim zasadama posmoderne nikla brojna djela osupnuta multikulturalnošću i nepostojanjem barijera između stilova, žanrova i ustručavanja za posezanjem u glazbenu prošlost. Zadnje je spomenuto i inače europska značajka. Naime, europski se postmodernisti u svojim djelima pa i u dekonstrukcijama redovito referiraju na povijesnu baštinu/tradiciju i prisutnost nespornih vrednota predšasnika. Iznutra je, u Europi, tako stasala čitava plejada sjajnih nesputanih osobnosti različitih provenijencija, ali i dobre akademske naobrazbe. Bitno je da oni svojim djelima oslikavaju potrebe brojne publike željne novog, kojoj pop glazba nudila premalo a suvremena umjetnička scena tražila previše.

Uz enormni broj vrsnih glazbenika ide i činjenica da se glazba nikad više nije slušala. Ova scena vrvi od brojnih djela u širokom rasponu: od eksperimentalne scene u kojoj se davno odmaklo od ispitivanja prirode zvuka, do velikih multimedijalnih projekata koji su u dobrom postotku uglavnom samo prolazne vrijednosti s ciljem zadovoljenja glamuroznih i senzacionalističkih potreba dijela publike. Ali, i to je bitno, iz ovih se slušateljskih redova generira i ne mali broj onih koji vremenom traže više i koji nisu zadovoljni vrsnim interpretima, atraktivnom a nedovoljno kreativnom, dobrim zvukom i brzo iscrpivim novitetom. Također, ambijentalna glazba i u dobrom dijelu *holly* minimalistička imaju ovu mobilizacijsku ulogu jer se, ipak, relativno brzo difamiraju svojom prikrivenom funkcijom. Naime, kao i sve glazbe daleko istočnih baština, one su element duhovnog života (zato su izvorno kolektivne ili anonimne) a ne umjetnička djela nastala u individualnom kreativnom procesu. Ova je razlikovanje važno i u glazbi lako raspoznatljivo.

Spomenimo neke iz ove heterogene grupe skladatelja koji dominiraju popularnošću i prodajnim nosačima zvuka: John Tavener, Michael Nyman, Brian Eno, Karl Jenkins, djelomično Arvo Part, Gavin Bryars, Jan Garbarek, Steve Martland, Paul Giger, Wim Mertens, Ludovico Einaudi, Eleni Karaindrou, dio opusa Giye Kanchelia i njemu slični te import iz SAD-a: Philip Glass, Steve Reich, John Adams i Michael Gordon. U ovom nabranjanju nisu spomenuta mnoga imena koja su aktivna u graničnim prostorima s *jazzom*, ambijentalnom, elektronikom i ponajviše etno glazbom.

Tržišni uspjesi spomenutih skladatelja, s brojnim opusom i izvedbama su jedna od neugodnih činjenica nekadašnjim stjegonošama avangarde i njihovim sljedbenicima koji nastoje čuvati dignitet

europske umjetničke glazbe. Jer, njihova su djela osjetno zahtjevnija, traže naobrazbu u vremenu kratka daha, a putovi afirmacije su im nesigurni i mukotrni. Navedimo tek neka nesporna imena iz tog tabora: naturalizirana Francuskinja, Finkinja Kaija Sarijaho, George Benjamin, James MacMillan, Jonathan Flarvey, Pierre Boulez, Flelmuth Lachenman, Horatiu Radulescu, Ianicu Dumitrescu, Lous Andriessen, Krzistof Penderecki, Flenryk Gorecki, ThomasAdes, Salvatore Sciarino, Pascal Dusapin, Wofgang Rihm, Flarrison Birtvvistle, Per Norgard, Matthias Pintscher, Pierre Flenry, Henri Dutilleux itd., te brojni skladatelji sjevera Sofija Gubaidulina, Gya Kancheli, Valentin Silvestrov, Galina Ustvoljskaja, Feliksas Bajoras, Onute Narbutiate, Aleksander Knaifel, Peteris Vasks, Einojuhani Rautavaara. Naravno da ne treba zanemariti imena donedavno živih aktera čija je glazbena prisutnost nesporna i koji nadalje daju tonus suvremenim promišljanjima: Luciano Berio, Alfred Schnittke, Gicinto Scelsi, [Iannis Xenakis](#), Avet Terterian i Olivier Messiaen.

Novo glazbena scena zadnjih decenija znatno proširila i izvan granica Zapada – od bliskog istoka preko Japana do južne Amerike. Njihova su djela puna egzotičnih kajdi, glazbala i ponajprije manje poznatih formalnih i ritmičkih obrazaca. Iz Japana je na zapad stigla i ne mala skupina skladatelja i interpreta koja je u eksperimentalnu glazbu unijela brojne inovacije koje korespondiraju s prisutnim urbanim glazbenim habitusima. Već je dulje vrijeme tako na sceni vrlo snažna kreativna os: New York – London – Tokyo.

Tu dotičemo i jedan glazbeni fenomen koji se u ovakvom pregledu mora spomenuti. Riječ je glazbenicima koji su ujedno i interpreti i skladatelji s ne malim brojem poklonika među slušateljima. Ovi glazbenici su tzv. kontrolirani improvizatori i koji uz koncerte ostavljaju snimljene serije nosača zvuka kojima se dokumentira svojevrsni glazbeni *art-working progress*. Oni, ne samo u eksperimentalnoj glazbi, predstavljaju nesumnjivu avangardu čije se ideje pomno prate i čije reflekse zamjećujemo na širem planu koju godinu kasnije. Svatko od njih inače imaj svoj krug su-istomišljenika u svom gradu s kojima fermentiraju određene ideje i artikuliraju autentični zvukovni svijet. U susretima se na taj način interaktivno dobivaju mnoga vrsna djela koje na dalje postaju reperima u art glazbi. Spomenimo da se gore spomenutim gradovima pridružuju San Francisco i Moskva to pojedini veći europski centri koji također sve više realiziraju i scenske ili multimedijalne projekte. Spomenimo i ovdje tek neka imena: [John Zorn](#), Fred Frith, Otomo Yoshihide, Ikue Mori, Dave Douglas, [Uri Caine](#), Anthony Coleman, Joel Leandre, Schiko M, Guy Klucevsek, DJ Oliva, Taku Sugimoto i Gunter Muller.

