

PROTIV ZABORAVA. NEKA RAZMIŠLJANJA O MINIMALNOJ GLAZBI U HRVATSKOJ

DALIBOR DAVIDOVIĆ

*Muzička akademija
Sveučilišta u Zagrebu
Trg Republike Hrvatske 12
10 000 ZAGREB*

UDK / UDC: 78.036(497.5)

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/9xn31cp3ey>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Primljeno / Received: 9. 12. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 2. 10. 2025.

Nacrtak

Polazeći od definicije minimalne glazbe koju je dao Michael Nyman, autor pronalazi da je za hrvatsku sredinu karakteristična nesklo-
nost toj glazbenoj orijentaciji. Stoga razmatra
rijetke primjere skladbi hrvatskih skladatelja
(Stanka Horvata, Frane Paraća i Gordana
Tudora) koje bi se mogle tako označiti te poku-
šava imenovati razloge zbog kojih je za ovdaš-
nje skladatelje minimalna glazba (bila) nepri-
vlačna. S druge strane, prikazujući promotorsku
djelatnost muzikologa Nikše Gliga u
pogledu minimalne glazbe, autor upućuje na

ograničenja Nymanove definicije, kao i na iza-
zove koje Gligova djelatnost postavlja pred
historiografiju hrvatske glazbe 20. i 21. stoljeća.

Ključne riječi: hrvatska glazba 20. i 21.
stoljeća; minimalna glazba; kustoska djelat-
nost; kultura mladih; Studentski centar Sve-
učilišta u Zagrebu; Muzički biennale Zagreb

Keywords: Croatian music of the 20th
and 21st centuries; minimal music; curatorial
practice; youth culture; Student Center of the
University of Zagreb; Music Biennale Zagreb

Uistinu, oslabljujuća i oneraspoložujuća je vjera u vlastitu zakašnjelost...¹

Službena scena

Na upit urednice izdanja posvećenoga minimalnoj glazbi² u istočnoj Europi
kako u tome pogledu stvari stoje u Hrvatskoj prvo mi se nametnula misao da

¹ Friedrich NIETZSCHE: *O koristi i štetnosti historije za život*, prev. Damir Barbarić, Zagreb: Matica hrvatska, 2004, 69. Ako nije drukčije navedeno, svi su prijevodi sa stranih jezika moji.

² U primarnim izvorima iz ranijeg razdoblja (kao npr. u Michael NYMAN: *Experimental Music. Cage and Beyond*, 2. izd., Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 139 i dalje) za ono o čemu je

nečega takvog uopće nema.³ Nijedan od ovdašnjih skladatelja (dakako, ni skladateljica) nije posezao za tom oznakom pokušavajući odrediti vlastito djelo. A ako bi skladatelji uopće spominjali minimalnu glazbu, obično bi njome označavali nešto vrijedno prijezira, pojavu od koje se treba ograditi – glazbu koju, dakako, skladaju drugi, a nipošto oni sami. Ta ona slovi kao nešto primitivno i djetinjasto, poput prvih slogova i riječi što ih sriču najmlađi. Tako je, na primjer, skladatelj Ruben Radica na pitanje o skladateljskim poetikama onih koji se okreću prema tome smjeru svojedobno odgovorio sljedećim riječima: »U slučaju navedenih konvertita, djetinjasti materijal, k tomu još i fatamorganski kolosijek, potrlji su se uzajamno na, vjerojatno, najkraćoj dionici-stranputici glazbenog razvoja.«⁴

Korak prema minimalnoj glazbi kao da bi značio svojevrsnu regresiju u infantilni stadij skladateljstva u nadi da će se složeni problemi glazbene suvremenosti riješiti zaboravom cjelokupnoga povijesnog nasljedstva. Ali kako nas prošlost još uvijek nečemu može podučiti, put minimalne glazbe nije drugo doli *najkraća dionica-stranputica*. Za glazbu nema izgleda u zaboravu!

Prihvativši izazov te teme, zadaća mi se učinila jednostavnom: valjalo se zapitati zašto u ovdašnjoj sredini nema minimalne glazbe. Time se ne pretpostavlja da je hrvatsko podneblje za nju moralo biti prijemčivije nego što jest. Takvo bi mnijenje, uostalom, polazilo od nekog općeobvezujućeg scenarija u odnosu na koji se sredina u kojoj ne nalazimo traženu pojavu može pokazati samo kao manjkava. Radije valja pokušati razumjeti zašto su stvari takve kakve jesu – zašto ovdašnja sredina nije iskazivala nagnuće prema minimalnoj glazbi, odnosno što je u njoj priječilo da se takvo nagnuće razvije.

Kako bi se odgovorilo na to pitanje, potrebno se vratiti samomu pojmu minimalne glazbe. Jedan od prvih koji ga je nastojao opisati bio je Michael Nyman u danas već čuvenom posljednjem poglavlju svoje knjige *Experimental Music* koja je prethodila ne samo autorovoj mnogo poznatijoj skladateljskoj djelatnosti nego i ekspanziji minimalne glazbe do neslučenih razmjera. U razdoblju kada je Nyman

ovdje riječ koristila se oznaka »minimalna glazba« [*minimal music*], dok je danas u stručnoj literaturi češći termin »minimalistička glazba« [*minimalist music*], koji je u upotrebu ušao kasnije. Budući da je za lokalne protagoniste koji su čitali Nymana 1970-ih termin »minimalna glazba« bio relevantan, koristit ću ga i u ovoj studiji.

³ Ovaj je rad proširena i doradena verzija članka pisanog za tematski broj časopisa *Contemporary Music Review*: Dalibor DAVIDOVIĆ: *Opposing Oblivion: Some Thoughts on Minimal Music in Croatia*, *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 235-258.

⁴ Dalibor DAVIDOVIĆ: *Nova vertikala sklada* [razgovor s Rubenom Radicom], *Vijenac*, 4 (1996) 55, 22. Pitanje se izrijekom odnosilo na Arva Pärta i Henryka Góreckog, skladatelje iz istočnoeuropskih krajeva čija su djela početkom devedesetih godina naišla na izniman odjek u međunarodnim okvirima zauzimajući čak visoka mjesta na listama prodanih nosača zvuka. Vidi o tome Laura DOLP: *Arvo Pärt in the Marketplace*, u: Andrew Shenton (ur.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2012, 187, kao i David DIES: *Defining »Spiritual Minimalism«*, u: Keith Potter – Kyle Gann – Pwyll ap Siôn (ur.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Burlington, VT: Ashgate, 2013, 315 i dalje.

razmatra, početkom sedamdesetih godina, minimalna glazba još je u povojima – tek je sročila svoje prve slogove i riječi. Nudeći pojmove kojima je o njoj moguće govoriti, Nymanova je knjiga bitno pridonijela profiliranju minimalne glazbe, pa je zato povijest njezina čitanja danas intrigantna koliko i ona sama.

Na početku spomenutoga poglavlja Nyman ističe dvije stvari. S jedne strane, minimalna glazba »ne samo da smanjuje područje zvučne aktivnosti na apsolutni (i apsolutistički) minimum nego i skrupulozno selektivnu, mahom tonalitetnu građu podvrgava uglavnom repetitivnim, visoko discipliniranim postupcima s iznimno finom definicijom.«⁵

Sami postupci, doduše, ne moraju nužno biti repetitivni; u nekim slučajevima, prema Nymanu, prije se susreće »kontinuirano praktično istraživanje određenih psihoakustičkih fenomena [...] održavanje odabranog pojasa zvukova iznimno dugog trajanja; uvođenje konstanti (npr. borduna); uspostavljanje neprekinuta kontinuiteta u potpunosti ispunjenog zvukovima.«⁶

Upravo napomena o orijentaciji na psihoakustičke pojave sugerira da je riječ o skladateljskim poetikama sazdanima na pokušaju da se ono naslijeđeno obesnaži i prepusti zaboravu. Umjesto glazbenih figura koje bi prizivale neki povijesni okvir, građa minimalne glazbe trebala bi biti neutralna, svedena na elementarne čestice u kojima se sve naslijeđeno gasi i o kojima još može govoriti samo prirodna znanost, psihoakustika. S druge strane, Nyman napominje da bi »počela« [origins]⁷ minimalne glazbe valjalo tražiti upravo u određenim povijesnim pojavama. Na primjer, u glazbenim smjernicama u kojima se zvučna građa podvrgava načelima serijalizacije. Pritom je manje važna serijalnost kao takva; važnija je okolnost da je jedno njezino obličje, skladateljska poetika Antona Weberna, u određenom trenutku poprimilo značenje oslonca. Poput poslijeratne serijalne glazbe i minimalna je glazba dijete želje da se raskine s lošom prošlošću i započne iznova osloncem na nešto ispravno, čisto, nekompromitirano.⁸ Drugi povijesni okvir što ga Nyman spominje, prenoseći, doduše, mnijenje samih umjetnika o vlastitoj glazbi, odnosi se na glazbene sustave koji ne poznaju »klimaks i usmjerenost«, neovisno o tome je li riječ o

⁵ M. NYMAN: *Experimental Music*, 139.

⁶ *Ibid.*, 144.

⁷ *Ibid.*, 139.

