

GLAZBOVIDI

aleksandar mihalyi

Svako ovakvo nastojanje koje pokušava prikazivati stanje u suvremenoj glazbi ima svoj ograničeni rok trajanja, budući su pojave heterogene, brojne i u stalnoj mijeni. Suvremene glazbe nikada nije bilo u toliko i tako lako dostupne te se nije lako snaći i organizirati u tolikom broju informacija. Prvi i vječno akutni problem u ovakvim prikazima je pojmovna zbrka koja je gotovo svakim danom sve veća, a drugi znakovita za ovo doba ahistoričnost mnogih pojava koji dodatno otežava praćenje. U vrijeme dobre informiranost potreba za sustavnim organiziranjem uz minimalnu obzirnost je otegotna okolnost jer se mora snalaziti u različitim diskursima usvojenim od određene grupe, škole, kritičara i časopisa. Nadalje, kriteriji za prosudbu su problem za sebe budući je ponuđeno dobro marketinški obrađeno i uvijek se dojmi kako nosača 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 tolikog broja informacija. Znači potrebno je biti strpljiv, umjerenost sumnjičav, dobro pripremljen i to naravno ponajprije kroz kvalitetnu odnosno što šire fundiranu kontinuiranu edukaciju kako bi se od drva mogla vidjeti šuma. Ne treba, što je bitno očekivati ni brzi uvid u nešto – posvećeni suvremenoj glazbi to znaju – vrijeme će učiniti svoje! Na sceni je doslovno nekolicina scenarija po kojima se odvijaju novo glazbena događanja i što je paradoksalno među njima nema prožimanja te bi kao takvi čak mogli polučiti i pozitivne rezultate. 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, prisutnošću i dostupnošću na Internetu, koncertima te kompaktnim pločama na tržištu ili na neki drugi način koji je moguć slušateljima. Niti jedan se od spomenutih izvora ne smije zanemarivati ili mu se davati prednost u odnosu na druge budući se danas prisutni i neki fenomeni bez presedana. Naime, postoji veliki broj skladatelja koji nisu obuhvaćeni niti literaturom, ni časopisima, pa i brojem koncerata ali imaju ne zanemariv broj dobro prodvanih nosača zvuka. Navedeno se može držati u dobrom postotku dovoljnim za promišljanje na ovu temu, jer 2004. godine možemo ustvrditi da su nam informacije dostupnije no ikad, kako u pisanom tako i u audio obliku.

Prema jednom scenariju, koji je prisutniji u SAD-u no drugdje, nema više podjele na visoku umjetnost ili ozbiljnu i pop glazbu. Po većini se to drži demokratskom tekinom multikulturalnog doba kojem je sve otponce oslobodila postmoderna. Na sceni su tako dominantne odrednice: raznolikost i pluralizam. Po skeptičnijima je prije riječ o

posljedicama koje su donijele etnografske mijene, ponajprije u SAD-u, potom odraz potrošačke kulture na recepciju umjetničke glazbe i s njom mijene koje unosi suvremeni način življenja. Priliv je imigranata toliki da je u mnogim gradovima SAD-a i izvorni engleski jezik ugrožen. Negdanje imigrante iz Europe zamijenili su u puno većem broju oni 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 koncentraciju za gonetanje zahtjevne umjetničke glazbe. Iluzija je avanture tim snažnija jer pruža mogućnosti daljnjeg istraživanja u istom pravcu ili po susjednim žanrovima ali na istoj razini. U tom smo kontekstu svjedoci brojnih dekonstrukcija od Bacha do Mahlera u ritmu tanga, *gospela* ili *klezmera*. Takozvana *down-townerska* kultura cvate.

Drugi scenarij podrazumijeva obrnuti slijed: najzad su barbari istjerani iz koncertnih dvorana vlastitim sindikalnim željama za zaštitu prava na rad članovima orkestrara i poslovanja po dohodovnim principima. U SAD-u, gdje je i ovaj scenarij jasnije na djelu i gdje koncertni život ovisi o sponzorima, bumerang se demokracije vratio onima koji su ga i bacili: interpretima, skladateljima i diskografskim kućama. Do sedamdesetih inače živi i sve živiji koncertni život se naglo urušio pod nezajažljivim finansijskim i recimo to tako demokratskim apetitima. Apetiti su demotivirali sponzore i glazbeni je život gledan po narudžbama i koncertima poprimio drugi tjeck: 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 dalo jači poticaj razvijanju eksperimentalne glazbe što je pozitivna tekovina ali i sveučilišnim mogućnostima koja oportuno koriste mediokriteti neinventivnim recikliranjem. Spomenuti su scenariji na djelu ponajprije u SAD-u i tek djelomice u Europi. Naime 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 posljedice i na ukupni glazbeni život. Znači; na starom je kontinentu stanje donekle drugačije, kvalitativno bogatije, raznovrsnije i prisutno je još nekolicina scenarija s brojnim kvalitetnijim opusima. Naime kao prvo, u europski je prostor s jedne 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. S druge je strane u vrijeme multikulture, ipak uvezeće u SAD-a, prisutno prožimanje s domaćim i udaljenim tradicionalnim baštinama kojoj inkliniraju mladi glazbenici skloni *jazzu* ili *art-rocku*. Tako su zahvaljujući holy minimalistima sa sjevera Europe i utjecaja takozvanih američkih "originala" na općim zasadima posmoderne nikla brojna djela osupnuta multikulturalnošću i nepostojanjem barijera između stilova, žanrova i ustručavanja za posezanjem u glazbenu prošlost. Zadrje je spomenuto inače europska značajka. Naime, europski se postmodernisti u svojim djelima pa i u dekonstrukcijama redovito referiraju na povijesnu baštinu / tradiciju, i prisutno okruženje 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 nudi premalo a suvremena umjetnička scena tražila previše. O tome ćemo nešto više reći u narednoj emisiji. Uz doslovce enormni broj ovih 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 u dobrom postotku uglavnom samo prolazne vrednote za zadovoljenje glamuroznih i senazacionalističkih potreba. 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 *holy 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 nabranju nisu spomenuta mnoga imena koja su aktivna u granični prostorima s *jazzom*, ambijentalnom, elektronikom i ponajviše etnom. Također, među najpopularnijima nisu navedeni ni vrsni interpreti ili ansambli koji su se izvještili u takozvanim kompilacijskim albumima za koje skladaju i suvremeni kompozitori. Spominjemo ih zato što ih i sami autori smatraju koautorima i zato što je riječ jednom od prisutnih suvremenih fenomena.