Glazbenici – zapadna obala SAD-a

Krenimo sa SAD-om gdje se događanja mogu podijeliti ponajprije geografski, jer se tako može najmanje pogriješiti. Naime, postoji velika razlika između skladatelja istočne i zapadne obale SAD-a. Po mnogima stvarna Amerika je centralni dio, a istočna i zapadna obala su tako gledano „periferija“ izvornim američkim vrednotama koje pak imaju vrlo malo dodira sa suvremenom glazbenom scenom. Obale su izložene stranim utjecajima, veća je urbana koncentracija i u njoj umjetnički život intenzivan a prožimanja tradicija (europskih i inih) snažno. U grubo bi se moglo reći da su oni sa zapadne obale okrenuti, preko Pacifika, baštinama koje ga okružuju i puno su radikalniji u svojoj autonomnosti. Lou Flarrison i John Cage su još prije drugog svjetskog rata iz San Franciscsa vjerovali su da će krajem XX. stoljeća svaki kompozitor morati poznavati barem još jednu glazbenu baštinu, osim one u kojoj je

formiran. Indirektno je to značilo i više nego tek bijeg od stega europske dominacije. Njih su dvojica paralelno radili i na razvijanju autohtonog, američkog načina promišljanja temeljenog na multikulturalnosti. Danas su u Europi i svijetu zanimljiviji Američki skladatelji sa zapadne obale. Temeljne su značajke ovih skladatelja: jednostavnost, naglašena komunikativnost i jedinstvene stilske sinteze istočnih i zapadnih baština. Starija je generacija skladatelja sa zapadne obale stvorila i neophodne preduvjete minimalizmu, jedinom američkom *izmu*, i to i u prvoj, rigidnoj pa čak i djelomice u drugoj ekstenziranom fazi. **Terry Riley** kao jedan od tvoraca minimalizma ima zasebno mjesto radi spomenutih značajki. Svim spomenuti skladateljima je blizak budističko-hipijevski svjetonazor kombiniran sa svojevrsnim radikalizmom, koji je karakterizira ponajprije neopterećenost i komocija. Nikome ne manjka spontanosti i iskrenosti, ali im nije blisko teoretsko raščišćavanje, niti odgovaranje na neugodna pitanja o autorstvu i teoretskoj utemeljenosti onoga što rade. U tome su znatno vičniji oni s istočne obale.

U isticanju bitnih na svjetskoj razini **Pauline Oliveros** je još jedna predstavница zapadne obale koja se smatra uz Wolffa, Feldmana, Cage, Ashleya i Zorna jednom od nekolicine najsnažnijih skladateljskih i interpretatorskih osobnosti SAD-a čija su djela nagovještaj budućih vremena. Među prvima je koristila efekte tzv. *time delay* i *feedback system* a i prva je umjesto *tape loopova* koristila kombinaciju dva magnetofona. Ove naizgled manje važne činjenice su bile okidačem kasnijoj ambijentalnoj glazbi, *new ageu* te djelomice minimalnoj glazbi. Podsjetimo na najznačajnija imena zapadne obale: Lou Harrison, Pauline Oliveros, Terry Riley, Morton Subotnik, Joan La Barbara, donedavno Alan Hovhaness, Harry Partch te na kraju po duhu John Cage koji je počeo u San Franciscu odnosno Kaliforniji kao i La Monte Young.

#### Glazbenici – istočna obala SAD-a

Glazbeni centar istočne obale, i ne samo istočne obale, je New York. Njega se može promatrati kao neku vrstu svjetske umjetničke retorte. Priznali ili ne, svi se tamo žele dokazati jer je ta scena živa i brojčano nevjerovatno bogata. Novo glazbena scena je iznimno složena, postoje čitavi skupine koji se gotovo ne miješaju i čija je pripadnost određena širokim dijapazonom značajki: od usvojenih pravila skladanja, mjesta održavanja koncerta do socijalnog prije nego političkog angažmana. Zna se tko može skladati za multimedijalno ili scensko djelo, čak postoje i ne ugodnije odrednice kao: što, kada i koliko. S dosta se sigurnosti može pretpostaviti i koji će kritičar i diskografska kuća pokazati interes za koga ili koju vrstu djela. Rasponi su ovih pripadnosti karakterizirani i socijalnim a ne samo umjetničkim kriterijima. Djela se naručuju unutar istog miljea u koga se glazbenik „učlanjuje“ već tijekom svojih formativnih godina. Diskografskih i izdavačkih kuća ima u izobilju a uspjeh određene skladbe na globalnoj razini prvenstveno ovisi pak o naručitelju. Ako je ček potpisao netko od uglednijih filmaša možete smatrati da će se za to djelo čuti, doduše vijek trajanja je nešto sasvim drugo. Ali, ne treba se zavarati s ovim opisom i očekivati osrednja djela. Uvijek je riječ o ponajboljima u vrsti, žanru ili po stilskim značajkama, pa makar ga nazvali i fah idiotom. Osuđenost na fah idiotizam je čest slučaj prostora koji ne priznaje promjene u idiomu, zahtijeva vrsnost i prepoznatljivost – razlikovanje je *brand name* i u glazbi pa i u današnjoj umjetnosti uopće. U Americi ponajprije. Kritika je personificirana kroz

pojedina imena i njihovo promišljanje, i to toliko da je moguće pretpostaviti tko će o čemu i kako pisati. Tekstove o Glenu Branci, Robertu Ashleyu, Michaelu Gordonu ili o tzv. „američkim originalima“ zasigurno nećete naći u *New York Review of Books* ili sličnim bastionima misli istočne obale. Njihove su oči uprte u europsko nasljeđe i postojeće poveznice sa starim kontinentom, odnosno tradicijom. O spomenutima i o novom će više riječi biti u *downtownerskom Village Voiceu*, Internetu, raznim zinama nego tradicionalno shvaćenim časopisima ili u europskim novo glazbenim glasilima; primjerice engleskom *Wireu*. Osim proslavljenih minimalista, postminimalista, živih zbivanja u scenskoj i elektronskoj glazbi, tu su i u širem kontekstu postmodernisti, totalisti te priličan broj osobnosti bez sljedbenika. Dodajmo i tome i intenzivnu prisutnost „nestalih“: renesansu Mortona Feldmana i mnogostruku reviziju ostavštine Johna Cagea. Feldman koji je za života doživio tek koju otisnutu ploču a zadnjih godina se može naći u katalozima s blizu dvije stotine izdanih kompaktnih diskova.