⁸ Cijela se Nymanova knjiga zasniva na razlici između »dva odvojena glazbeno-idejna sustava, eksperimentalnog i tradicionalnog/avangardnog« (*ibid.*, 26). Pritom je jedna od razdjelnica upravo različito razumijevanje i nasljeđivanje Weberne glazbe, u kojoj su obje orijentacije tražile oslonac pokušavajući raskinuti s prošlošću i započeti iznova: »Koristan način da se ilustriraju tehničke i konceptualne razlike između eksperimentalnog i avangardnog jest u tome da se ukratko ispituju njihove različite reakcije na Webernovu glazbu ranih pedesetih – kao da su govorili o dva različita skladatelja. Europljanе [tj. avangardnu struju] privlačili su racionalni, čisto tehnički i proceduralni aspekti Weberne glazbe; vidjeli su u njegovu usavršavanju i proširenju serijalnosti mogućnost da se izgradi potpuno kontroliran i kontrolirajući sustav glazbe. U Webernovoј svijesti o svim aspektima glazbenog zvuka vidjeli su [...] 'namjeru za potpunom primjenom serijalne ideje, potpunom kontrolom glazbenog materijala'. [...] Amerikance [tj. eksperimentalnu struju], s druge strane, nije toliko zanimalo kako je Webernova glazba napisana i konstruirana, koliko kako *zvuči*.« *Ibid.*, 37 i dalje, isticanje u izvorniku.

zapadnoj glazbi »od gregorijanskog koralu, preko organuma, do Machauta« ili, pak, o »glazbenim sustavima Istoka«. ⁹ Prema tome, minimalna glazba, slijedimo li Nymanov argument, odlikuje se dvojakošću: pokušava ukloniti svaku poveznicu s nasljedstvom, ali se u isti mah takvim poveznicama otvara. Slušatelj je uslijed toga neprestano u nedoumici. Čak i ako njegove asocijacije poprime obličje neke lijepe i miroljubive starine (kao što su *glazbeni sustavi Istoka*), nikada ne može biti posve siguran jesu li ispravne jer minimalna glazba uvijek iznova ostaje odana svojoj težnji da započne iznova, da radikalno zaboravi prošlost.

Već je bilo riječi o tome da su hrvatski skladatelji oznaku *minimalna glazba* koristili kako bi označili neku stranu, a ne i vlastitu glazbu. Kao da je u samom imenu bilo nešto zazorno i zastrašujuće što je prijeto da će zapečatiti sudbinu onoga koji ga sebi nadjene. Ali ako je ime nosilo negativan prizvuk, to ne znači da se u njihovim djelima ne bi mogla prepoznati obilježja minimalne glazbe što ih spominje Nyman. U tome bi pogledu, na primjer, pažnju istraživača mogla privući formulacija o »žedi [...] za zvukom koji se javlja i koji ne prestaje, nego stoji i zvuči i odjekuje«, ¹⁰ kojom je Berislav Šipuš pokušao odrediti karakterističnu crtu klavirskih skladbi Stanka Horvata. Nije li *uspostavljanje neprekinuta kontinuiteta u potpunosti ispunjenog zvukovima*, uostalom, jedno od ključnih obilježja minimalne glazbe? Štoviše, u novijim se muzikološkim napisima Horvatove klavirske skladbe uistinu imenuju minimalnom glazbom. U jednoj od leksikonskih natuknica o tome skladatelju tako se napominje sljedeće: »Karakteristične su primjerice pojedine [Horvatove] glasovirske skladbe blize minimalizmu [...], ali samo u profilu zvuka, što je zapravo posljedica težnje za psihološkim učinkom glazbe, a ne prihvaćanja minimalističke estetike.« ¹¹

Što znači ta formulacija? Promotrimo li je pobliže, zamijetit ćemo da se sastoji od dviju tvrdnji koje se međusobno isključuju: prva sugerira da Horvatove skladbe za klavir *jesu* minimalističke, a druga to niječe, pa bi se, prema tome, odnos ovoga skladatelja prema minimalnoj glazbi mogao svesti na formulu: *Da, ali zapravo ne*. Kako se ova dvojnost očituje u njegovim skladbama?

Autor članka razlikuje slojeve Horvatovih skladbi koji mu daju povoda za ovakve tvrdnje: minimalističke su s obzirom na *profil zvuka*, a nisu minimalističke zato što ne slijede odgovarajuću *estetiku*. Za razliku od, na primjer, La Monte Younga, skladatelja minimalne glazbe koji je svoju *žed za zvukom koji se javlja i ne prestaje* nastojao utajiti na jednostavan način, posežući doslovce za izvorima zvukova potencijalno neograničena trajanja (isprva su to bili gudački instrumenti, potom elektronički), Horvat je, u pravoj asketskoj maniri, istovrsnoj žedi zadao i

⁹ *Ibid.*, 140.

¹⁰ Berislav ŠIPUŠ: Horvatov klavir, u: Nina Horvat (ur.): *Stanko Horvat*, Zagreb: Cantus – Hrvatsko društvo skladatelja, 2011, 75.

¹¹ Nikša GLIGO: Horvat, Stanko, *Hrvatski biografski leksikon*, 2002, <<https://hbl.lzmk.hr/clanak/horvat-stanko>> (pristupljeno 5. 11. 2024).

prepreku u obličju instrumenta kojega tonovi brzo zamiru – klavira. Kao što se ustegnuo i od elektroničkih mogućnosti njihova produljenja. Nije mu, stoga, preostalo ništa drugo doli posegnuti za postupkom kojim je u klavirskome mediju moguće sugerirati neprekinuti zvuk: repeticijom. Razmotrimo li, na primjer, početak njegove skladbe *Ostinati*, skladane 1982, može se zapaziti da njezina građa potpunomice odgovara Nymanovu opisu ključnih sastavnica minimalne glazbe s obzirom na to da je svedena na četveročetvrtinski model¹² koji se sastoji od osminskih tonova na prvome dijelu svake dobe i osminskih pauza na njihovu drugom dijelu. Štoviše, riječ je o građi koja sugerira i tonalitetni kontekst (C-dura) s obzirom na to da najdublji tonovi četiriju osminki markiraju temeljne tonove tonike i dominante (c – g – c – g). Taj se model u nastavku ponavlja i u osnovnom i u izmijenjenom obliku. U osnovnom se obliku susreće odmah na početku, ali više puta navraća i kasnije. Na prvoj stranici partiture njime je ispunjen redak 1, druga polovica retka 2, kao i čitav redak 4 (vidi **Notni primjer 1**).¹³

Deciso (♩ = 112)

Notni primjer 1: Stanko Horvat: *Ostinati*, redak 1-4¹⁴

¹² Skladba nema oznaku mjere ni pune taktne crte, nego samo one iscrtkane radi lakšeg snalaženja. U nastavku ćemo stoga navoditi redak u kojemu je zapisano pojedino glazbeno zbivanje.

¹³ U nastavku navraća nakratko u drugoj polovici retka 6, potom u posljednjem dijelu retka 11 i cijelome retku 12 i naposljetku u drugoj polovici retka 18 i početnim dijelovima retka 19.

¹⁴ Stanko HORVAT: *Ostinati za klavir*, Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske, 1985, 3.

Već se na prvoj stranici partiture model opetuje i u izmijenjenom obličju. Prva promjena, na početku retka 2, odnosi se na drugu dobu: izvorni *g* ovdje se zamjenjuje ponovljenim tonom *c* (što u konačnici daje varijantu *c - c - c - c*). U idućoj promjeni, na početku retka 3, na mjestu druge dobe pojavljuje se ton *e* (varijanta *c - e - c - e*), da bi se zatim na mjestu treće dobe začuo ton *b*, a četvrta se doba vratila u izvorni položaj (varijanta *c - e - b - g*). Ali sve dosadašnje izmjene modela odnosile su se samo na visine tonova. U retku 7 prvi će se put druga doba modela podijeliti na šest jednakih dijelova uklanjajući pauzu. Potom će se u istom retku na takve dijelove podijeliti i treća doba, pa prva (redak 8), da bi se naposljetku podijelila i četvrta (redak 9 i početak retka 10). S porastom ritamske živosti visine tonova postaju sve manje promjenjive: kada se sekstole pojavljuju prvi put, osnovni tonovi modela (*c - c - c - g*) još se zadržavaju znatnim dijelom u izvornom položaju, da bi se promijenio treći i četvrti ton (*c - c - e - c*), pa drugi, uz povratak trećeg i četvrtog u osnovni položaj (*c - e - c - g*). Zatim se mijenja četvrti ton (*c - e - c - e*), da bi se zadnja, ritamski najživlja varijanta odvijala uz ponavljanje istog tona (*c - c - c - c*) (vidi **Notni primjer 2**).

Notni primjer 2: Stanko Horvat: *Ostinati*, redak 7-10¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, 4 i dalje.

Figura sekstole u nastavku će se još razigrati. Od retka 13 započinje novi val u kojemu će se pojedina doba dijeliti na šest dijelova, samo što su sekstole još pokretnije.¹⁶ Na kraju vala osipaju se, ponovno se pojavljuju pauze, da bi se u retku 18 ritam vratio početnom modelu. Kada se potom u istom retku početnom modelu vrate i visine tonova, proces kao da se vratio na početak. Naposljetku se i on osipa u nekoliko završnih ponavljanja u kojima izostaje ton druge dobe ustupajući mjesto četvrtinskoj pauzi.