Tržišno uspješne biografije spomenutih skladatelja, s brojnim opusom i izvedbama su jedna od neugodnih, ali i nespornih činjenica nekadašnjim stjegonošama avangarde i njihovim sljedbenicima koji čuvaju dignitet europske umjetničke glazbe. Jer, njihova su djela osjetno zahtjevnija, traže naobrazbu u vremenu kratka merkantilnog daha, a putovi su im nesigurni i mukotrpnji. Ali, postoji u vrijeme informatike još jedna neugodna i ne manje važna činjenica koja neupućene odvraća od izvorne suvremene umjetničke glazbene scene. Naime, redovi su im u dobroj mjeri popunjeni prevelikim brojem onih koji su našli sinekure i u svojim nišama žive uglavnom od dotacija, stipendija i nagrada istih institucija. Broj je ovih skladatelja toliki da tvori neugodnu kritičnu masu koja blokira mnoge vitalne aspekte ozbiljno glazbenog života. Naravno oni sebe razmjenjuju među oficijelnim glazbenim centrima ili učilištima pišući tako zbudujuće impozantne biografije, te tako stvaraju ovim rutinama privid normalnog i očekivanog. A upravo su oni ti koji su olovo na nogama onih koji imaju dovoljno kreativnih snaga za nastavljanje, ponajprije izvorne europske, ozbiljno glazbene misli.

Navedimo neka nesporna imena i ovdje: naturalizirana Francuskinja, Finkinja Kaija Sarijaho, George Benjamin, James MacMillan, Jonathan Harvey, Pierre Boulez, Helmut Lachenman, Horatiu Radulescu, Ianicu Dumitrescu, Lous Andriessen, Krzysztof Penderecki, Henryk Gorecki, Thomas Ades, Salvatore Sciarino, Pascal Dusapin, Wolfgang Rihm, Harrison Birtwistle, Per Norgard, Matthias Pintscher, Pierre Henry, Henri Dutilleux itd. te brojni skladatelji sjevera Sofija Gubaidulina, Gya Kancheli, Valentin Silvestrov, Galina Ustvolskaja, Feliksas Bajoras, Onutė Narbutiatė, Aleksander Knaifel, Peteris Vasks, Einojuhani Rautavaara cjelokupna netom otkrivena ruska elektroakustična glazba te brojna imena iz Finske, Estonije, Latvije, Litve, i ostalih država negdašnjeg SSSR-a. 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, Ianis Xenakis, Avet Terterian i Olivier Messiaen.

U ovom grubom globalnom pregledu recimo da se novo glazbena scena zadnje decenije znatno proširila i izvan granica Zapada, skladateljima: od bliskog istoka do Japana te 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 su u dosluhu s prisutnim urbanim glazbenim habitusima. Već je dulje vrijeme tako na sceni vrlo snažna kreativna os: New York – London – Tokyo. Tu doćiemo i jedan art-glazbeni dio koji se u ovakvom pregledu mora spomenuti kao zasebni fenomen. Riječ je glazbenicima koji su i interpreti i skladatelji, a koji se toliko često nalaze da možemo govoriti o zaživjeloj praksi s ne malim brojem poklonika među slušateljima. Ovi se glazbenici koji su ponajprije (nazovimo to) kontrolirani improvizatori sastaju u spomenutim centrima i uz koncerte ostavljaju snimljene serije nazvane serije kojima se dokumentira svojevrsni glazbeni *art-work in progress*. Oni, ne samo u eksperimentalnoj glazbi, predstavljaju nesumnjivu avangardu čije se ideje pomno prate i čije reflekske zamjećujemo na širem planu koju godinu kasnije. Svatko od njih inače imaj svoj krug su-istomišljenika u svom gradu s kojima fermentira određene ideje i artikulira 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 spomenutim gradovima pridružuju tako i San Francisco i Moskva to pojedini veći europski centri koji realiziraju i scenske ili multimedijalne projekte.

Spomenimo i ovdje 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 Günter Müller.

Promotrimo, u nastavku, dominantne glazbene pojave nešto pobliže preko protagonista koji daju tonus suvremenoj umjetničkoj glazbi. Krenimo sa SAD-om gdje se događanja mogu podijeliti ponajprije geografski, jer se tu može najmanje pogriješiti. Naime, postoji velika razlika između skladatelja istočne i zapadne obale. Po mnogima su stvarna Amerika: Utah, Colorado, Arizona i New Mexico. Istočna i zapadna obala su tako gledana periferija izvornim američkim vrednotama koje imaju malo toga sa suvremenom glazbenom scenom. Periferija je izložena stranim utjecajima, veća je urbana koncentracija i u njoj umjetnički život intenzivan a prožimanja tradicija (europskih i inih) snažna. 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 Harrison i John Cage su još prije drugog svjetskog rata iz San Francisca 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 više nego bijeg od stega europske dominacije. Njih su dvojica paralelno radili i na razvijanju autohtonog, američkog načina promišljanja temeljenog na multikulturalnosti. Danas su Europi i svijetu reprezentativniji s time zanimljiviji kao Američki skladatelji oni sa zapadne obale. Istok je u dijalogu, preuzimanju ili nadmetanju s Europom a zapad u naglašenom glazbenom suživotu s narodima koji su na obalama Pacifika. 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 bliska zen budističko -hipijevski svjetonazor kombiniran sa svojevrsnim radikalizmom, koji je 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 vičniji oni s istočne obale.