Posvetimo se sada totalistima; prvenstveno zbog broja prodanih kopija nosač zvuka te njihove trenutne popularnosti i u Europi. Vodeći su predstavnici Glen Branca, Michael Gordon i John Luther Adams (kojeg ne treba miješati s postminimalistom Johnom Adamsom). Temeljna je značajka totalizma preuzimanje. Preuzimanja je potrebno shvatiti u najširem kontekstu: među vrstama, stilovima i žanrovima i to takvih kakvih u ozbiljnoj glazbi do sada nije bilo. Ona su različitog trajanja i putanja. Nešto traje dulje i prožima intenzivnije; drugo kratko, ciljano i svrhovito. Stoga se i ne treba odveć iznenaditi nad utjecajima dominantnog vezivanja s *rockom* i etno glazbom. Ove se skladatelje drži pripadnicima takozvana *master* kulture, koja u postmodernističkom ozračju zadovoljavaju određenu matricu. Ona se popunjava prema trenutnoj inspiraciji skladatelja: repetitivnost ili pulsiranje jednostavnih motiva, agresivnost iz *art-rocka*, *jazz* improviziranje, posezanje za različitim tradicionalnim glazbenim baštinama ili kako se u ovom diskursu ističe: kulturnim matricama. Uz to se nekolicini temeljnih melodijskih linija pridodaju promjenljivi gradbeni sadržaji koje se dovode u sraz s bržim ili sporijim izmjenama..

Obratimo pozornost na još jednu pojavu koja nema europsku usporednicu. Riječ je o relativno brojnoj skupini glazbenika koja se bavi skladanjem i performansom. Zanimljivo je da su popularni i često gostuju u Europi, ali ovdje nemaju sljedbenike. Mi ćemo поближе upoznati **Diamandu Galas** koja je trenutno popularnija u Europi i od Meredith Monk, Laurie Anderson ili nedavnog preminulog Moondoga alias Louisa Flardinga. Iz tipično američke biografije Diamonde Galas se teško moglo naslutiti kakvu će karijeru svjesno odabrati sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća. Već sa četrnaest godina, kao pijanistica, svira Beethovenov „Prvi koncert za klavir i orkestar“ sa Simfoničarima iz San Diega. Sa dvadeset, aktivno svira *jazz*, a uz studij psihologije i glazbe ciljano proživljava iskustvo ulice i droge uz rad na klinikama za mentalne bolesti. Bila je rijetka i uspješna učenica lanisa Xenakisa. Internacionalnu je slavu započela već davne 1979. godine kad ju je Vinko Globokar pozvao da uzme učešća u izvedbi njegove opere na Avignonskom festivalu. I, od tada je ona na svim vodećim svjetskim festivalima suvremene glazbe i teatra, te najprestižnijim koncertnim podijima Europe i SAD-a: od Royal Festival Halla do Piccolo teatra i Carnegie Halla. Svi su govorili i danas govore o umjetnici visoko energiziranog vokala, raspona od četiri oktave i fascinantne pojave. Uz izučavanje raznih tehnika pjevanja, pomno je pratila zbivanja u avangardnom teatru. Sličnosti nalazi u iskustvima Antonina Artauda, Jerzya Grotovskog i Eugenija Barbe. Zasigurno ponajviše kod prvog, Artauda,

budući da je njezin umjetnički kredo prepoznatljivo temeljen na „Kazalištu i njegovom dvojniku”. I tako, početkom devedesetih na scenu izlazi kao solistica neobičnog mentalnog sklopa i zavidne tjelesne izdržljivosti koja se ne iscrpljuje dugim i zahtjevnim turnejama, fascinantnog emotivnog naboja i vrsnim poznavanjem mogućnosti scene i medija. Ona postaje angažirana umjetnica koje svoje umijeće želi iskoristiti onako kako to obespravljani žele; znači bez ceremonija, lijepih odora, pompe, političke ispraznosti ili patetike. Atraktivna kakva već jest, svjesno koristi glamur i svoj imidž. Ona želi i zna skandalizirati svaki svoj nastup kako bi protest ostvario cilj. Svaki njezin koncert i snimljeni nosač zvuka su događaji, a njezine poruke teme dana; i to od prvog koncerta i albuma izdanog 1982. godine. Pomno birani tekstovi uvijek s glazbom čine cjelinu kojoj nema usporedbe. Karijera joj, krajem devedesetih, poprima planetarne razmjere da su gostovanja redovita i puno prije rasprodana. „Satanina mladenka”, „Diva bolesti”, „Crna ruža avant-garde”, i tome slično su samo neki nadimci divi kojoj je uzor kako kaže Marija Calas. Tu je i njen kulturni status među AIDS-om desetkovanom art scenom New Yorka. Njezino zauzimanje protiv arogancije moćnih, sigurnih i „zdravih” je moglo bi se reći jedino iskreno i bezrezervno prepoznato od strane ugroženih. Njezin raspon glasa i žanrovske mijene u kratkim vremenskim intervalima te gotovo, po slušatelja, frustrajuće izmjene raspoloženja i stilova su joj dominantne značajke. Izražajnost joj je u rasponu od kontroliranih histeričnih istupa u živo Pitijske provenijencije, preko smirene pijanistice, do kapriciozne dive i *rock* zvijezde. Spomenuto, naravno, treba uzeti uvjetno jer je kontroverza i provociranje skandala, njezin odabrani spontani suputnik. Izuzetnu naobrazbu i razna umijeća: od tradicijskog ortodoksnog pjevanje naricaljki do belkanta, ona koristi posvećenošću i ustrajnošću jednog kamikaze. Promptno je reagirala 1996. godine protiv korištenja seksa u političke svrhe referirajući se na žrtve masovnog silovanja u Bosni i Hercegovini. Na zadnjoj turneji koja je u toku Galas progovara o progonima, genocidu i patnjama Armenaca, Sirijaca i Grka u maloj Aziji tijekom XX. stoljeća. Bitno je imati na umu da ona neće čitav problem ideologizirati ili politizirati već optiku svesti na individualni ljudski osjećaj straha pred neumitnim nepravde kao takve.