Građa Horvatove skladbe uistinu je *skrupulozno selektivna* (čak se i njezin četveročetvrtinski model u osnovi sastoji od ponovljenih prvih dviju četvrtinki), tonalitetno usredištena (*in C*), a ponavljanje modela *visoko* je *disciplinirano*.¹⁷ Pa ipak, promjene modela odvijaju se na dvama umnogome neovisnim planovima: na planu trajanja i na planu visine tona. Kao što se i sekstole pojavljuju u dvama navratima, svaki put zahvaćajući sve više doba u modelu, kao da vode stanovitim točkama klimaksa¹⁸ koje oba puta podupire i snažan *crescendo* do oznake *forte*. Ne govori li sve to o skladanju koje se u bitnome oslanja na načelo kontrasta, strano minimalnoj glazbi? Štoviše, o skladbi koja se odvija *usmjerenom*? Kada se nakon prvoga vala sekstola vrati osnovni oblik modela na razini trajanja (redak 10), a odmah zatim i visina tona (redak 11), kao da započinje novi odsjek, u kontrastu s prethodnim. Kao što će pojava početnoga modela nakon drugoga vala sekstola (redak 18) djelovati poput kakve reprize (ili kode). U tome pogledu skladba kao da se sastoji od dvaju sve dramatičnijih uspona, uz završni povratak ishodištu. A ni tonalitetna usredištenost nije baš toliko nedvosmislena kako se u početku može činiti. Kako zbog toga što se tonski događaji uz osnovni ton uvijek sastoje od još dvaju sljedećih tonova, kao svojevrsni mini-klasteri, tako zbog kromatske zalihe tonova, podijeljene između desne i lijeve ruke prema načelu nizova što ih čine tonovi bijelih i crnih klavirskih tipaka.¹⁹ Budući da se otpočetak uz osnovne tonske događaje pojavljuju i predudari raspodijeljeni između lijeve i desne ruke, tonalitet kao da se u isti mah sugerira i destabilizira.

Postupno pojavljivanje pojedinih tonova iz obaju nizova, kao i odvojenost promjena na razini trajanja i visina tona, prije priziva serijalni način skladanja negoli onaj karakterističan za skladatelje minimalne glazbe. Ali ni serijalnost se u ovoj skladbi ne pokazuje u nekom *visoko discipliniranom* obličju. Horvat nikada nije prigrlio dvanaesttonska tehniku, a još je manje bio spreman sudjelovati u njezinu

¹⁶ U sekstolama prvoga vala (redak 7-10) ni lijeva ni desna ruka ne mijenjaju položaj, nego samo ponavljaju početni ton. Tomu nasuprot, u drugome valu mijenjaju položaj na svakoj šesnaestinki.

¹⁷ Već je iz redaka 1-4 razvidno da se svaka varijanta modela eksponira dvaput (ili, rjeđe, četiri puta, kao u retku 1 i 4). I u nastavku se skladba dosljedno pridržava ovoga načela.

¹⁸ Prvi klimaks postiže se u retku 10, a drugi u retku 17.

¹⁹ Niz tonova bijelih tipaka (*c, d, e, f, g, a, h*) osnova je građe što je donose obje ruke, a niz tonova crnih tipaka (*b, des, es, ges, as*) osnova je one građe što se pojavljuje samo u lijevoj ruci. Suzzvuci se pritom uvijek građe od triju susjednih tonova. Npr. u retku 2 u lijevoj se ruci prvi put pojavljuje suzvučak *b – des – es*, što ga čine prva tri člana niza sazdanog od tonova crnih tipki.

»razvijanju«,²⁰ o kojemu su pedesetih godina u Darmstadtu govorili njegovi tek koju godinu stariji suvremenici.²¹ Njegov odnos prema ideji serijalnosti nalik je onome o čemu govori Nyman: više mu je značilo kako glazba zvuči, nego kako je načinjena. Po tome je uistinu blizak skladateljima minimalne glazbe. Ali skladba *Ostinati*, nastala u njegovim zrelim godinama, svjedoči o tome da se na identičan način ponio i prema samoj minimalnoj glazbi. Stoga njegova skladba zvuči poput minimalne glazbe, a da joj u isti mah ostaju daleka njezina oblikovna načela ako takvim, prema Nymanu, možemo smatrati npr. izostanak klimaksa. Horvat ne samo da ne prihvaća poziv na zaborav cjelokupnoga nasljedstva nego će obilježja minimalne glazbe (kao, uostalom, i ideju serijalnosti) još i velikodušno uvrstiti u repertoar postupaka što ih valja poznavati i za kojima može po potrebi posegnuti. Naposljetku, i sama skladba što smo je razmatrali samo je prvi stavak u nizu, poput uvertire u kakvu peterostavačnu suitu koja okuplja svojevrzne mini(malne) drame...

Za oznakom *minimalno* kritika je katkada znala posegnuti i kada je bila posrijedi glazba nešto mlađega Frane Paraća. U jednome napisu iz sredine osamdesetih godina, nastalom dovoljno davno da se ovaj skladatelj još mogao ubrojiti u pripadnike »najmlađe« skladateljske generacije u Hrvatskoj, a opet dovoljno odmaknuto od njegovih skladateljskih početaka da su se već mogle sagledati karakteristične crte njegova opusa, može se tako pročitati da je njegova glazba obilježena »ponavljanjem tonova koje podržava tonalitetnu gravitaciju, ponavljanjem tonskih ploha koje proizvodi minimalističke efekte, ali također podupire jasnoću forme«, kao i »potrebom za konstantom, za odmorom, za ponavljanjem«. ²² U Paraćevu *Gudačkom triju* iz 1980. model se sastoji od tonova koji se isprva ponavljaju brže, a potom sa sve duljim razmacima, kao da je riječ o skladanom *rallentandu*. Čini ga po jedan ton svakog od instrumenata, ali tako da u konstelaciju ulaze postupno: najprije violončelo, potom viola i naposljetku violina. Posljednji ton svakog od triju instrumenata u pravilu je izdržan i ponekad produljen fermatom, a svako je ponavljanje od prethodnoga odvojeno cezurom. Već se pri prvim ponavljanjima razabire da je i zaliha tonova reducirana: violončelo se neprestano zadržava na tonu *a*, viola na tonu *h*, dok je violina pokretnija – njezini nastupi pri svakom sljedećem eksponira-

²⁰ O »razvijanju« dvanaesttonske tehnike govorio je Luigi Nono u napisima iz 1956, odnosno 1957. Vidi Luigi NONO: *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948–1989*, ur. Angela Ida de Benedictis i Veniero Rizzardi, Milano: Il Saggiatore, 2019.

²¹ Horvat je rođen 1930.

²² Eva SEDAK: »Klassische Gärten... und gleich wird es Abend«. Die jüngste kroatische Komponistengeneration im Spannungsfeld der Gattungsüberschreitung, u: Otto Kolleritsch (ur.): *Entgrenzungen in der Musik*, Wien – Graz: Universal Edition, 1987, 278. Za pojmom *minimalizam* posegnuo je tih godina, doduše, uz stanovit oprez, i sam skladatelj. Navodeći pojedine karakteristike jednog od svojih tadašnjih djela, kao što su »inzistiranje na istom ritmu, ostinatna ponavljanja malih melodijskih figura koje izrastaju iz jednog silaznog melodijskog tetrakorda, [i] ekonomičnost upotrijebljenog materijala«, zaključuje kako su »sve to elementi koji podsjećaju na minimalizam«. Cit. prema Eva SEDAK: [Bez naslova], *Frano Parać (Suvremeni hrvatski skladatelji)*, Jugoton, LSY 65069/65070, 1986, nepaginirano.

nju modela započinju višim tonom.²³ Kada pri petom eksponiranju modela i viola prvi put učini pomak sa svojeg inicijalnog tona na *c1*, tako da model završi na kvintakordu *a – c – e*, kao da je uzastopan niz pokušaja u prethodnim opetovanjima²⁴ postigao neku vrstu privremenog *odmorišta* (vidi **Notni primjer 3**).

Notni primjer 3: Frano Parać: *Gudački trio*, redak 1-4²⁵

²³ U prvom eksponiranju modela violina započinje tonom *e1*, drugo eksponiranje započinje tonom *f1*, treće tonom *g1*, četvrto se vraća na *f1*, peto na *g1*, a šesto i sedmo započinju tonom *c2*.

²⁴ Prvo i drugo eksponiranje završavaju sklopom *a – h – es*, treće završava sklopom *a – h – ges*, a četvrto sklopom *a – h – f*.

²⁵ Frano PARAĆ: *Gudački trio*, Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske, 1983, 3.

Da je pritom riječ upravo o odmorištu, neće dati do znanja samo iduća ponavljanja modela, koja se neposredno nadovezuju jedno na drugo bez cezure i uz porast intenziteta,²⁶ nego i periodičko navraćanje modela kakav je bio pri petom eksponiranju, poput *predaha* nakon razvojnih valova. A kada se, pak, i violončelo prvi put pokrene sa svojeg inicijalnog tona *a* na ton *h* i nastavi kretanje prema visokom registru, susrećući se s drugim dvama instrumentima unisono na tonu *e* (uz oznaku *con tutta la forza*), jasno se razabire klimaks ove skladbe, koja će se, preko varijante modela koja započinje unisono na tonu *a* i ponovnog navraćanja modela kakav je bio pri petom eksponiranju, vratiti u početno stanje.

Je li *to* minimalna glazba? Njezin gradivni element prije podsjeća na kakav fizikalni fenomen, primjerice na impuls koji postupno troši inicijalnu energiju, nego što priziva neki historijski kontekst. Kao što je sama skladba sazdana od jednoga jedinog postupka: *visoko discipliniranog* ponavljanja modela. Pa ipak, u tome je modelu otpočetak zamjetna podjela na više i manje pokretne instrumente, one koji započinju i one koji ulaze kasnije. Drugim riječima, zamjetan je hijerarhijski odnos vodećih i pratećih glasova. Kao što je obličje koje model postiže pri svojemu petom eksponiranju, sa završetkom na tonovima kvintakorda *a – c – e*, i svojevrsan oslonac prema kojemu se ne ravnaju samo više ili manje disonantni završetci drugih ponavljanja nego, slijedeći načelo kontrasta, i trodijelno oblikovanje skladbe u cjelini. Pa i melodijska kontura dionice violine (*g – f – d – e*), uz bordunski *a* u violončelu, na tome mjestu neodoljivo poprima *eolski* prizvuk, kao da je riječ o odjeku neke *stare* glazbe.