U isticanju bitnih na svjetskoj razini Pauline Oliveros je još jedna predstavnicica zapadne obale koja se danas 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, šezdesetih, koristila efekte tzv. "time delay" i "feedback system" a i prva je umjesto "tape loop-ova" koristila kombinaciju dva magnetofona. Ove naizgled manje važne činjenice su bile otponcem kasnijoj ambijentalnoj glazbi, new ageu te djelomice minimalnoj glazbi. Danas ona s svojom grupom neobveznog sastava pod nazivom "Deep Listening" istražuje nove strategija slušanja, korištenja neobičajenih akustičnih okruženja, razvijanja novih tehnologija za glazbala i novi odnos sa slušateljstvom. Zalaže se za poštivanje senzualne prirode zvuka te za njegovo "oslobađanje" kao takvog kako se to u ovom kontekstu ističe. Na svojim performansima diljem svijeta, dok svira na svom glazbalu – harmonici, ona prenosi slušateljstvu način na koji ja doživljava zvuk koji čuje, odnosno sluša, u konkretnom prostoru u kojem se odvija koncert i tako, kao medijator, svira u stilu nazvanim "duboko slušanje" koji se temelji na intuiciji razvijenoj prošlim iskustvima. Slično bi se moglo govoriti i o inovativnosti u korištenju glasa muze mnogih skladatelja, pjevačice i skladateljice Joan La Barberie te njezinog supruga Mortona Sbotnika. Subotnik je jedan od nekolicine vodećih u svijetu na polju elektronske glazbe.

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. Uz spomenute na zapadnoj su obali proveli dulje ili kraće vrijeme većina poznatih imena koja su se skrasila u New Yorku.

Glazbeni je centar ne samo istočne obale New York. Njega se može promatrati kao neku vrstu svjetske umjetničke retorte. Priznali ili ne, svi se tamo žele dokazati jer je scena živa i brojčano bogata; ili bar pokazati jer eventualni uspjeh otvara željena vrata. Novo glazbena scena je iznimno složena, postoje čitavi, slikovito rečeno, slojevi 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 iz istog miljea u koga se učlanjuje već tijekom formativnih godina. Diskografskih i izdavačkih kuća ima u izobilju a uspjeh određene skladbe ili djela na globalnoj razini ovisi, ipak od onoga tko je naručio skladbu. Ako je ček potpisao netko od filmaša pa i kompanija Disney možete smatrati da će se za to djelo čuti - vijek trajanja je nešto drugo. Ali, ne treba se zavarati s ovim opisom i očekivati slaba ili

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; 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 *downtownskom* Village Voiceu, Internetu, prije zima nego tradicionalno shvaćenim časopisima ili u europskim novo glazbenim glasilima; primjerice engleskom Wireu. Osim proslavljenih minimalista, post minimalista, 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 sa zadnjih godina može naći u katalogima s blizu dvije stotine izdanih kompaktnih diskova. Inače su na sceni prisutni svi paralelno: od rane surove repetitivnosti minimalista, preko raznih inačica ovog izma do totalisma.

Obratimo nešto veći pozornost totalistima; zbog broja prodanih kopija nosač zvuka te trenutne popularnosti i u Europi. Vodeći s predstavnicima Glen Branca, Michael Gordon i John Luther Adams (kojeg ne treba mješati 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 različito trajanja i putanja. Nešto se iscrpljuje 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. Bitno je imati na umu da su ova djela znak nesumnjivog pritiska, koji se zna nazivati demokratskim, na europski umjetnički glazbeni kanon. Sklona i brojna kritika ovdje ističe postojanje Mahlerijanskog zvuka i emotivne snage.

Obratimo pozor na još jednu pojavu koja nema europsku usporednicu. Riječ je o relativno brojnoj skupini glazbenika koja se bavi skladanjem i performansom. Zanimljivo je i to da su popularni i često gostuju u Europi, ali ovdje nemaju sljedbenike. Mi ćemo pobliže upoznati Diamandu Galas koja je trenutno popularnija i u Europi od Meredith Monk, Laurie Anderson ili nedavnog preminulog Moondoga alijas Louisa Hardinga. Iz tipično američke biografije Diamonde Galas se teško moglo naslutiti kakvu će karijeru svjesno odabrati sredinom devedesetih. Već sa četrnaest godina, kao pijanistica, svira Betthovenov "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 Ianisa 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 je njezin umjetnički credo 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, s bez rezervnim tjelesnim angažmanom, fascinantnog emotivnog naboja i vrsnim poznavanjem mogućnosti scene i medija. Ona postaje angažirana umjetnica koje svoje umijeće želi iskoristiti onako kako to obespravljene 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 budući 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, a muza AIDS, kako kažu. Tu je i 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, frustrativne 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 kontroverzno i provociranje skandala, njezin odabrani spontani suputnik. Izuzetnu naobrazbu i razna umijeća: od tradicijskog ortodoksnog pjevanja naralčki 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 Galasica 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 osjećaj straha pred neumitnim nepravde kao takve. Na kraju grubog prikaza događanja na istočnoj obali spomenimo kako bi upotpunili sliku s onim što je trenutno aktualnije i kritici i slušateljima od ostalog, još jednog autora koji je uz John Zorna najprisutnija osobnost suvremene glazbe na europskoj glazbenoj sceni. Čak se za njega, Uri Cainea, govori kao o skladatelju novoga milenija. On s još nekolicinom istomišljenika u svojim aktivnostima objedinjava: skladatelja, interpretu 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) baštini 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 *ländlera*, 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 bjelodano jasnim sučeljavanjem Mahlerovih izvornih tema i melodija te načina na koje ih obrađivao te strukturirao, 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 i *down-tawnerske* scene 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 Klucsevsek, 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 skupa s onim Roberta Ashleya moglo ustvrditi da su trenutno u centru zanimanja novo glazbenih krugova.

Prije nego pređemo Atlantik nekoliko riječi i o logistici umjetničke glazbe ovih prostora. Izdavačka je djelatnost izuzetno snažna, svejedno jeli riječ o nosačima zvuka, periodici, knjigama i kolanju informacija i glazbe Internetom. Gotovo se sve ponuđeno može, manje ili više upoznati. Nosače zvuka, uz minimalne troškove ili posudbu opreme, nikada lakše nije bilo izdati. Skladati i bilježiti svoje uratke u bilo kojem obliku također je moguće uz izuzetnom ponudu raznih programa i uređaja. Moguće je temeljem notnog zapisa odgovarajućim programom kreirati orkestralni ili elektronski zvuk svojeg djela – naravno virtualan i sintetički. Sve se to onda postavi na svoju Web stranicu i reakcije mogu uslijediti zato što od pretraživanja i nalaženja novog živi ne mali broj ljudi iz logistike a ne samo znatiželjni slušatelji. O još je dvije pojave potrebno nešto reći. Prva je zadnjih godina u kritici prisutni hinjeni mix diskursa. Nemoguće je bez osobnih imena i pojava prepoznati temeljem teksta kao nekada o kojoj je glazbi riječ: pop, jazz, rock ili umjetničkoj glazbi, pa čak i etnu. U tom je kontekstu tako prisutna ne samo osebnost kameleonština već i poznata nam lakirovka i uravnilovka budući da kritika time sebe stavlja u nešto krupniji plan nego što bi potencijalni slušatelji htjeli. Potrebno je određeno umijeće koje se, kako smo rekli, stječe vremenom. Drugo je skretanje pažnje vezano za Massachusetts Institute of Technology odnosno njegovu izdavačku kuću MIT

press kao vodeći teoretski centar i umjetničke glazbe sadašnjice i budućnosti. Njihovi su naslovi knjiga i časopisi redovito jedna od referentna izdanja.