Na kraju prikaza događanja na istočnoj obali spomenimo još jednog autora koji je uz John Zorna najprisutnija osobnost suvremene glazbe na europskoj glazbenoj sceni. Za **Uri Cainea** se često govori kao o skladatelju novoga milenija. On s još nekolicinom istomišljenika u svojim aktivnostima objedinjava: skladatelja, interpreta i muzikologa. S njima se revitaliziraju vremena kada je glazba bila aktivna sastavnica svakodnevnog života, s glazbenicima koji su bili pravi suvremenici svoje publike, znači: aktivno su majstorski muzicirali na bar jednom instrumentu i skladali inspirirani zajedničkim interesima kao dobri poznavatelji onoga što se oko njih događa, ne priznajući razlike žanrova i one između visoke i pučke kulture. Caine i njegovi istomišljenici se razlikuju samo u detaljima od svojih predšasnika; oni u dekonstrukcijskom dijalogu posežu za povijesnim (jer je ono naš svojevrsni suvremenik) te su u multikulturalnosti (znači i dobroj obaviještenosti) baštinci planetarnog nasljeđa. Svi oni zrcale prisutno stanje duha u glazbi koei je neopterećeno „veličinom” djela na koji se referira, pristupilo svojevrsnoj dekonstrukciji koja se temelji na ne dogmatskom iščitavanju. Nije riječ o nastavljanju tradicije niti se u potrazi za nalaženjem izvora inspiracije kako bi se pristupilo samoj supstanciji baštine. Caineovo izvlačenje dekonstrukcijom *landlera*, urbanih rugalica ili *klezmera* iz Mahlerovih djela služi kao inspiracija za variranje, komentiranje ili *jazzersko* improviziranje. Nadalje će

on ili njegovi istomišljenici, ovako „otkriveno” lokalno ili nacionalno iz druge ruke, koristiti kao citat ili za glazbeni kolaž odnosno kao inspiraciju. Ali, Caine jasnim sučeljavanjem Mahlerovih izvornih tema i melodija te načina na koje ih obrađivao te strukturirano, upotpunjuje i sliku o pojedinim djelima. I to kao naš suvremenik uronjen u našu zvukovnu i informatičku kakofoniju. Dok je metoda dekonstrukcije u dobrom postotku poštivana kod Mahlera; kod Cainovog bavljenja Bachom je dominirala metafora prezentirana odgovarajućom žanrovskom mješavinom koja ne skriva pokatkad i dozu humora u afirmativnom smislu. Uporište su mu bili ponajprije kavanske pjesmuljci, a žanrovski raspon od povijesno informiranog tumačenja na autentičnim glazbalima preko *jazza* do *gospela*. I recimo na kraju da je Caine 1997. godine dobio nagradu Mahlerovog društva za najinovativniju snimku.

Vodeći suvremeno glazbeni predstavnici istočne obale su: Philip Glass, Steve Reich, Meredith Monk, Diamanda Galas, Michael Gordon, Robert Ashley, Paul Lansky, Uri Caine, John Zorn, Ikue Mori, Dave Douglas, Chris Cutler, Anthony Coleman, Guy Klucevsek i DJ Oliva. Naravno da i ovdje ne treba zanemariti imena donedavno živih aktera čija je glazbena prisutnost nesporna. To su ponajprije John Cage i Morton Feldman za čiji bi se opus zajedno s onim Roberta Ashleya moglo ustvrditi da su trenutno u centru zanimanja novo glazbenih krugova.

## Glazbenici – Europa

Kada se promatraju događanja na starom kontinentu razvidno je da su europski regionalizam uz blagi konzervativizam i način financiranja kvalitetna brana ili bolje rečeno učinkovit filter koji garantira i snažnije kreativne zamahe u umjetničkoj glazbi. Tako je čak utjecaj minimalizma i postmodernizma kroz europsku scenu doživio svoje uozbiljenje. Za minimalizam se često spominje, kako su mu Europljani preko Engleza i Nizozemaca dali certifikat *izma* te ga čak u kritičnim godinama revitalizirali. Pa, promotrimo ponovno europsku novo glazbenu scenu preko njezinih dominantnih protagonista.

Nizozemska je novo glazbena scena jedna od najživljih u Europi kako po broju skladatelja, manifestacija tako i po kulturnoj logistici koja je neophodna. Svakako da ovome doprinosi otvorenost prema novom koju je lako očitati kroz vodeće protagoniste ove scene. Za nizozemskog se skladatelja **Louisa Andriessena** kaže kako je izvršio najzapaženiju sintezu američkog minimalizma i europskog modernizma. Sve je započelo 1971. godine kada je on prvi puta čuo i ostao impresioniran minimalnom glazbom; preciznije njenom repetitivnošću, stalnošću pulsiranja i kako ističe „demokračnom zvučnom i interpretatorskom strukturom”. Andriessen je po političkom uvjerenju ljevičar ili kako on ističe ostarjeli mandat, te kao takav smatra da je način po kojem se aranžira glazbeni materijal, što se čini sa njim, tehnika koja se koristi i sama instrumentacija determinirana skladateljevom socijalnom pozicijom, edukacijom, iskustvom i pažnjom koja mu se poklanja. Sve drugo smatra Andriessen je dijelom prirode. Ukratko skladatelj je determiniran više no što bi liberalni idealisti, po njemu, htjeli priznati i prihvatiti. Njegova se djela doživljavaju i kao konkretna kritika američkog minimalizma pa su i oni preko oceana učinile korekcije, a skladatelji iz New Yorka okupljeni oko grupe *Bang on a Can* smatraju njegovim učenicima. Razliku „svojeg” shvaćanja i prihvaćanja novuma minimalne glazbe on objašnjava riječima, citiramo: „*Ono što je različito u mojoj glazbi je u tome što u Americi nema dovoljno tjeskobe! Rekao bih, ja sam puno agresivniji.*” Ali nije samo agresivnost ta po kojoj se on razlikuje od