Za razliku od Horvatova opusa, u kojemu je okretanje prema minimalnoj glazbi prije bilo nalik na usputnu koketeriju negoli na ozbiljan angažman, i zamjetno samo u nekim skladbama, u Paraćevu je slučaju sklonost samoograničenju – koja se ne odnosi samo na građu iz koje su njegove skladbe sazdate nego i na njihovo trajanje – rezultirala stabilnijim glazbenim jezikom koji je nakon *Gudačkog trija* poprimao samo znatniju historijsku prepoznatljivost, kao da se time želi oslabiti snaga zaborava ili čak poreći da je za skladateljevu poetiku zaborav nasljedstva ikada bio konstitutivna sastavnica. Ali ta je evokacija historijskih modela i referencijalnih okvira, kako je zapazila muzikologinja Eva Sedak, karakteristična i selektivna:

»Parać oslonac nalazi u krizom nedotaknutim predjelima glazbine prošlosti: u ritamskoj stabilnosti baroka, ne u dramatici njegova kontrapunkta, u formalnoj jasnoći klasičke, ne u čvorištima njezinih tematskih sukoba, u emocionalnoj otvorenosti romantike, ne u njezinim tonalitetnim dvojbama.«²⁷

²⁶ Peto eksponiranje modela započelo je u *mezzopianu*; šesto, sedmo, osmo i deveto odvijaju se u *mezzoforteu* uz oznake za *crescendo* i *decrescendo*; od jedanaestog, napokon, neprestane oznake za *crescendo* dovode do oznake *forte*.

²⁷ Eva SEDAK: [Bez naslova], *Frano Parać (Hrvatski suvremeni skladatelji)*, Cantus, CD, 98898496162, 2014, 6.

Krizom nedotaknuti predjeli prošlosti, u kojima oslonac pronalazi Paraćeva glazba, lako su prepoznatljiviji. *Baroknost* njegovih skladbi kao da je najzamjetnija na razini ritma – najčešće je to jednoobrazan, motoričan pokret ili, koji put, ritamski obrazac onodobnih plesova (kao što je, na primjer, sarabanda). Njihova se *klasičnost* očituje u sklonosti prema jasnim i preglednim formalnim rješenjima, poput trodijelnosti u kojoj srednji dio kontrastira rubnim dijelovima, uz repriziranje početne građe. A *romantičnost*, pak, u ekspresivnim gestama, usmjerenosti prema klimaksu, pa i u sklonosti vokalnim ili gudačkim sastavima. Ali svaki se od tih historijskih oslonaca u Paraćevoj glazbi prepoznaje upravo kao *model*, kao nešto nepromjenjivo, shematično i impersonalno. To nije prošlost obilježena krizama s obzirom na to da krize označavaju stanje u kojemu nešto dopijeva pod znak pitanja, stanje u kojemu se otkrivaju njegove napukline, plodonosne za budućnost. Naprotiv, to je prošlost pretvorena u idealizirane slike koje kao da nisu niotkud došle niti ikamo vode. Slike kao iz kakva udžbenika. I upravo kada se čini da će historijski oslonci – *barok*, *klasika* i *romantika* – posve preplaviti Paraćevu glazbu, da će je utopiti u puki akademizam (nije li *velika glazba*, koja se kao uzor podučava u školama i akademijama, baš ta, od *baroka* do *romantike*?), njihova svedenost na modele, uz repetitivne postupke koji ostaju skladateljevim osnovnim glazbenim jezikom, odaje da je na djelu i stanovita distanca, neutralizacija, zaborav. Nije li upravo to put kojim su pojedini protagonisti Nymanova poglavlja o minimalnoj glazbi pošli nakon što je njegova knjiga ugledala svjetlo dana? Put od neklasičnih (i često elektrificiranih) komornih sastava do opernih kuća, od alternativnih okružja²⁸ do establišmenta...

Ili bi, pak, minimalnom glazbom trebalo smatrati tek onu koja eksplicitno nastupa pod tom zastavom? Ta se u ovdašnjoj sredini pojavljuje tek u novije vrijeme. Na koncertu što se pod naslovom *Zagreb Counterpoint* održao 2007. u zagrebačkome Muzičkom salonu Studentskog centra izvele su se, tako, uz skladbu *New York Counterpoint* Stevea Reicha, prema kojoj je čitava prigoda dobila ime, i skladbe tada još »mladih snaga«²⁹ Gordana Tudora, Mirele Ivičević i austrijskoga skladatelja Matthiasa Kranebittera, kao i dvije skladbe nešto starijeg Jacoba ter Veldhuisa (poznatijeg kao Jacob TV), skladatelja iz Nizozemske. Sve ih je izveo saksofonist Gordan Tudor³⁰ uz elektroniku i plesače. Je li takav eksplicitan *hommage* Reichu znak da je minimalna glazba u domaćoj sredini naposljetku ipak dobrodošla? Ili je, obratno, upravo potvrda da je dobrodošla samo za one koji se o tome eksplicitno

²⁸ Pod alternativnim okružjima misli se na okružja drukčija od klasičnih. To u nekoj mjeri vrijedi i za Paraća: od sredine je šezdesetih godina, prije institucionalnoga studija kompozicije, svirao klavijature, pisao autorske skladbe i aranžmane za zagrebačke *rock*-grupe O'Hara i Zlatni akordi.

²⁹ Željka RUDAR: Zagreb Counterpoint. Glazba za saksofone, VJ-ing i plesačicu, *Muzika.hr*, 2007, <<https://www.muzika.hr/najave/zagreb-counterpoint-glazba-za-saksofone-elektroniku-vj-ing-i-plesacicu/>> (pristupljeno 5. 11. 2024).

³⁰ Osobna komunikacija. Gordan TUDOR: [Poruka upućena autoru ovoga teksta e-poštom], 3. 11. 2024.

očituju, dok drugi prema njoj ostaju više ili manje hostilni? U tome se pogledu čini manje važnim na koji su način izvedene skladbe uistinu skladane, koliko se svaka od njih oslanja na samoga Reicha te koliko evocira ili citira njegovu glazbu. Važnijim se čini da njegova skladba služi kao svojevrstan *cantus firmus* za cijelu prigodu, da sve skladbe izvodi virtuozni izvođač na saksofonu uz upotrebu elektronike, nadasve sklon minimalnoj glazbi (premda ne samo njoj), i da se taj kontrapunktalni splet odvija u Zagrebu kao ovdašnji odaziv na njujorški izazov. Ali to se upisivanje u nasljeđe minimalne glazbe zbiva i u okružju posve drugačijem od dvaju prethodnih primjera jer minimalna je glazba u međunarodnim okvirima u međuvremenu sama postala nešto kanonsko, poučljivo i sveprisutno. Ona postiže milijunske tiraže, puni operne kuće, o njoj se razglaba na znanstvenim skupovima, predaje u školama i pišu se doktorske disertacije – znakovi da je i sama odavno prerasla dječju dob. Počast koja se u tom kontekstu odaje Reichu počast je »klasičnu«,³¹ Minimalnoj glazbi s velikim M. Glazbi iz – udžbenika kompozicije...

Dileme poslijeratnih godina

Zašto je ovdašnja sredina prema minimalnoj glazbi gajila tako podijeljene osjećaje? O njoj bi tu i tamo govorila, ali tako kao da se to o čemu je riječ, nasreću, događa samo drugima. A kada bi joj se nastojala približiti, činila bi to s takvom distancom kao da je svima htjela dati do znanja da za nju nije uistinu zainteresirana. U pokušaju da se odgovori na to pitanje ne bi, doduše, trebalo izgubiti iz vida to da odnos prema minimalnoj glazbi u slučaju spomenutih skladatelja nije jednak, kao ni to da se njihove poetike oblikuju u duljem vremenskom rasponu i s obzirom na različita skladateljska iskustva. Horvatovo je iskustvo obilježeno dilemama poslijeratnih godina, kako ovdašnjih tako onih na međunarodnome planu, u kojima se kao imperativ nametnulo mnijenje da glazba treba radikalno raskinuti s vlastitom prošlošću, ali i da se treba nadovezati na proskribirano nasljeđe koje je uspjele potajice preživjeti u emigraciji. Horvat u toj namjeri odlazi 1958-59. na usavršavanje u Pariz,³² gdje privatno uči dvanaesttonsku tehniku kod Renée Leibowitza, skladatelja i učitelja koji je odigrao ključnu ulogu u tradiranju zasada Schönbergove škole nakon Drugoga svjetskog rata. Ali njegov odnos prema glazbenoj suvremenosti kao da je u isti mah određen senzibilitetom i glazbenim obrazovanjem koje je prethodno stekao na studiju kompozicije u Zagrebu, a sam ga je višekratno imenovao »tradicionalnim«.³³ *Tradicionalnim* ne toliko u smislu nekoga

³¹ Ž. RUDAR: Zagreb Counterpoint.

³² Usp. N. GLIGO: Horvat, Stanko.

³³ Pa tako i u jednom intervjuu iz kasnijih godina: »Osobno sam sa zanimanjem i ljubavlju prihvatio ono što se može nazvati suvremenim zvukom. Volim *cluster*, *glissando* i slične zvučne senzacije, ali kontekst u koji ih smještam pripada području tradicionalnog. Vjerujem da je moguće prepoznati taj osjećaj za mjeru, proporcije i vođenje situacija, što je u osnovi postupak koji izvire iz klasične tradicije,

prononsiranog neprijateljstva prema svemu što se ne bi moglo podvesti pod tu oznaku koliko u smislu odbijanja zaborava kao takvog. Skladatelj ne treba zaboraviti ono naslijeđeno, nego treba učiti i znati!