Kada se promatraju događanja na starom kontinentu razvidno je da su europski regionalizam uz blagi konzervativizam i način financiranja kvalitetna brana ili učinkovit filter koji garantira i snažnije kreativne zamahe u umjetničkoj glazbi. Tako je čak upliv 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. Ovoga puta nešto bliže nizozemsku, nordijsku i englesku scenu te vodeće skladatelje danas iz nekadašnjeg SSSR-a koji su u visokom postotku zaokupili interes slušateljstva. Nizozemska je novo glazbena scena jedna od najživljih u Europi po broju skladatelja, manifestacija i po kulturnoj logistici koja je neophodna glazbi. 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 "demokratski zvučnom i interpretatorskom strukturom". Također, isticao je potpuno nov pristup tretmanu vremena u minimalnoj glazbi, odnosno njenom monotonom bez-događajnošću kombiniranom sa pulsiranjem koje je preuzeto iz pop glazbe. Andriessen je po političkom uvjerenju ljevičar ili kako on ističe ostarjeli marxist, 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 prema kojoj su se i preko oceana učinile korekcije i to takve i tolike da se pojedini današnji *dawn-townerski* skladatelji iz New Yorka okupljeni u i 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 strvinskijeovski 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 riječi teme ili akorda koji se pojednostavljeno rečeno repetiraju do popune zadanog vremenskog okvira. Tako Andriessen dobiva arhajski snažnu čistoću, jezgrovitost glazbene ideje i njezina izričaja. Dojmi se kao da prisustvujemo rekonstrukciji s-Pärt-anske glazbe ili stereotipa kojeg imamo o njoj. Njegov utjecaj je takav i toliki da ga mnogi drže najrespektiranijim skladateljem među mlađim kolegama,

čak se ističe kako je cijela Britanska mlađa glazbene scena, odrastala uz ne zaobilaznu *rock* i *jazz* glazbu, pod njegovim utjecajem. I Andriessena kao i većina minimalista sklada za recimo "svoj" ansambl budući se on oformljuje za svaku skladbu posebno, radi toga što on ne želi interpreti koji ne vole njegovu glazbu. Hegemonija velikih orkestara i općenito uzetvi prisustvo tradicionalno oformljenih ansambala za glazbu proteklih stoljeća ne smatra samo Andriessen opterećujućom. Indirektno skladatelji se, kako to on ističe, osjećaju frustrirani nametnutim nasljeđem buržujске kulture, koje skladatelja natjerava na kompariranje sa stranom im simfonijskoj kulturom prošlog stoljeća. Kako bi zaokružili Andriessenov portret citirajmo detalj iz jednog intervjua budući je vrlo informativan za našu temu i radi njegove uloge na novo glazbenoj sceni. Na njegovu tvrdnju, kako vjeruje u progres u glazbi uslijedilo je pitanje može li reći što je to danas progresivno i kako ćemo mi reći što je avangarda, i jeli to bitno ako ne možemo? Andriessen odgovara: "Uopće se ne slažem sa time. Mi smo u vrlo revolucionarnom periodu. Ono što se dogodilo u Americi oko 1970. godine bila je ekstremna avangarda, posebno radovi sa ograničenim materijalom i dugim trajanjem. Ja mislim da je to bilo izuzetno revolucionarno i da njegova važnost za budućnost glazbenog razvoja još nije priznata šire u svijetu. Ne mogu pomisliti na djela skladana u zadnjih 20 godina bez La Monte Younga ili Terrya Rileya ili Stevea Richa ili Feldmana, da spomene, samo neke. Patili smo pomalo od činjenice kako je drugi svjetski rat učinio mnogo štete povijesti uopće, posebno povijesti glazbi. Generacija Bouleza i Stockhausena posvetila je previše pažnje novoj bečkoj školi. Naravno, oni su napisali skladbe velike važnosti koja će ostati besmrtna, ali mi sada možemo vidjeti kako su težnje bečke škole bile suštinski devetnaestostoljetne - ne samo Schoenberg i Berg već i Webern; i ja počinjem sumnjati i u kasnijeg Weberna također... To je sve glazba koja je dio devetnaestostoljetnog njemačkog kromatizma. Tako ja imam sumnji o kompleksnosti i o četvrt-tonskoj glazbi također: čim je postala čudljivom, ja nisam bio više zainteresiran za nju; mislim da glazbena stajališta moraju biti jasna."