američkih minimalista prve generacije. Andriessen je prije svega stasao iz europske moderne i ističe: „*Ja sam kao europski skladatelj, mnogo više od Amerikanaca, vezan za kromatizam. Stravinsky je moj guru i po tome kako je kombinirao diatonski i kromatski materijal.*” Upravo je to i prisutno u njegovom skladanju uz sintetiziranje stravinskijeve ritmičke i harmonijske tehnike sa temeljnim odrednicama minimalizma. Ipak i temeljne odrednice on modificira u oštru unisonost ili strvinskijevski ostinato, glasnu dinamika, izuzetna sonornost i nemilosrdni ritam. On unosi još jednu europsku rastavnicu; naime, kod njega postoji razvijanje temeljne glazbene ideje za razliku od principa američkih skladatelja gdje nije bilo njezina razvoja već prije teme ili akorda koji se pojednostavljeno rečeno repetiraju do popune zadanog vremenskog okvira. Tako Andriessen dobiva arhaiski snažnu čistoću, jezgrovitost glazbene ideje i njezina izričaja.

Sljedeći će nam skladateljski primjer iz nizozemske orisati lik onih mnogih iz srednje i mlađe generacije koji su svojim interesima koincidirali s prisutnim *Zeitgeistom* početka novog milenija. Riječ je o nizozemskom violončelisti i skladatelju **Ernstu Reijsegeru** koji inspiraciju nalazi u djelima iz raznih razdoblja, baština i žanrova. I njemu je cilj dovesti spomenuto u sraz, često i čisto kolažnog karaktera, radi stvaranja određenog ugođaja, dijaloga sa, ili među njima ili isticanja povijesne poveznice. On pripada onom sve većem broju glazbenika, koji u svojim aktivnostima objedinjuju skladatelja, interpreta, i muzikologa. Reijseger čak sam izrađuje violončela. I njemu je glazba aktivnija sastavnica svakodnevnog života no što je uobičajeno i kao ostali o kojima smo govorili iz ove grupe ne priznaje razlike među žanrovima i one između visoke i pučke kulture. U vrijeme multikulturalnosti on je i nešto naglašenija izvorišta svojim inspiracijama nalazi u etno i *jazz* glazbi kao baštinik planetarnog nasljeđa. Često svira su etno glazbenicima pri čemu on improvizira na violončelu ili citira djela iz europske tradicije dajući tako povijesne kulturno glazbene poveznice. On kao i većina njegovih istomišljenika djela grade, kako kažu, iznutra, iz logike same glazbene supstancije. To ga u odnosu na mnoge druge glazbenike izdvaja u grupu nekolicine odabranih (kao što su Douglas, Caine i Frith) kojima je teško definirati stilski i žanrovski, pa čak i uvjetno rečeno kreativni prostor.

Zadnjih nekoliko godina europske su koncertne dvorane pregažene organiziranim naletom nordijaca. Predvode ih prvenstveno „[novo Finci](#)” kao nosioci ovog novo-glazbenog buma kojima je teren pripremila generacija koju je predvodio **Jukka Tiensuu** krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća prenoseći radikalno avangardno europsko nasljeđe, ali tako da što bolje artikulira i osobno finsko. Nakon studija usavršava se na IRCAM-u, a povratkom u Finsku se njegov višestruki glazbeni talent realizira kroz skladateljski, pijanistički, čembalistički i dirigentski rad. Uz to što je vrstan tumač složenijih skladateljskih idioma, on je i umjetnički direktor ili organizator brojnih suvremeno glazbenih manifestacija. Njegov primjer navodimo jer u svakoj od nordijskih zemalja postoji barem jedan vrsni Tiensuu koji je zaslužan za ono što je uslijedilo. Sveznadarski široko fundirano poznavanje glazbene teorije i prakse osigurava njegovom kreativnom nervu i svojevrsnu beskompromisnu lakoću realiziranja ideja. Njegov se opus, eksperimentatorski i organizatorski duh poklapa s interesima tada još mladih „novih Finaca” kojima će glazbeno definirati prostor i trasirati značajke koje će svijetu učiniti prepoznatljivim nordijski idiom. Najekspoziranija među suvremenim finskim skladateljima danas je [Kaija Saariho](#) koja predvodi generaciju osamdesetih. U vrijeme studija s mladim kolegama - istomišljenicima iz Finske utemeljuje grupu „Otvorene uši” s ciljem promoviranja novih ideja u glazbi