Upravo tu je crtu kritičar Petar Selem svojedobno prepoznao kao karakteristiku onoga što naziva »nova hrvatska glazba« pronalazeći joj izvorište u mnijenju da je domaća sredina »usnula periferija«³⁴ zakašnjele glazbene kulture. Mnijenju o kojemu bi se, dakako, moglo raspravljati (Selem ga u osnovi smatra točnim) ili koje bi se moglo pokušati relativizirati (u odnosu na što se ovdašnja glazba smatra perifernom, odnosno zakašnjelom?), ali koje u razmatranju navedenoga problema valja uzeti kao dijagnozu od koje su u poslijeratnom razdoblju polazili pojedini domaći skladatelji tražeći orijentaciju za vlastito djelovanje. Ocjenu o zakašnjelosti ovdašnje sredine dijelio je niz hrvatskih skladatelja, ali ono što nas ovdje zanima odnosi se ponajprije na stanje poduke u skladanju. U tome pogledu Selem ističe ulogu onoga koji je presudno obilježio poslijeratne godine, kako umjetnički tako pedagoški – Stjepana Šuleka:

»Taj Koriolan hrvatske glazbe prvog poslijeratnog razdoblja nije mogao prešutjeti svoj gnjev i prezir za one što su hrvatsku glazbu održavali na razinama provincijskog poludiletantizma: u poznatoj novinskoj izjavi 1952. Šulek je naše folkloriste nazvao neznačlicama. [...] Svojom izjavom Šulek je upozorio na *kraj neuke glazbe*, anticipirajući tako misao što će je, razumljivo, s izmijenjenim značenjem, nositi kasnija avangarda.«³⁵

Prvi ovdašnji visokoškolski studij kompozicije osnovan je kada i Muzička akademija u Zagrebu, a obilježio ga je Blagoje Bersa, zaposlen kao nastavnik od 1922.³⁶ *Folkloristi*, na koje se odnosi Šulekova izjava, nisu bili Bersini studenti, premda su neki od njih, kao Boris Papandopulo ili Milo Cipra, znali koji put posegnuti i za tradicijskim glazbenim nasljeđem. Prije će biti da se ta oznaka odnosi na skladatelje starijih naraštaja, poput Antuna Dobronića ili Jakova Gotovca, koji su svojim poprilično obilnim stvaralaštvom (uključujući spisateljstvo) s lakoćom premostili međuratne, ratne i poslijeratne godine, a svoje su znanje o skladanju stjecali na različitim mjestima i mahom nesustavno. Šulekova ocjena o njihovu skladateljskom neznačstvu predstavljala je, dakako, i poziv na učenje. U toj su mjeri za nj bili neprihvatljivi i glasovi koji će uskoro pozivati na zaborav cjelokupnoga nasljedstva: »Učiti, patetično je (i s pravom) prije dvije ili tri godine uzviknuo

a u mene je očito ugrađen.« Sanja RACA: Repeticija, repeticija, gradacija... [razgovor sa Stankom Horvatom], *Vijenac*, (2000) 160, <www.matica.hr/vijenac/160/repeticija-repeticija-gradacija-18358/> (pristupljeno 5. 11. 2024).

³⁴ Petar SELEM: *Nova hrvatska glazba*, u: Petar Selem (ur.): *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 225.

³⁵ *Ibid.*, 222, isticanje u izvorniku.

³⁶ Usp. Sanja KIŠ ŽUVELA – Ivan ČURKOVIĆ (ur.): *100 godina glazbe. Učenjem, stvaranjem, istraživanjem*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2022, 41.

Šulek. *Zaboraviti*, zaboraviti jedan način glazbenog mišljenja, zaboraviti jedan način doživljavanja glazbe, to je opsesija mlade glazbene Evrope na sredini pedesetih godina.«³⁷

Šulekovo odbijanje skladateljskog zaborava nije bilo tek posljedica taštine – premda bi se moglo i na to pomisliti ako imamo u vidu da poziv na učenje formulira kao nastavnik kompozicije zaposlen od 1947. na istome mjestu na kojemu je nekoć podučavao Bersa.³⁸ Selem smatra da bi razloge za njegov otpor zaboravu prije trebalo tražiti u njegovim najdubljim skladateljskim uvjerenjima zahvaljujući kojima mu se glazba koja se mogla čuti na prvim izdanjima Muzičkog biennala Zagreb mogla učiniti samo kao nešto otpalo od glazbe, glazbe nedostojno, kao ne-glazba.³⁹

Možda nije slučajno da o tome kako je Šulek podučavao kompoziciju gotovo i nema objavljenih istraživanja.⁴⁰ Sredina se samo divila njegovu skladateljskom umijeću⁴¹ i tako odavala da je i sama fascinirana skladateljskim znanjem, ne samo njegovim. U Šuleku kao da je ta njezina opčinjenost samo prepoznala svoju paradigmatičnu (i očinsku) figuru. Jer domaći su skladatelji do kakvog-takvog znanja o skladanju teško (i često neformalno) dolazili,⁴² pa su ga teška srca i napuštali. O pozivima na zaborav da se i ne govori! A kada se, pak, zagrebački studij kompozicije – *zakašnjelo*, ali ipak – osnovao, valjalo ga je nepodijeljeno podupirati. Ovdašnji

³⁷ P. SELEM: *Nova hrvatska glazba*, 224, isticanje u izvorniku.

³⁸ Usp. S. KIŠ ŽUVELA – I. CURKOVIC (ur.): *100 godina glazbe*, 33.

³⁹ »Strahom od gubljenja vlastitosti može se objasniti i Šulekovo izbjegavanje: pogledati u oči istini nove glazbe značilo je priznati da sav onaj golemi trud stjecanja klasičnih glazbenih znanja, stjecanja klasičnog glazbenog majstorstva koje našoj glazbi do njega tako nedostajase, više nema izravnih posljedica, da sada, s toliko truda, toliko ljubavi i nježnosti sazidanu zgradu treba razoriti, da se treba priviknuti na življenje u bezličnoj pustinji atonalnosti, gdje je sve moguće i sve dopustivo. Zar to nije nova, divna prilika za nezalce, za ljude lakog puta i malo skupog efekta? Uvjeren u potvrdni odgovor, Šulek će javno novu glazbu proglasiti običnim razbijaštvom, njene skladatelje duhovnim protuhama i fulirantima, ne shvaćajući da upravo odricanje od uporišta, izlazak iz poviješću utvrđenih načina skladanja stavlja na skladatelja zahtjev velike odgovornosti [...]. Da, zacijelo, Šuleku zaljubljenom u Brahmsa i Richarda Straussa morala su se ta nova djela činiti bezobličnim, svejednakim, vlastitosti lišenim.« P. SELEM: *Nova hrvatska glazba*, 229. Razmatrajući zašto je sam Šulek uopće pridavao tako veliku važnost skladateljskomu znanju, Eva Sedak sugerira da bi razlog možda trebalo tražiti u načinu na koji ga je stekao: »Je li doista važnost znanja jednaka naporu kojim se ono stječe? Najveća, dakle, za samouke – Šuleka, kao i Schönberga, primjerice.« Eva SEDAK: Stjepan Šulek – prilozi za biografiju, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u dvorani knjižnice HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016, 29.

⁴⁰ Tim je dragocjenije svjedočenje jednog od njegovih bivših studenata. Usp. Zoran JURANIĆ: Stjepan Šulek kao profesor kompozicije, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u dvorani knjižnice HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016, 45-50.

⁴¹ Napose u kasnijim godinama, kada je slovio kao neprikosnoveni profesionalni autoritet. O tome vidi u: Lidija BALOG-PETROVIĆ: *Recepcija opusa Stjepana Šuleka u glazbenoj kritici njegova vremena*, u: Eva Sedak (ur.): *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.-1960.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 184 i dalje.

⁴² *Prascenom*, ne na posljednjem mjestu zahvaljujući Kuhačevoj monografiji, kao da su bile poteškoće Lisinskoga da stekne skladateljsku spremu, uključujući odlazak u Prag.

skladateljski mikrosvijet kao da tako ponavlja ono što se može zapaziti i izvan njega: alternative ovamo nisu dobrodošle.

O tome s kakvim je uvjerenjima Šulek podučavao kompoziciju moguće je ponešto doznati iz njegovih izjava, na primjer iz razgovora što ga je s njim svojedobno vodio muzikolog Ivan Supičić. Ali ih istodobno treba uzeti sa zadržkom jer skladatelj može izreći samo ono što mu je samome dostupno (a ne, na primjer, ono čega nije svjestan) i onako kako je to kadar izreći (pa će elokventniji stoga bolje proći). Nije nevažno da Šulek o tome progovara kasnih šezdesetih godina, dakle nakon susreta s *bijenalskim* glasovima koji pozivaju na zaborav i raskid s nasljedstvom:

»Po Šulekovu uvjerenju, postavljati danas pitanje o tome postoji li jedna tehnika ili pak postoje li različite tehnike komponiranja, neznalačko je pitanje. Štaviše, nerijetko oni kompozitori koji tehnike nemaju, obrazlažu to upotrebom neke nove ili druge tehnike. Nesumnjivo, tehnika jednog Ravela ili Debussyja nije ista kao Beethovenova. No pretklasična, klasična i romantička kompozicijska tehnika predstavlja jedinstvenu razvojnu nit, *model* kojemu su dali odlučan biljeg Mozart i Beethoven i u koju su se uključili, na primjer, Schubert i Schumann, a osobito Brahms. [...] Prema Šuleku, spomenuta klasična tehnika komponiranja može dakako imati, a do danas je i imala, svoje konkretne varijacije i modifikacije, ali se u biti ne može zaniijekati i odbaciti. Ona je naime otkrila univerzalnu i neiscrpivu mogućnost normalnog razvoja i obrađivanja muzičkih ideja. Zato se jedan pravi *protumodel* te tehnike, koji bi se temeljio na posve suprotnim principima, ne može u kompoziciji prihvatiti.«⁴³

Možda je u toj izjavi manje važna *razvojna nit* o kojoj govori Šulek, u kojoj se razabire kanon glazbenoga jezika od Bacha do Brahmsa (i još samo malo nakon njega). Važnija je tvrdnja da je riječ o modelu koji posjeduje univerzalnu važnost. Klasična je skladateljska tehnika, prema tome, tehnika s velikim T i valja je kao takvu naučiti jer izvan nje ionako nema ničega što bi zavrjedilo oznaku glazbe. Šulekova poduka stoga počiva na mnijenju da se ta univerzalna Tehnika može odvojiti od *muzičkih ideja* i podučavati neovisno o glazbenom kontekstu u kojemu se pojavljuje, kao da je neutralna i neovisna o estetičkim pretpostavkama, o određenju što glazba uopće jest.⁴⁴

Šulekovi studenti, doduše, nisu morali bespogovorno prihvatiti kao očividnu istinu ono što bi im sugerirao učitelj. Selem u tome pogledu govori kako se među pripadnicima »nove hrvatske glazbe« šezdesetih godina našao i lijep broj Šuleko-

⁴³ Ivo SUPIČIĆ: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1 (1969) 1, 28 i dalje, isticanje u izvorniku.