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 dovoditi 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 "novo Finci" kao nosioci ovog novo-glazbenog buma za koje se ne bez razloga tvrdi: "... da su promijenili i klimu u Finskoj". Teren je "novo Fincima" brižno pripremila generacija koju je predvodio Jukka Tiensuu baštineći radikalno avangardno europsko nasljeđe, ali tako da što bolje artikulira 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 vrhni 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, kreću "Glazba se mora slušati" a cilj komunikativnost. U grupi su bili 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 sofisticiranošću. 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 Parisu 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 postiče, 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, postavljajući 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 dojmimo 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 budući su kritična masa svladanih problema, studioznoj priprema, dodatnog educiranja te kritičan i kreativan talent Kaije Saariaho omogućili ovakav uspjeh. IRCAM je višegodišnjim radom na razvijanju adekvatnih računalno-elektronskih pomagala (na rubu znanstvenog), smanjio zahtjeve na tehničku pripremu skladatelja, a prateći paralelno razvijani programi svojom su pristupačnošću, fleksibilnošću i sigurnošću omogućili koncentrirano, odnosno nesputano, skladanje u tako oslobođenom prostoru imaginacije. Ona, koju je tisak nazvao najvećim Finskim izvoznim dobrom nakon Nokie, je nedavno načinila još jedan korak ispred ostalih: u suradnji sa svojim suprugom Jean-Baptiste Barrièreom izdala je i prvi inter-aktivni CD-ROM pod naslovom "Prisma". Recimo i da je skupina novih Finaca utrla put ne samo svojim starijim kolegama kao primjerice Einouhuanu Rautavaari već svojim ranijim predšanicima. Heterogeni, nordijski glazbeni korpus karakterizira dominacija skladateljskih osobnosti koje su se vršnocom 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 Pärt u odnosno njegovom tintinabuli stilu i lokalnom vaiztizmu. *Tintinabuli* stil, koji je Pärt preuzeo iz duhovne tradicije Sjevera, a prepoznajemo ga po istovremenoj glazbenoj statičnosti i tijeku uz specifičnu uporabu disonance, daje poznati tonus i ritam cijelokupnom njegovom opusu. Vaiztizam 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. Pärt kombinira *tintinabuli* stil i *vaiztizam* 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 spomenu dvije značajke su bile i forsirane rastavnice. Ukratko: njihov će tintinabuli biti odgovor ruskom pulsiranju a vaiztizam melankoliji. Radi toga će Pärt gotovo redovito skladati za manje, odnosno pokretljivije, glasovne ansamble. Ovaj će brižljivo njegovani idiom je Pärt u priskrbio svjetsku slavu i titulu predvodnika rasprostranjenog i lukrativnog *holy minimalizma*. Slijedeći je Estonski skladatelj 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 pretrčanskoj šamanističkoj kulturi, potrebnu snažnu i jednostavnu izražajnost, izbrušenu generacijama, koja upravo 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 ostinatnih 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. Spomenimo još i jednog pripadnika najmlađe generacije estonskih skladatelja, vrlo popularnog Erkki-Sven Tüür a. On se je za razliku od starijih kolega okušao isprva u rock glazbi, vodeći takozvanu komornu grupu "In spe" s kojom je istraživao su-odnos renesansne glazbe i progresivnog *rocka*. Potom, potpada pod utjecaj minimalne glazbe njegovog sunarodnjaka Arva Pärt a ili preciznije, bio je impresioniran lapidarnom snagom njegova tintinnabuli stila. Nastale su skladbe koje su prije post nego holy-minimalističke budući da Tüür nastojao sintetizirati vokalne aleatoričke principe Stockhausena, vlastito iskustvo grube zvukovnosti *rocka* i Pärtov utjecaj. Ovo sintetiziranje postiže interesantan rezultat: skladbe su impresivne, snažne, dojmljivih efekta osebuje tenzije i dopadljive i publici i kritici., ali impersonalne. Kasnije će se Tüür izvještiti toliko da dokida ravnopravnost pri sintetiziranju i više se priklanja minimalističkom reduciranju. Njegov recentni opus karakteriziraju opora sazvučja opterećujućih statičnosti disonantnih akorda i repetitivnih lirskih kantilena koje su jedna od estonskih posebnosti. Orkestracija je smjela sa čestim snažnim srazovima elektronskih i akustičnih instrumenta, odnosno, hinjeno brutalnim srazovima statičnih i tiših dijelova kompozicije s efektnim kratkim rezovima naglašene glasnoće. 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 Vasksa, 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 novostarih repera u djelima mladih eksperimentatora. Dotadanja glazba, gotovo da nestaje u zrakopraznom povijesnom prostoru gdje se odlaze svi mučni i neželjeni relikvi vremena za kojim se nitko ne želi osvrnati. 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, slično kao u Estoniji Veljo Tormis, 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 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" – beskralježnjački kozmopolitizam odnosno neprepoznatljivost njihove nacionalne pripadnosti ili škole. Skladatelji, koji fasciniraju svojim skladateljskim umijećem, ali su bili bez minimalne osobnosti po kojoj bi ih raspoznawali od sve brojnijih, sličnih pripadnika postmoderne internacionalne, nisu novost. I Ruders je 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 upravo 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 Langgaardra, 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 su njihova djela uvijek unašala kroz europske forme na zapad derivate sjevernjačkih i daleko istočnih glazbenih obrazaca iz kojih su ostajale posljedice ili sljedbenici, jer je ovaj tip vitalnosti i maštovitosti Europljanima redovito bio intrigantan, stimulativan i donekle egzotičan te čak ukazivao na moguće smjerove duhovne i kreativne okrepe. Danas se Zapad ne ponaša selektivno kao deceniju ranije, kada su se iz ovih prostora pripuštali većoj pozornosti oni skladatelji koji iskazuju neizmjerne patnju jedinke u društvima represivnih sustava. Naime, današnji trendovi su otvorili puno veći prostor glazbi Sjevera, posebice ruskoj, jer njezine bitne značajke koencidiraju prisutnom *Zeitgeistu* s prijelazu milenija. Trenutno su najzanimljivija gotovo dva pola ove glazbene scene. Jedan čini Galina Ustvolskaja, Giya Kancheli i Sofija Gubaidulina a drugi oni koji su skloni elektroakustičkom eksperimentiranju: Aleksander Knaefel Edvard i Artemij Artemiev, Stanislav Kretči i Anatoli Pereselegin (da nabrojimo samo najekspontiranije). Iako su razlike među njima značajne svako od njih ima svoju brojčano ne malu publiku i interes kritičara. Prvi se pol pomaljšao gotovo diskretno iza Schnitke i Šostakovića kao dio pomalo mistične i samo nevjesta tek «atraktivne» glazbene tradicije, koju izvrsne glazbene škole čine neusporedivom i nezaobilaznom i to zahvaljujući ponajprije Sofiji Gubaidulinov. Dugovječna će Galina Ustvolskaja iz svog Leningrada ili St. Peresburga ponuditi u izričaju žestoke snage akumuliranu trpku gorodst 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 u Tbilisiju sa svojim zemljacima opasnost očekivao iza geografskih visova koji izoliraju i štite ali uz spokoj luče i strepnju od sutrašnjeg. On će, pogotovo u skladbama nastalim prije prelaska na zapad priželjkivati svojevrsni azijski spokoj i opuštenost. Danas je to prerاسlo u svima bliski osjećaj egzistencijalne ugroze; razlozi u njegovom slučaju nisu bitni budući je našao zajednički