koje omogućavaju veći udio kreativnog i emotivnog unutar dogmatski shvaćenog serijalizma kao kvazi-učene kompleksnosti. Kako su bili i protiv prisutnog post-modernističkog jalovog eklekticizma, sukobili su se tadašnjim promišljanjem glazbe na širem planu, ali u isto vrijeme stvarajući, gotovo internacionalno, motivirajuće ozračje svojoj generaciji te dominaciju nordijskih skladatelja. Uzori su im bili Luciano Berio i Bernd Alois Zimmermann, credo „Glazba se mora slušati” a cilj komunikativnost. U toj grupi bili su između ostalih bili Magnus Lindberg i Esa- Pekka Salonen. Danas je Kaija Saariaho, po nepodijeljenom mišljenju jedna od najznačajnijih skladateljskih osobnosti čija su djela ne samo izvanredna već i obećavajuća, jer svojim sintezama nude izlazak iz onih zona novo glazbene scene koje su se dojmile beznačajnim. Unatoč tome, što uvjetno pripada brojnim skladateljima eksperimentalne i elektronske glazbe, ona izmiče čvršćim kvalifikacijama, jer one u njezinom slučaju postaju neprecizna, opća mjesta. Kao i kod ostalih „novih Finaca”, i njezine pojedine skladbe posjeduju formalnu kompleksnost, ali nikada ono što se podrazumijeva pod sofisticiranost. Kod Kaije je Saariaho proces glazbeni sadržaj, ali za razliku od drugih kod nje je to odraz snažnih vizija, što ona često ističe, a ne klišeiziranih koncepta koje bi je motivirale za skladanje. Skoro redovito ona koristi elektronska pomagala (budući da živi u Parizu a radi na IRCAM-u), ali vrlo selektivno i s čvrstim razlogom. Primjerice, kompjuter može „pjevati” bez da uzima dah onoliko dugo koliko je njoj potrebno. Također, s njime ona postiže, manipuliranjem s brzinom, željene postupnosti glisanda odnosno promjene timbra koje su pjevaču nemoguće. Ovakav postupak njoj omogućava generiranje računalom tekstura, koji se dovode u različite su-odnose koje tvore vrlo gusto glazbeno tkivo. Teksture postaju strukturni elementi s kojima ona postiže nebrojene mogućnosti kombiniranja. U instrumentalnim skladbama, postavljanje mikrofona pod svaku žicu, konkretno violončela ili kontrabasa, njoj omogućava produljenje vremena titranja i/ili simuliranje snažnijeg ili slabijeg pritiska gudala itd. Iako se njezina djela ne doživljavaju kao programska, ipak se iza svakog od njih krije neka od njezinih „vizija”. Kad znamo što ju je za pojedinu skladbu motiviralo glazba postaje neuobičajeno sugestibilna, što ona i želi. Pojednostavljeno se njezin interes, nakon nekoliko godina eksperimentiranja, svodi na istraživanje boje tona nekog ili nekih instrumenata koji se procesira računalom te tako tvori teksture živih boja u kojima se sintetizirani hladni zvuk dojmi kao „otuđen”, po potrebi dramatičan ili snolik, nasuprot akustičnom koji je topao, narativan i manje ekspresivan. Privid lakoće bi smo u ovom slučaju morali otkloniti da su kritična masa svladanih problema, studioznih priprema, dodatnog educiranja te kritičan i kreativan talent Kaije Saariaho omogućili ovakav uspjeh.

Nordijski glazbeni korpus karakterizira dominacija skladateljskih osobnosti koje su se vrsnoćom svog talenta nametnuli široj svjetskoj publici prepoznatljivim artikuliranjem elemenata iz vlastite baštine unutar dvadeset-stoljetnih trendova i internacionalno prihvaćenog glazbenog avangardnog nasljeđa. To je temeljna značajka pojedinih nacionalnih idioma Estonije, Latvije, Litve i Danske. Tako će se Estonci prepoznavati ponajprije po **Arvu Part** u odnosno njegovom *tintinabuli* stilu i lokalnom *vaistizmu*. *Tintinabuli* stil, koji je Part preuzeo iz duhovne tradicije Sjevera, a prepoznajemo ga po istovremenoj glazbenoj statičnosti i tijeku uz specifičnu uporabu disonance, daje poznati tonus i ritam cjelokupnom njegovom opusu. *Vaistizam* je nastao od estonske riječi *vaist* što u prijevodu označava žudnju, strastvenost ili gorljivost. On je kao opća značajka glazbe tih prostora posto standardom jer baštini nasljeđe snažnog lirizma bez banalnosti. Part kombinira *tintinabuli* stil i

*vaistizam* tako da svaka riječ dobije vlastiti zvuk i diktira svoju melodijsku liniju. Susjedni, vrlo snažni idiom ruske sakralne glazbene tradicije, je također utjecao na sve Estonce ali spomenute dvije značajke su bile i forsirane rastavnice. Ukratko: njihov će *tintinabuli* biti odgovor ruskom pulsiranju a *vaistizam* melankoliji. Radi toga će Part gotovo redovito skladati za manje, odnosno pokretljivije, glasovne ansamble. Ovaj će brižljivo njegovani idiom je Part u priskrbio svjetsku slavu i titulu predvodnika rasprostranjenog i lukrativnog *holy minimalizma*.

Slijedeći estonski skladatelj je [Veljo Tormis](#) imao izraženiji interes od svojih kolega za njegovanje te očuvanje tradicije na području zbornih skladbi. Budući da je u svojim muzikološkim istraživanjima posegnuo najdalje u očuvanu glazbenu povijest tih naroda, njegov je skladateljski opus ostao trajno obilježen tim interesima. Poviješću dobro ušćuvani estonski glazbeni rezervat ponudio mu je harmonijsku slobodu, ritmičku originalnost, atraktivnost gorljivog lirskog sjevernjačkog senzibiliteta, te ekspresivnu vokalnu tehniku. Naime, u zrelijoj Tormisovoj dobi su mu njegova muzikološka istraživanja otkrila, u pretkršćanskoj šamanističkoj kulturi, potrebnu snažnu i jednostavnu izražajnost, izbrušenu generacijama, koja korespondira suvremenom senzibilitetu i težnjama za vraćanjem izvorima i ponovnom definiranju zagubljenih značenja i uloge glazbe u svakodnevnom. Sve kajde iz njegovog opusa zrače panteističkom opojnošću koja korelira najstarijim sačuvanim epovima i pjesmama ove tematike. Ta mu je arhetipska snaga omogućila na kraju artikuliranje vlastitog stila; izmjena ostanatnih i plesnih ritmova, variranje tekstura, znalačko kombiniranje glasova, uporaba donekle egzotičnih harmonija, izmjene solo i zbornog pjevanja te govornog pjeva u kontekstu spomenutog atraktivnog, gorljivog, lirskog i ekspresivnog (manje nam poznatog) sjevernjačkog senzibiliteta. Veljo Tormis je na prijelazu milenija ponudio željenu i pomodnu utopističku viziju izgubljenih rajeva pa je uspjeh kod kritike i slušatelja bio očekivan.