⁴⁴ Šulek je smatrao i suprotno, da se »tehnika u izvjesnom smislu ne može lučiti ni od forme ni od ideje, tj. od muzičke misli« jer se »iz svake muzičke misli ne može razviti svaka ili bilo kakva forma. Naime, svaka muzička ideja sadržava i vlastite veće ili manje mogućnosti određenog oblikovanja, obradbe i razvitka«. *Ibid.*, 43. Ali ta nerazlučivost *tehnike* od *glazbene ideje* u njegovim očima pretpostavlja određeni glazbeni kontekst, naime glazbu u tonalitetu.

vih »učenika-otpadnika«,⁴⁵ da će »ponajviše oni izbjeci zamke diletantizma, da će se ponajviše oni zaista snaći u razlozima novoga zvukovnog svijeta«. ⁴⁶ Upravo će oni reći *Da* onome što im se predstavlja kao glazbena suvremenost! Ali upravo će oni, s druge strane, pokazivati još jednu zajedničku osobinu. Susrevši se s mnijenjem što ga je John Cage iznio u predavanju održanom 1963. na drugom zagrebačkom Muzičkom biennalu o tome kako mu se »priroda čini mnogo zanimljivijom nego bilo koja vlast čovjeka nad njom«, ⁴⁷ ovdašnji će ga skladatelji, a među njima napose Šulekovi učenici, listom odbaciti. Jer za njih to o čemu govori Cage više uopće nije glazba, kao što ni on sam u osnovi nije skladatelj, nego prije šarlatan ili u najboljem slučaju diletant u filozofiji kojemu nije uistinu stalo do glazbe. ⁴⁸ Umjesto zaborava cjelokupnoga nasljedstva u »destrukciji samoga glazbenog čina« ⁴⁹ kako bi se zvukovima pustilo da budu ono što jesu, ovdašnji će se skladatelji okrenuti upravo *vlasti čovjeka nad prirodom*, dakle skladateljskomu znanju. »Najbolji od mladih hrvatskih skladatelja«, zaključuje Selem, »bit će zaokupljeni upravo pitanjima organizacije, pitanjima relativnog reda i onog plodnog 'organiziranja delirija'«. ⁵⁰

Horvat, Šulekov učenik, i u doslovnom je smislu zauzeo učiteljevo mjesto: od 1961. predavao je na Odsjeku za kompoziciju Muzičke akademije u Zagrebu. ⁵¹ Kakva su bila njegova pedagoška polazišta? Kasnih šezdesetih godina, kada nastaje Supičićeva serija intervjua s hrvatskim skladateljima, Horvat kao da je s učiteljem i u tome pogledu umnogome suglasan:

⁴⁵ P. SELEM: Nova hrvatska glazba, 230.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ John Cage, cit. prema *ibid.*, 231. Muzikologinja Helga de la Motte-Haber smatra da je za glazbu 20. stoljeća karakteristična upravo orijentacija prema imaginariju prirode kao instanci kojom se legitimira kako vlastita umjetnička poetika tako i razumijevanje glazbe uopće. »Ideja da je glazba stvaranje čovjeka imala je doduše za posljedicu razvoj koji je u 20. stoljeću prisiljavao skladatelje da sami zasnuju vlastite glazbene sustave, što je zauzvrat dovelo i do povećanja kozmoloških spekulacija kako bi se ti sustavi legitimirali. U 20. stoljeću činilo se da priroda čovjeka više nije bila prikladna kao zadnje utemeljenje.« Helga DE LA MOTTE-HABER: *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber: Laaber, 2000, 35. Skladatelj 20. stoljeća stoga radije preuzima »ulogu slušatelja«. *Ibid.*, 67. Je li pritom riječ baš o *nužnosti*, drugo je pitanje.

⁴⁸ Takvo mnijenje kao da je mnogo godina kasnije sazeo Šulekov učenik i utemeljitelj Muzičkog biennala Zagreb Milko Kelemen prisjećajući se susreta s Cageom: »Premda sam bio tako dobar prijatelj s Johnom, nisam nikad razumio u čemu je bila tajna njegovog iznimno velikog svjetskog uspjeha. Njega su uvijek spominjali u istom duhu kao Bouleza, Stockhausena ili Ligetija, a meni se čini da su tri posljednja skladatelja daleko značajnija. Čak i njegova glasovita knjiga *Silences* [sic!] bila je za mene djelo filozofskog diletanta.« Milko KELEMEN: *Poruka pateru Kolbu*, Zagreb: Durieux, 1995, 60.

⁴⁹ P. SELEM: Nova hrvatska glazba, 231.

⁵⁰ *Ibid.*, 232. U polemičkoj gesti protiv Selemove tvrdnje o tome da »dan Stjepana Šuleka u našoj glazbi nije mogao biti dug« (*ibid.*, 222) Eva Sedak govori upravo o Šulekovu »dugom danu«, koji se preko njegovih, a potom i brojnih Horvatovih učenika, u ovdašnjoj sredini proteže sve do današnjih dana. Usp. Eva SEDAK: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe 1890.–1990.*, ur. i prev. Dalibor Davidović, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2024, 700.

⁵¹ Nastavu kompozicije kao glavnog predmeta preuzeo je 1971. Usp. S. KIŠ ŽUVELA – I. ČURKOVIĆ (ur.): *100 godina glazbe*, 33.

»On [Horvat] smatra da je mladom kompozitoru potreban vrlo striktan studij kompozicije. Mišljenje, koje se katkada pojavljuje, da za komponiranje suvremene, odnosno moderne muzike nije potrebno proći studij klasične kompozicione tehnike, Horvat ne prihvaća. Naprotiv smatra da njemu osobno poznavanje klasične kompozicijske tehnike pomaže u stvaralačkom radu, podrazumijevajući pod 'klasičnim' u prvom redu izvjesnu jasnoću oblikovanja, koje uključuje stanovitu stegu i disciplinu. Horvatu se u klasičnoj kompozicijskoj tehnici čini najkvalitetnije izgrađivanje preglednosti i jasnoće izraza, koje su došle do vrhunca u djelima Mozarta i Beethovena u formi, temama, gradacijama i instrumentaciji. Kao i Šulek, Horvat smatra da pravi protumodel klasičnoj kompozicijskoj tehnici ne postoji u tom smislu što bi se osnivao na njoj suprotnim principima. Jedini je izuzetak serijalna tehnika, koja naoko sadržava golemu stegu i gotovo 'olovne' okvire. [...] Horvat međutim nije nimalo uvjeren da je serijalna tehnika postala do te mjere univerzalna, bliska prirodi svakog stvaraoca, da bi se svaki kompozitor mogao njome izražavati, i smatra naprotiv da je klasična tehnika omogućila veću širinu. Značajno je uostalom da je totalna organizacija, totalna serijalna tehnika kao kompozicijski princip danas u uzroku, pošto je pred desetak godina bila na vrhuncu i u naletu. A tehnika koja je već u drugoj generaciji na uzroku ili u opadanju, bez podrške u generaciji koja dolazi, sama demantira svoju univerzalnost.«⁵²

Ton Horvatova iskaza možda je prijazniji nego Šulekov: on neće apriorno odbaciti glazbenu suvremenost (oličenjem koje smatra serijalnu glazbu), ali će joj odreći univerzalnu važnost. Zašto su njegovi kolege na Zapadu smatrali da treba radikalno zaboraviti prošlost i okrenuti se samo onomu prognanom? Skladatelja koji dolazi iz socijalističke zemlje, zemlje koja je po samorazumijevanju revolucionarno raskinula s lošom prošlošću, a potom i sa staljinističkim zabranama moderne umjetnosti, takva pitanja kao da više ne pogađaju, pa je za nj serijalna glazba samo još jedan idiom koji ni na što ne obvezuje. Jer samo jedna skladateljska tehnika vrijedi kao Tehnika s velikim T! Za razliku od svojeg učitelja, koji je tonskoj građi izvan tonalitetnih okvira odricao sposobnost da postane glazbom, Horvat nije odvrćao svoje učenike od suvremenih *zvučnih senzacija*, kako ih je sam nazvao. Ali je zadržao učiteljevo mnijenje da je skladateljsku tehniku moguće odvojiti od glazbenoga konteksta kao da je nešto ahistorično. Pravila toga univerzalnoga glazbenog jezika primjenjiva su u svim slučajevima i s obzirom na bilo koju glazbenu građu, pa tako i onu minimalne glazbe. Polazeći od tih dviju premisa – otvorenosti prema svekolikoj glazbenoj suvremenosti, ali tako da se odmjerava s pozicije koja se smatra glazbeno univerzalnom, nepogrešivom i neiscrpnom – Horvat je odgajao svoje učenike, među njima i Paraća.