nazivnik ovih stanja. Gubaidulina je odrasla u Kazanu, multikonfesionalnom etničkom susreću triju velikih religija gdje je bila u, ipak relativnoj sigurnosti, okrenuta preispitivanju vlastitog kršćanskog identiteta koji tako ima kozmopolitsku dimenziju. Ona će biti najbliža u svojem introspekcijama bliskim nam sličnim 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 s jedne strane kriza morala a s druge kriza teorija i ideologija koje bi bile nosivima. 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 Kurtág, Lachenmann i Nono; Nitko od njih nije iz ovih krajeva. Osjećam dubok spiritualni afinitet s tim skladateljima."* Druga grupa ili pol 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 razlikuje od zapadnih kolega je iskustvo s u Rusiji izumljenim elektronskim glazbalom 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, osebuje 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 je umro 1994. godine. Za njegov se idiom zbujujuće originalnosti danas, gotovo unisono tvrde, da mu vrijeme 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, imanentno u zvuk. Zvuk, tako, ima neovisan život unutar ovako shvaćenog svijeta kao organizma. Dodatna je zanimljivost u tome da to donekle koencidira s temeljnim postulatima eksperimentalne glazbene scene danas na Cageovim principima deriviranim iz zena. Spomenimo kako su svi glazbenici sjevera Europe prihvaćeni u *main stream*ma događanja i koncertnu scenu i kako su praćeni etabliranim časopisima i izdavačima partitura i knjiga koje druge alternativne scene nazivaju i oficijelnima. Pozabavimo se i jednom pojavom koja je također iznimno popularna i doživljava enormne, milijunske, naklade nosača zvuka. Ovdje treba biti obazriv jer postoje brojna preklapanja, navedimo u grubo: *new age*, ambijentalne i

holy minimalističke glazbe koji su generirani istim iskustvom. 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 vremenskog kontinuiteta. Ovim je prostorima zajedničko nepoznavanje ili nerazumijevanje susjeda, duhovna neaktivnost, napetost, nemogućnost koncentriranja, osjećaj slabosti, izgubljenost u gomili, neimanje osjećaja za vrijeme, asocijalnost kao posljedica usamljenosti i tome slično. 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 istoimenj 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 glatkovorno djelovanje. Tako smo i postali svjedoci sve većeg prisustva glazbe u spomenutim prostorima putem zvučnika ili slušalica walkmana. 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 otpocem mnogim skladateljima koji su ponajprije otvoreni iskustvima eufonije, art rocka, industrialna, noisa, ili daleko istočnim iskustvima. Jedan je od najuspješnijih po prodanim nosačima zvuka 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 sponne 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. Uz njega treba spomenuti, barem iz Italije sličnog mu Franca Batiata. Drugi je pol sačinjen od skladatelja sličnih biografije: talent, briljantno obrazovanje, pregršt nagrada već tijekom studija, kriza, nagli prekid s dotadašnjim navikama i svjetonazorom te na kraju pronalazjenje smisla u putovanjima, dalekoistočnim filozofijama i glazbi. Ova je grupa povećala i nabrojati ćemo samo nekolicinu odabranih reprezentata i određenog promišljanja. Paul Giger švicarski skladatelj i violinist rođen 1952. godine koji je osebujni holy-minimalistički eklektik par excellence: On posuđuje ili obrađuje, preciznije aranžira poznate nam uzore izma. Glazba srednjeg vijeka (ponajprije: škola Notre Dame i Hildegarde iz Bingenaa), uz iskustva dalekog istoka te reminescencije na duhovnu glazbu Stravinskog (pa i Pendereckog) su mu prostor inspiracije. Slične je biografije francuski skladatelj i interpret (pijanist i dirigent) isprva uspješan Mesiaenov učenik i velika nacionalna nada Alain Kremski. I Michelu Deneuvu inspiriranom zvučanjem kristala, je Mesiaen bio učitelj. On je pripadnik poveće grupe skladatelja koja koristi nova glazbala, ili preciznije zvučne skulpture proslavljene braće Baschet, Bernarda i Francoisa. I recimo na kraju svi imaju fascinantno dobre snimke, često enormne prostornosti uz spacijalne i zvučne efekte i tretman elektronskim pomagalicama izvorno predsnimljenog materijala.