**Peteris Vasks** je skladatelj iz Latvije, rođen 1946. godine, koji je više svojom zrelošću i privrženosti baštini nego originalnošću izbio na površinu nakon prijelomnih političkih događaja u toj regiji. On je na jedinstveni način dao duhovnu snagu glazbenom, a i kulturnom miljeu sredine koja se bori za očuvanje vlastitih vrednota svojevrsnim simbolizmom: rafiniranim kontrastima tamnijih tonova, koji simboliziraju pustoš i tugu prema sjaju svjetlije teksture, odnosno, nadi i slavi. Iz navedenih razloga donekle je razumljiva i određena prepoznatljiva klišeiziranost njegovog idioma. No, nakon pojave „glasnosti” počinje afirmacija Vaska, ali kao prepoznatljiva skladatelja osebujnog skladateljskog postupka i izražajnosti čija su novo nastala djela temelje na vezivanju s latvijskim glazbenim nasljeđem čime je izgubio opće značajke impersonalne glazbene internacionalne. Dominantna je značajka potonjih skladbi izuzetno čvrsta i jednostavna struktura prepoznatljive dinamičke ravnoteže prožete s romantičnom ekspresivnošću latvijskih napjeva.

I Litvanci su skrenuli pozor na sebe prestankom više godišnjeg lutanja po slobodnoj i preširokoj glazbenoj sceni bez uporišta, zanimljivim kombinacijama novo- starih repera u djelima mladih eksperimentatora. Dotadanja glazba, gotovo da nestaje u zrakopraznom povijesnom prostoru gdje se odlažu svi mučni i neželjeni relikti vremena za kojim se nitko ne želi osvrutati. Taj upražnjeni povijesno-glazbeni prostor sada natkriljuje prije tanki sloj skladbi nego skladatelja, uglavnom u duhu glazbenog modernizma, s diskretno utkanim elementima nacionalnog nasljeđa. Tako u prvi plan izbija **Feliksas Bajoras**. Kao vrsni poznavalac suvremenih trendova i tehnika skladanja Bajoras je snažna

osobnost koju karakterizira specifična izražajnost, snažnog lirizma bez banalnosti, duhovnost i ono što je bitno svim sjevernjacima blisko, organska glazbena lapidarnost ovih prostora. Svježina njegovih ideja, koja pokriva raspon od futurističke ekspresivnosti do gotovo gracilne kon-templativnosti, je nesumnjivo bila presudnom za postojeći internacionalni interes. Uz njega spomenimo nove snage koje su sada već svjetski afirmirane: Onute Narbutaite i Rytasa Mažulisa s fascinantnim elektronskim skladbama.

Danac **Poul Ruders** pripada sve većoj grupi skladatelja čija je dominantna značajka tako zvani *backboneless cosmopolitanism* ili beskralježnjački kozmopolitizam odnosno neprepoznatljivost njihove nacionalne pripadnosti ili škole. Skladatelji su to koji fasciniraju svojim skladateljskim umijećem, ali su bili bez minimalne osobnosti. Ruders je stoga i stilski neujednačen jer inspiraciju traži kod suvremenika i diljem povijesti, smatrajući kako je to za njegovu ekstrovertiranu skladateljsku narav učinkovit postupak. Od ostalih skladatelja sličnog postupka njega izdvaja proces dublje asimilacije i potom neočekivanih sinteza s jedva zamjetnim pastiš sastavnicama. Dojam je da, snagom talenta, može svaku zamisao lako pretočiti na notni papir. Kako se njegove inspiracije često mijenjaju, skladbe prije obilježavaju interese Rudersa kao čovjeka, a manje kao skladatelja posvećenog izgradnji i njegovanju prepoznatljivosti svog idioma. Tako, pred sobom imamo ekstrovertnog skladatelja koji se osjeća sasvim udobno u vremenu postmoderne i s velikim brojem istomišljenika. Njegova popularnost, ponajviše kod Anglosasa, treba zahvaliti tradicionalnoj sklonosti danskih skladatelja, počevši od Langgaarda, za snažnom i gustom kasno romantičarskom frazom koja izvrsno funkcioniра u, uvjetno rečeno, programskim djelima kozmičkih tema.

Skladatelji s područja nekadašnjeg SSSR-a se u glazbenom svijetu redovito tretiraju s posebnom pažnjom budući da su njihova djela uvijek unašala na zapad kroz prihvaćene europske forme derivate sjevernjačkih i daleko istočnih glazbenih obrazaca. Ovaj tip vitalnosti i maštovitosti Europljanima je redovito bio intrigantan i donekle egzotičan te čak ukazivao na moguće smjerove duhovne i kreativne okrepe. Ti trendovi su otvorili puno veći prostor glazbi Sjevera, posebice ruskoj, jer njezine bitne značajke koencidiraju prisutnom *Zeitgeistu* na prijelazu milenija. Trenutno su najzanimljivija gotovo dva pola ove glazbene scene. Jedan čine [Galina Ustvoljskaja](#), [Giya Kancheli](#) i [Sofija Gubaidulina](#) a drugi oni koji su skloni elektroakustičkom eksperimentiranju: [Aleksander Knaefel](#), [Stanislav Kreitči](#) i [Anatoli Pereselegin](#). Prvi se pol pomaljšao gotovo diskretno iza Schnittkea i Šostakovića kao dio pomalo mistične ruske glazbene tradicije, koju izvrsne glazbene škole čine neusporedivom i nezaobilaznom. Dugovječna će [Galina Ustvoljskaja](#) iz svog St. Peresburga ponuditi u izričaju žestoke snage akumuliranu trpkom gordost duhovnosti koja opstoji kroz iskustvo kontinuirane egzistencijalne ugroze. Ne treba čuditi da je njoj nebo prazno, a da je i za blisko potreban oprez i spasonosna rezervna pozicija. Žestina njezine agitacije protiv nesmiljenog zla priskrbila joj je i nadimak „žena s maljem”. [Giya Kancheli](#) je pak u Tbilisiju sa svojim zemljacima opasnost očekivao iza geografskih visova koji izoliraju i štite od moćnog susjeda ali uz spokoj donose i strepnju od sutrašnjeg. On će, pogotovo u skladbama nastalim prije prelaska na zapad priželjkivati nekadašnji azijski spokoj i opuštenost. Postupno je to preraslo u svima bliski osjećaj egzistencijalne ugroze. **Sofija Gubaidulina** odrasla je u Kazanu, multikonfesionalnom etničkom susretništu triju velikih religija gdje je bila u, ipak relativnoj sigurnosti, okrenuta preispitivanju vlastitog kršćanskog identiteta koji i