No, je li ta tehnika s velikim T uistinu neutralna u odnosu na glazbenu građu? Sam Šulek u već citiranom razgovoru upućuje na to da je posrijedi *razvojna nit* koja obuhvaća *pretklasičku, klasičku i romantičku* skladateljsku tehniku. Nije li stoga taj

⁵² I. SUPIČIĆ: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici, 30 i dalje.

univerzalni glazbeni jezik uvijek već dijelom povijesno ograničenoga sklopa koji podrazumijeva određene – ne bilo koje – estetičke pretpostavke?⁵³ Naglašavajući kako skladanje nije svedivo na pitanje tehnike, premda je usvajanje tehnike jedan od važnih momenata u postajanju skladateljem, Šulek napominje da se skladanje, ako je uistinu skladanje, vodi i određenom idejom glazbe, naime pretpostavkom da glazba nije samo nešto lijepo nego i nešto dobro. Identitet lijepog i dobrog i njihovo suprotstavljanje ružnom koje se u isti mah smatra zlim estetička je ideja koja mu služi kao orijentacijska točka u glazbi općenito, a u skladanju napose.

Što je, prema Šulekovu mnijenju, zlo? Kako nastaje? Iz njegovih riječi može se razabrati da nije posrijedi nešto supstancijalno, nego prije manjak nečega dobrog. Do njega dovodi gubitak izvorne supstancije u kojoj su lijepo i dobro objedinjeni. Autentično skladanje (pa tako i njegovo vlastito) treba to izvorno jedinstvo uvijek iznova nastojati dotaknuti u težnji

»za ljepotom, dobrotom i toplinom, za onom čistoćom i svježinom koje obilježavaju djetinjstvo i koje se, nažalost, u odrasloj dobi prečesto gube i zamjenjuju teretom psihičke okorjelosti i moralnog zla. A sklonost k zlu, i još više činjenica što joj se ljudi na svim područjima tako široko prepuštaju, u Šulekovim su očima užasna tragedija.«⁵⁴

Iz šturih Šulekovih napomena nije jasno smatra li glazbu dijelom neke izvorne usklađenosti, kada je lijepo i dobro ujedno odisalo *toplinom, čistoćom i svježinom*, dijelom koji je zadržao sjećanje na izvorno stanje u međuvremenu okoštala i u zlo ogrezla svijeta, ili je glazba vazda bila protivna svijetu jer ljudi *kao takvi* pokazuju sklonost zlu. U svakom slučaju, kao utjelovljeno dobro i lijepo, ona kao da je svjetlo u svijetu zapalom u zlo, kako ga ocjenjuje Šulek. Može li, međutim, i ona sama pasti u zlo? Slijedimo li Šulekovu misao, može: tako da skrene s puta što ga je naznačila već spomenuta *razvojna nit*. Glazba koja zaboravlja njezine zasade stoga za nj nije samo ružna nego i zla. (Šulek, čini se, ne dopušta mogućnost da glazba spomenute razvojne linije pokaže i neko ružno, odnosno zlo lice. Stoga izvan njegova horizonta ostaje i pitanje zašto su je mladi skladatelji izbjegavali poslijeratnih godina prepuštajući je zaboravu.⁵⁵) Na takvoj pozadini posegnuti za bilo čim izvan

⁵³ Juranić tako nalazi da je Šulekova poduka skladanja uključivala dvije razine: »S jedne strane to je bio strog nadzor nad estetskim lutanjima koja su svojstvena mladenačkoj znatiželji, a s druge mogućnost svladavanja najtežih kušnji skladateljskog i instrumentacijskog zanata, uz brušenje estetskih kriterija i izgradnju svijesti o umjetničkoj odgovornosti.« Z. JURANIĆ: Stjepan Šulek kao profesor kompozicije, 46. Drugim riječima, podrazumijevalo se da je zadaća glazbe postići željene učinke u slušatelja, dok je sam skladatelj tehničar koji ih umije proizvesti. »Baš ta, kako je govorio, psihološka komponenta bila mu je najvažnija i često najteži dio stvaralačkog procesa.« *Ibid.*

⁵⁴ I. SUPIČIĆ: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici, 54.

⁵⁵ Točnije bi bilo reći da je kadar dati odgovor na to pitanje, ali takav koji ne dovodi u pitanje osnovne premise vlastita rezoniranja. Stoga je za nj zaborav kanonske glazbe moguć samo uslijed neke zle namjere, kao što je svjesno nastojanje da se bude originalan. Rodno mjesto toga krivog puta je, dakako, »Schönbergov izum dodekafonije«, koji Šulek tumači »njegovom nemoći da se autentično umjet-

opisane razvojne niti glazbe ne bi samo značilo prijestup u estetičkom nego i u etičkom smislu. Skladati u svijetu što sja u znamenju zla stoga znači čuvati spomen na izvorno svjetlo, uvijek iznova nastojati rasvijetliti tamu, odašiljati panične poruke o stanju svijeta koji srlja u propast, poruke koje ujedno naznačuju i mogućnost ponovnoga došašća izvornoga svjetla...

Kod Horvata ova estetička ideja kao da je izgubila nešto od svojeg apokaliptičnog naboja, ali je zato ostala mjerodavna predodžba skladatelja kao onoga koji svijetu nešto »poručuje«. ⁵⁶ A kako bi to skladatelj mogao činiti, glazba koju sklada treba se voditi tehnikom koja je kadra postići određeni, proračunljivi učinak. Na primjer, načelo *repeticija, repeticija, gradacija*, načelo što ga Horvat spominje objašnjavajući kako je skladao jednu od svojih kasnijih minimalističkih skladbi, ⁵⁷ podrazumijeva da će se određena glazbena misao eksponirati dvaput, ali ne više od toga. Iza njezina prvog izlaganja i doslovnog ponavljanja slijedi promjena – kontrast koji stvara napetost. Budući da se napetost može ukloniti samo odgovarajućim rješenjem, glazba skladana na taj način posjeduje usmjerenost, odnosno težnju prema svršetku za koji se čini da nužno zaokružuje ono što mu je prethodilo. Smisao skladbe tako se otkriva na njezinu kraju koji sažimlje sve prethodno, kao da je važan samo on sam, da bi sve drugo palo u drugi plan. S druge strane, kao svojevrsno psihotehničko sredstvo i sama se skladba razumije kao nešto usmjereno, okrenuto određenoj svrsi kao vlastitu opravdanju. No, je li glazbu kao psihotehniku moguće i zlorabiti, upotrijebiti u nečasne svrhe? To pitanje Horvata kao da ne dotiče...

Pa ipak, odreći zaboravu svaku sposobnost za autentično skladanje možda ne znači posve ga se odreći. Zaborav, kako ga razumiju Šulek i Horvat, kao da je sveden na *određeni* zaborav, zaborav s velikim Z. Kada odbacuju zaborav, pretpostavljaju da je posrijedi zaborav nečega određenog, onoga što imenuju klasičnim, odnosno tradicionalnim načinom skladanja. Ali skladanje *kao takvo* uključuje zaborav jer djelo može nastati samo tako da se zatvara njegova granica, koja u isti mah znači zaborav svega drugog, svakoga drugog svijeta. Možda nitko nije bolje od Nietzschea, umjetnika-filozofa, razumio i imenovao taj nužni moment pri svakome zasnivanju, napose pri zasnivanju umjetničkoga djela: »Kao što je onaj tko

nički oslobodi golemog vagnerijanskog utjecaja [...]. To je Schönberga prisililo na jedan posve umjetni zahvat u svjesnoj težnji za 'originalnošću', težnji toliko karakterističnoj za većinu avangardista, ali – po najdubljem Šulekovu uvjerenju – i toliko pogubnoj za umjetnost«. *Ibid.*, 29.

⁵⁶ »Horvat [...] drži da su kompozitori sadržajem uglavnom više ili manje 'nabijeni', barem svatko misli da ima mnogo toga da poruči svijetu.« *Ibid.*, 43 i dalje.

⁵⁷ »Skladba *In modo rustico* za bas-klarinet i glasvir nastala je na poticaj Ratka Vojteka, koji je htio nešto minimalističko, jer sam već tako pisao. Napomenuo sam mu da to neće biti Steve Reich. Skladba je dakle krenula od repeticije, kojoj je opet slijedila repeticija, ali nisam imao živaca izdržati je dulje od minute, zato sam dodao gradaciju, pa drugu promjenu i tek onda ponovio repeticiju. To svakako nije postupak minimalista. Steve Reich zaustavio bi priču i dalje krenuo s nekom drugom zamisli.« S. RACA: *Repeticija, repeticija, gradacija. Repeticija, repeticija, gradacija* ujedno je i formula repetitivnoga postupka u Horvatovoj skladbi *Ostinati*.

djeluje [...] uvijek lišen savjesti, tako je lišen i znanja; zaboravlja najviše toga da bi učinio jedno, nepravedan je spram onoga što leži iza njega i poznaje samo jedno pravo, naime, pravo onoga što sad treba nastati.«⁵⁸

Zaborav je, stoga, uvijek već u srcu svakoga skladanja, poput sjene koju je nemoguće dotaknuti i koja se uvijek samo premješta kada to pokušamo učiniti. Šulekov i Horvatov zaborav jest zaborav tog izvornog zaborava pisanog malim početnim slovom, na kojemu počiva i skladanje oslonjeno na Zaborav, ali i skladanje oslonjeno na Pamćenje i Znanje.