Do sada smo već naglasili da svako nastojanje koje pokušava prikazivati stanje u suvremenoj glazbi ima svoj ograničeni rok trajanja, budući su pojave heterogene, brojne i u stalnoj mijeni a kao vječno akutne probleme smo naveli pojmovnu zbrka koja je gotovo svakim danom sve veća te nepovijesnost mnogih od tih pojava koji dodatno otežava praćenje. U ovom će trećem završnom dijelu biti riječi o eksperimentalnoj glazbi i dijelu elektroakustične glazbe slične estetike koja se često i svrstava pod nju. Ovaj će dio biti i najteže za prikazati budući se već o samom nazivu vode beskraje 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 je potonja u suštini nastavak XIX. stoljetnih postulata. U čitanju tekstova u svezi s eksperimentalnom glazbom s početka treba biti nešto jače pjesnički inkantiran i strpljiv kako bi se dokučilo ono iza 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". Uz put one potiču iz, u ovom kontekstu, sjajnog pera Edwina Prevosta člana grupe AMM i jednog od nespornih autoriteta ove glazbe. Također, treba biti gotovo zen budistički otvoren za recepciju novog i sektaški ne odbacivati tuđa iskustva. 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 vrsonci ne usporediva s onom starijom, koja je više atrakirala šokom i provokacijom, a manje kreativnim dosegima i interpretativnim umijećem. Svakom autoru se zasigurno mora prilaziti bez premissa, a počesto i svakoj novoj snimci. Navedimo razlikovne značajke eksperimentalne glazbe kako bi smo je lakše razumjeli budući je riječ o graničnim područjima umjetničke glazbe u kojima je riječ o često 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 - do neuobičajenih trzanja. Uobičajena ugođenost glazbala samim tim ne postoji i često se koriste i ugađanja glazbala po nupucima 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 neiscrpane mogućnosti ljudskog egzistiranja. I na kraju izvori su inspiracija i unutar jedne skladbe često nedokučivi jer je riječ o nesputanom eklektizmu, 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 Johna Zorna koji u jednom od svojih tekstova u svezi s *izmima* i klasifikacijama kaže: "Ta terminologija nije radi razumijevanja. Nikada nije ni bila. To je 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 pake-te 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 nupucima tako da se ta djela ili to skladanje ne može podvesti pod *jazz*. Ako se usporede nekoliko časopisa, knjiga ili tekstova s različitim mjestima na Internetu pojmovna će zbrka biti nepremostiva tim prije što neće odgovarati onome što se čuje i jer su razlike evidentna za identični 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 raspoznajemo 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 soundscapae 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 spomenutoj ne treba ni čuditi da se materijali za prikaze ili recenzije izdanja eksperimentalne scene zasigurno neće slati na adresu Gramophona, BBC Musica ili sličnih časopisa. Ali, tvrdokorna i radikalna eksperimentalna novo glazbena scena je danas napućenija, kvalitetnija, inventivnija i slušanija no igda unafoto spomenutim ignoriranjima. Ta se ignoriranja provode i raznim rafiniranim performativnim odabirom marginalnih pojava koje se u analizama stavljaju pod povećalo. Gotovo je redovito riječ o zalutalima koji su atrakcija prije po općoj subverzivnosti s kreativnim i ispod razne dosjetke; ali zgodni za onima iz glazbenog *establishmenta* i zbog obilja materijala koje nude. Kost je u grlu etabliranoj kritici i institucijama nesporno velik broj upravo njihovih svršenih studenata u ovim redovima koji se ne obaziru na ovakvo stanje, čak ga drže normalnim i često ćete čuti i pročitati ne premostivim. Slušatelji posvećeni glazbenoj avanturi se na ovo šizofreno stanje koje tvore paralelni svjetovi i inče u umjetnosti ne moraju u ranoj fazi uključivanja previše posvećivati jer se, ipak na kraju, samo

kreativnim dosezima pojava potvrđuje ili ne. Inače, iz današnje se perspektive može govoriti i o dugoj i neprekinutoj tradiciji iz šezdesetih godina u vrijeme kada su se pojavljivali snažni otkloni od ustaljene prakse na svim područjima umjetničkih aktivnosti zapadnog svijeta. Glazbovanje se tada držalo kao socijalni proces koji se manifestira eksperimentiranjem tijekom kolektivne improvizacije. Koncerti su bili masovna pojava koju je obilježila inventivna sterilnost, odnosno nedostatak nosivih ideja. Ali preživjeli su oni, kao primjerice grupa AMM, koji su se držali i danas prisutne osebujne mješavine ideja i stilova koja generira jedinstveni karakter ove glazbe. Od Webernijanskog poentilizma, repetitije, 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 zamislili i sporost u iznošenju promjena uz odsutnost kompetitivne virtuoznosti, približila takozvanom "komunalnom življenju" i njegovom refleksu u glazbenim aktivnostima. Nesputanost "improvizacije" na eksperimentalnoj sceni je inicijalno bila a i danas je 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. Pa nastavimo upoznavanje i ove scene preko nekih istaknutih protagonista pojedinih sredina kako bi dodatno razjasnili neke detalje. 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. Sada živi u Njemačkoj profesor je kompozicije u SAD-u i sretan je u braku s dvoje djece. 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 à 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. Njegove zabilješke ponajbolje govore o tome, primjerice: "Improvizirajuće strukture – percepcija se uglavnom sastoji od dosadnih dijelova koji vode do uzbuđujućih dijelova; ali ako se pokuša odrezati dosadne dijelove, skraćujući ih da budu jako kratki u uzbudljiv, rezultat će biti stvaranja stereotipova, zbnjujućih pokušaja uzbuđivanja, predvidljivih načina za manipuliranje slušateljstva.... ali lako se upada u zamku." I nešto dalje: "Naučiti se ispraznit prije sviranja." Često mu se djela sastoji od izvjesnog broja, kako ističe, 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

receptijom temeljenoj na dosadašnjim iskustvima jer je riječ o novom i u novoj glazbi koje nam iznose glazbenici čija su-uživljenost briše uobičajene granice kreativno-interpretativno. Naravno, ovo vrijedi za eksperimentalnu glazbu općenito. Koliko je ovo složen, riskantan i zahtjevan postupak ilustrirat će anegdota koju je Frith preuzeo od Rogera Smalleya. Naime kada su muzičari jednog orkestra naišli na dio u kome se očekivala njihova slobodna improvizacija, jedan se od njih digao i rekao: "Nisam studirao glazbu 15 godina za vas da mi kažete da činim što hoću.". Sve instrumente Frith kao i svi vodeći glazbenici odabiru tako da mogu biti tretirani sukladno spomenutoj estetici i da pokrivaju širok raspon od žestine do mekoće koji mu je potreban pri razvoju "događanja" u kontekstu njegovog promišljana – ili kako kaže izmjena *stasisa*. On često iznosi niz punktiranih tema koje se iznimnom žestinom repetiraju i iznutra razgrađuju distorziranjem tvorbene teme/akorda. Paralelno s tim se interpoliraju šumovi elektronikom koja dodaje akcente i omogućuju realiziranje Frithovog specifičnog oponašanja govora manipuliranjem vremenske baze sa snažnim dinamičkim udarima. Evan Parker, se već u ranoj mladosti posvetio takozvanoj, "improvised music" ili improviziranoj glazbi, permanentno usavršavajući zvuk i tehniku sviranja saksofona. "Improvised music" je baštinikom tradicije od povijesnih glazbenih početaka, preko Bacha i Haendela do logične ekstenzije opusu Cardewa, Stockhausena, 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* 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 pomagalima za proizvodjenje 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 atrakira 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, Keplera do današnjih dana prisutan je pojam Harmonija 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 ući 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, i Parkerovoj. I on je u odnosu na američke kolege osjetno introspektivniji i meditativniji, odnosno manje "zaigran" i puno 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, dojmii 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 nslučivanju. Individualni albumi su kako se to često kaže "atmosferačni" i hermetični. Akchoté 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 njima neslušavanja. Taj je album inače realizira s poznatim gitaristima s eksperimentalne glazbene scene Marcom Ribotom i Eugeneom Chadbourneom (obojuca su radila skupa i sa Zornom). I Akchoté često preparira svoj gitaru i obilato koristi sam ili u radu s drugima elektroniku i računalu.