tako ima kozmopolitsku dimenziju. Ona će biti najbliža u svojem introspekcijama našim habitusima i najmanje ćemo je doživljavati kao egzotu jer baštini ponajprije u širem kontekstu europsku glazbenu tradiciju. Zato se spremno odazivamo na njezin apel za neophodnom duhovnom obnovom. Naime, već je dulje vrijeme prisutan osjećaj da živimo pod obzorom doba koje karakterizira sjedne strane kriza morala a s druge kriza teorija i ideologija. Istaknimo još nešto o onome što ih čini bliskima i izdvaja u današnjoj recepciji suvremene glazbe. U vrijeme masovne kulture i snažnih zajedničkih nazivnika koji dokidaju individualnost i gdje je zadovoljenje određenih gotovo tehničkih procedura pri skladanju znak pripadnosti, spomenuta se skladateljska trojka izdvaja po gotovo mističnoj lapidarnosti izražaja i vrsnom poznavanju skladateljskog umijeća. Gubaidulina će reći o potrebi transcendiranja reći slijedeće; „*Ne znam dali je to svjesno ili ne, ali to se proteže iz želje za spajanjem neba i zemlje. To dijelim s brojnim kolegama kao što su Kurtag, Lachenmann i Nono; Nitko od njih nije iz ovih krajeva. Osjećam dubok spiritualni afinitet s tim skladateljima.*”

Drugu grupu čine skladatelji koji su skloni elektroakustičkom eksperimentiranju i to je trenutni kako se zna reći elektrošok na Zapadu. *Elektrošok* je inače ime diskografske kuće za koju snima većina ovih skladatelja. Čak su u zadnje vrijeme počeli realizirati zajedničke albume s kolegama iz zapadne Europe. Ono što ove skladatelje, od kojih je najprominentniji **Aleksander Knaefel**, razlikuje od zapadnih kolega je iskustvo s izumljenim elektronskim glazbalom u Rusiji pod imenom ANS sintesajzer čiji je zvuk nije zamorno sintetički već radi načina tvorbe blizak zvučanju akustičnih glazbala. To je omogućilo kreiranje slijedećih razlikovnih značajki: osjećaja bezgraničnog prostora, osebujne lirske zvukovne ljepota analognog zvučanja, iznimnu spacijalnost i spoj, kako se to najčešće ističe: naivne ljepote i osjećaja egzistencijalne ugroze.

Uz spomenute dvije grupe svakako treba spomenuti i **Aveta Terterijana** iz Armenije jedno od suvremenih nazovimo „otkrića” budući da je umro 1994. godine. Za njegov se idiom zbnjujuće originalnosti danas, gotovo unisono tvrdi, da mu vrijeme pravog prepoznavanja tek dolazi. U svoj simfonijski opus je utkao vjeru, temeljenu na idejama antropozofa Rudolfa Steinera, o glazbi kao manifestaciji ustroja i kretnji univerzalne svijesti. Svih osam simfonija odražavaju i Terterianov koncept meditacije; primjerice radi toga i nešto dulje pauze u iznošenju tematskog materijala koji se sastoji, pojednostavljeno rečeno, od izmjena složenih i jednostavnih zvučnih dijelova čistog ili apsolutnog zvuka. Na ovaj se način realizira / omogućava, po riječima mistika Terteriana „uranjanje u zvuk” onima koji imaju taj poseban dar koji im omogućava da čuju nečujno (imanentno); odnosno pokrete zemlje i kozmosa. Za Terteriana glazba nastaje kod onih skladatelja, koji su stanju pretvoriti posebnom senzibiliziranošću, immanentno u zvuk. Zvuk, tako, ima neovisan život unutar ovako shvaćenog svijeta kao organizma. Dodatna je zanimljivost u tome da to donekle koincidira s temeljnim postulatima eksperimentalne glazbene scene danas ustanovljene na Cageovim principima.

Pozabavimo se i jednom pojavom koja je također iznimno popularna i doživljava enormne, milijunske, naklade nosača zvuka. Naime, zadnjih se desetljeća bilježi stalni i neizbježni porast množine „ne-mjesta” (kako ih nazivaju sociolozi i antropolozi) u kojima se zadržavamo tijekom putovanja ili obavljanja rutinskih urbanih poslova. Od čekaonica zračnih luka do željezničkih postaja i improviziranim radni mjestima svjedoci smo prostora bez „identiteta”. Socijalno antropološki problem „ne-mjesta” naslućivao se već početkom ovoga stoljeća Walter Benjamin koji je anticipirao i njihovu

današnju masovnu prisutnost. Kao neka vrsta prethodnika ambijentalne glazbe pedesetih se godina pojavio *muzak*, koji je dobio ime prema istoimenoj tvrtci za snimanje pozadinske glazbe koja je trebala stimulirati određene tipove raspoloženja. Ublažavanje teškoća i otklanjanje negativnih posljedica boravka na „ne-mjestima“ ponudili su psiholozi i psihijatri ukazujući na od davnina poznata svojstva glazbe i preporučujući njeno blagotvorno djelovanje. Tako smo i postali svjedoci sve većeg prisustva glazbe u spomenutim prostorima. Danas se tom brojnom slušateljstvu i njegovim potrebama, koje su donekle različito profilirane, obraća mnogo suvremenih skladatelja i diskografskih kuća koje snimaju isključivo ambijentalnu glazbu. Jedan je od pionira svakako **Brian Eno** ali njegove su ideje bile poticaj mnogim skladateljima koji su ponajprije otvoreni iskustvima efonije, *art rocka*, *industrialna*, *noisa*, ili daleko istočnim iskustvima. Jedan od najuspješnijih po prodanim nosačima zvuka je talijanski skladatelj **Ludovico Einaudi** rođen 1955. godine. Nakon studija komponiranja i klavira na Milanskom glazbenom konzervatoriju nastavio je usavršavanje kod Luciana Berija. Kao većina talijanskih skladatelja njegove generacije, koja je bila pod snažnim utjecajem minimalne glazbe i *rocka*, u početku je pokušavao uspostaviti raskinute spona između ozbiljne i pop glazbe; što je opća značajka ovih skladatelja. Komponirao je glazbu za kazališne predstave, film, multimediju i nekoliko baleta a njegova se glazba izvodila na proslavljenim svjetskim scenama.

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