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 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 dojmii 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. Charlmagne Palestina je jedan od zaboravljenih sudionika čije se rijetke snimke sada ponovno pretiskuju i izdaju nove. 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 primjerice Glassa i 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 taktičko-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 taktičnim percipiranjem 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 prvog polovici prošlog stoljeća. Takozvani temeljni ton u skladbama je preuzet iz indijske glazbene tradicije i kod Palestine je to često elektronski zvuk.

Spomenimo usput da je 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 puno 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 "fenomeloški skladatelj"; što znači da su mu radovi više vezani za istraživanje akustičnih fenomena nego na skladanje u tradicionalnom, tada 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 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. Natoč tome što je djelo imalo, prije, naglašeno konceptualne nego glazbene značajke, doživjelo je mnogobrojne izvedbe. Ni suvremeni balet nije ostao indiferentan te je 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 donošanih sudova. Istaknimo na kraju da je i "Noise art" kao dio suvremene glazbene scene izveden iz tzv. Lucierovih "fenomenoloških skladbi".

Takozvani "mali zvuk" najdulju tradiciju ima u Engleskoj čija je scena i danas agilnija od drugih. Ranije spomenuta internacionalna veza New York – London – Tokyo je nešto intenzivnija u eksperimentalnoj glazbi na relaciji London - Tokyo i mogla bi se 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 sovijete 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: 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 streamaških koja prije pripada uglavnom rubnim dijelovima novo glazbene scene koji svojom atraktivnošću egzote ili jednostavnošću privlače ponajprije slušatelje *new age* ili ambientalne 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. Danas se tvrdokorno ne pridržava nekog principa već sve podređuje određenoj ideji i njezinoj realizaciji. Bitno je imati u vidu, slično kako smo govorili u emisijama posvećenima primjerice Johnu Zornu, 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 suvremeno 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 da je noise improvisator). Od brojnih predstavnika japanske scen spomenimo fascinantnog gitaristu Sugimoto Takua s jedinstvenom estetikom reduciranog i sublimnog sviranja, Sachiko M-a za kontaktnim mikrofonom i generatorom sinusnih valova i Ikue Mori skladateljicu vodeću instrumentalisticu na *drum machine*. Na svom elektronskom glazbalu *dram machine* (ima ih tri 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 dulje 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 multi instrumentalist Günter Müller čest suradnik i Joelle Leandre, Jima O'Rourke i Christiana Marclaya. Posebno bi trebalo izdvojiti fascinantnog Bernharda Günthera koji se u svojoj estetici nastavlja na Mortona Feldmana i suvremene Japance. Ali posvetimo se i *sound artu* još jednoj od pojava na koju se u ovom kratkom pregledu novo glazbene scene mora ukazati. Vrlo često fascinantne instalacije sound artista u prostoru su i u manje vrijednim izdanjima vrijedne barem radi atraktivnosti. Sastav je ove grupe šarolik i ponekad upitan, ponajprije zato što su česte instalacije ili izložci koji teško opravdavaju, osim asocijativno, svoju povezanost s zvukom. Ovdje bi mogu svrstati: izložke konceptual arta, bizarne mehaničke kipove i neuspjele robote te prije video nego audio video instalacije koje možemo vidjeti ne samo na postavama *sound artista* već na art smotrama od Dokumente u Kasselu do Venecijanskog bijenala. Ukupan je dojam s ove scene da tehnologija nije bila nikad bliža omogućavanju realizacija ideja glavnih protagonista, primjerice ponajviše Briana Ena, Christine Kubish, Paula Shützea i brojnih multi artista (kao izvrsni) te da je ambientalna glazba preko instalacija kako je shvaća Brian Eno ishodište koje se nikad jasnije ocrta. Znači: može se zaključiti da sad dominiraju sound artisti koji nude kompletno audio-vizualno okruženje. Evo ukratko opisa jedne od Enovih audio vizualnih instalaciju. Prostor je bio bez posebnih svjetala, tamnih zidova s nekoliko simetričnih parova klupa. Na prednjem zidu i na podu se nalaze svjetleći objekti. Zvuk dolazi sa stropa iz kuglastih zvučnika koji su pravilno raspoređeni diljem prostora. Posjetilac, krećući se prostorom, sluša uvijek različitu glazbu koja je ovisi o njegovom položaju, odnosno zbroju svih zvukova koji su doprli do njega. Zvuk ne dolazi iz očekivanih pravaca već je posjetilac, kao u prirodnom okruženju uronjen u njega. Eno je želio, i uspio dobiti potpuno kontrolirani prostor u kojem su zvuk i slika brižljivo usklađeni. Kao što je zvuk generiran s osam kompaktnih ploča tako su i slike, odnosno dominantne boje ili njihovi su-odnosi procesirani u obliku apstraktnih vizualizacija. Predložci se sastoje od nekolicine tonova ili slika različitih vremena trajanja koji se u ukupnoj slici-zvučanju zamišljaju, skupa s unaprijed postavljenim pravilima, kao neka vrsta sustava. Kada se taj sustav pokrene stvara se ciljana atmosfera u prostoru. Zvučno-svjetlosne interakcije predložaka postižu različite efekte. Predložaka ima više (iako je možda i jedan, temeljni) koji imaju svoje izvedenice, ubrzane ili usporene, a čije preklapanje u različitim omjerima ili pomicanima generira su-odnose. Eno je sa ovom vrstom instalacija došao do prostora za dekontaminaciju od svih pokupljenih frustracija kojih smo svjesniji no obično na tzv. ne-mjestima o kojima smo već ranije govorili kad je bilo riječi o ambientalnoj glazbi.

U Londonu se izdaje i nekoliko časopisa posvećenih samo ovoj i dijelu elektro-akustične glazbe slične estetike. Spomenimo Earshot, Resonance, Noisegate i The Sound Projector. U Americi i Kanadi spomenimo samo Musicworks i "E1". Uz njih djeluje velik broj malih diskografskih kuća i izdavača čija produkcija ima sva obilježja samizdata.