Onkraj službene scene

Premda se moja početna misao o tome da ovdašnje minimalne glazbe uopće nema mogla učiniti pretjeranom, u njoj ima istine: ona omogućuje da se razaberu i njezine premise. Njezino rodno mjesto kao da predstavlja čitanje Nymanove knjige. Minimalna glazba ondje se, naime, razmatra u prvome redu kao glazbeni jezik, pa se tako analiziraju pojedine skladbe amblematične za njezino početno razdoblje i minuciozno se opisuje njihova struktura, uz naznake o tome što je omogućilo njihov nastanak. U tome pogledu Nyman spominje i niz skladatelja, američkih i britanskih. Kako su u središtu njegove studije skladateljski postupci, imena skladatelja kao da su prije svojevrzni označitelji koji omogućuju preglednost izlaganja nego žiža u kojoj se sabire čitava rasprava. Ipak, Nyman neće zaobići i neke pojedinosti iz skladateljskih životopisa ako mu se učini da je na taj način moguće razumjeti zašto je njihova glazba takva kakva jest.⁵⁹ Zahvaljujući takvom prikazu, i potraga za minimalnom glazbom kao da je prije svega potraga za skladbama, kao i za imenima skladatelja. Ako nema skladateljske produkcije minimalne glazbe, nema ni minimalne glazbe!⁶⁰

⁵⁸ F. NIETZSCHE: *O koristi i štetnosti historije za život*, 14.

⁵⁹ Tako će, na primjer, uputiti na okolnost da je skladatelj Terry Riley ujedno i vješt izvođač, što objašnjava ulogu koju improvizacija ima u njegovu djelu. Usp. M. NYMAN: *Experimental Music*, 145.

⁶⁰ Upravo zbog takvih i sličnih ograničenja neke od novijih studija u zagrade stavljaju Nymanove definicije i radije se pitaju o genealogiji njegovih nosivih pojmova. Tako Benjamin Piekut, komentirajući prethodno spomenutu listu razlika između avangardne i eksperimentalne orijentacije u glazbi (vidi bilj. 8), napominje: »Iako ovaj popis karakteristika nudi koristan opis onoga što smatramo eksperimentalnošću, on nije objašnjenje ili definicija kategorije. Autori koji koriste ovaj popis možda misle da objašnjavaju što eksperimentalna glazba jest, ali pretpostavljaju grupiranje od samoga početka, kao da žele reći: 'Dopustite mi da vam objasnim što eksperimentalisti imaju zajedničko, što dijele, što njihova glazba čini.' Ali istraživanje se treba vratiti korak unatrag: kako su ti skladatelji uopće prikupljeni zajedno da sada mogu biti predmet opisa? To drugo pitanje pravo je polazište za istraživanje što je bila eksperimentalna glazba u prošlom stoljeću. Eksperimentalizam je grupiranje, a ne grupa [...]. U ovoj studiji eksperimentalizam je *rezultat* tih trzaja, iznenađenja, pobjeda i poraza. Označava postignuće, a ne objašnjenje [...].« Benjamin PIEKUT: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2011, 6, isticanje u izvorniku. O'Brien i Robin također se vraćaju korak natrag u odnosu na Nymanove definicije, pitajući se sljedeće: »Pa što je uopće minimalizam? U svojim počecima minimalizam nije bio 'Minimalizam'.« Kerry O'BRIEN –

S druge strane, moja misao o tome da ovdašnje minimalne glazbe nema kao da se vodila i određenom predodžbom o granicama u okviru kojih je valja tražiti. Ishodišno uredničko pitanje kao da je podrazumijevalo historiografski horizont nalik onome iz čuvene knjige o »historijskom razvoju muzičke kulture u Jugoslaviji«, što su je svojedobno objavili Josip Andreis, Dragotin Cvetko i Stana Đurić Klajn.⁶¹ Njihovo polazište činila je pretpostavka da je za razmatranje glazbene kulture u Jugoslaviji ključna nacionalna odrednica. Stoga će čitatelj njihove knjige steći predodžbu da se povijest glazbene kulture u Jugoslaviji zbiva na trima usporednim i međusobno neovisnim kolosijecima,⁶² kao da su zbivanja koja vrijedi zabilježiti i uvrstiti u historiografsku knjigu relevantna samo za okvire jedne nacije. Uzimajući nacionalnu razliku kao fundamentalnu – razliku s velikim R (o historičnosti pojma nacije da se i ne govori) – njihov je historiografski upis sve drugе razlike i odnose potiskivao u drugi plan.

Polazi li razmatranje minimalne glazbe od tih dviju premisa – da tragati za minimalnom glazbom znači tragati za skladateljskom produkcijom minimalne glazbe, i to polazeći od nacionalne razlike kao osnove – rezultat će biti upravo onakav kakva je bila moja ishodišna misao. U tome će se slučaju upravo hrvatska sredina činiti manje-više pustom, svedenom na sramežljiva skladateljska očijukanja koja u isti mah nastoje dati do znanja da je minimalna glazba nešto puerilno i prijezira vrijedno, što se tek zahvaljujući navodno univerzalnoj skladateljskoj Tehnici, kojoj su ovdašnji tako privrženi jer su je stekli teško i kasno, može oplemeniti, privesti sferi autentične glazbe. Za razliku od toga, u drugim sredinama bivše federacije (svedenima, doduše, na republičke centre) minimalna glazba kao da je bila više kod kuće – i to upravo u smislu skladateljske produkcije. I u Sloveniji, zahvaljujući skladateljima kao što su Bor Turel i Boštjan Perovšek,⁶³ i u Srbiji, zahvaljujući skladateljima okupljenima u grupi *Opus 4*,⁶⁴ i u Bosni i Hercegovini,

William ROBIN: *On Minimalism. Documenting a Musical Movement*, Oakland, CA.: University of California Press, 2023, 3. O genezi Nymanova pojma minimalne glazbe i njegovoj ulozi u oblikovanju samoga fenomena vidi i Christophe LEVAUX: *We Have Always Been Minimalist. The Construction and Triumph of a Musical Style*, prev. Rose Vekony, Oakland, CA: University of California Press, 2020, 67 i dalje.

⁶¹ Usp. Josip ANDREIS – Dragotin CVETKO – Stana ĐURIĆ KLAJN: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 1962.

⁶² I to prema znamenitom SHS-ključu. Nijedna druga nacionalna *glazbena kultura* nije zavrijedila ulazak u ovu knjigu, što govori o tome da su u socijalističkoj Jugoslaviji postojale nacionalne *glazbene kulture* koje su se smatrale odlikovanima i one druge, nevrijedne spomena. Dakako, uz pretpostavku da pojam *glazbene kulture*, istaknut u naslovu knjige, podrazumijeva upravo određene – ne bilo kakve – oblike glazbene kulture.

⁶³ U novijem je prikazu povijesti glazbe u Sloveniji tako riječ o »repetitivnim tehnikama« u pojedinim Turelovim skladbama iz sedamdesetih godina, odnosno o »utjecaju repetitivne glazbe« na oblikovanje Perovšekove skladateljske poetike. Gregor POMPE: *Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze – ZRC založba, 2019, 602 i 604.

⁶⁴ Činili su je Vladimir Tošić, Miroslav Miša Savić, Miodrag Lazarov Pashu i Milimir Drašković. Grupa je djelovala od 1976. do 1982. premda je pod imenom *Opus 4* počela nastupati tek 1980. Vidi Vladimir TOŠIĆ: *Opus 4. Dokumenti*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2001, 7 i dalje. O djelatnosti

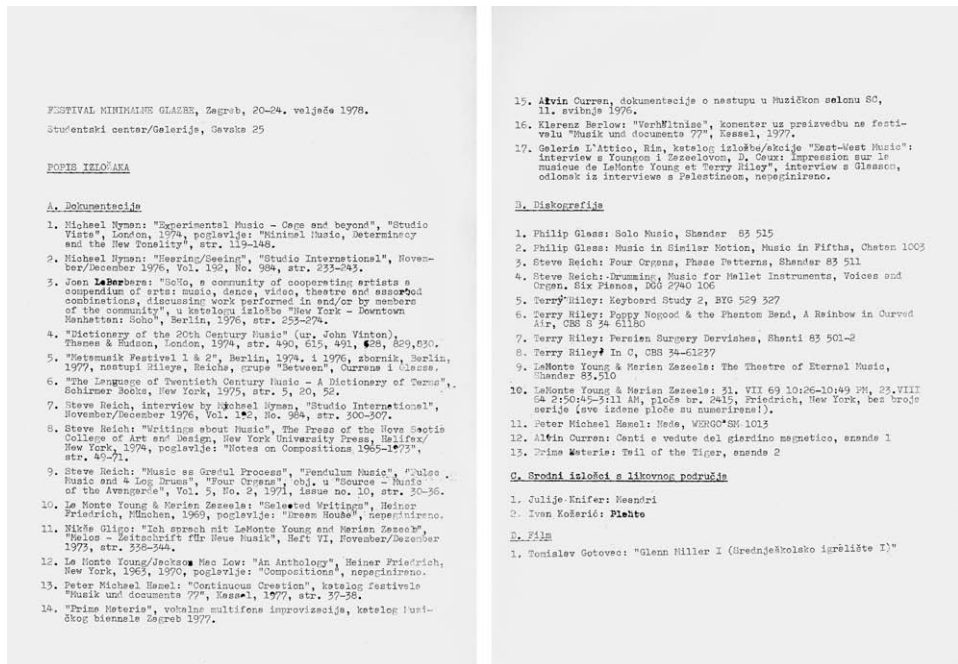
zahvaljujući ponajprije mladenačkom opusu Mladena Milićevića. Spomenuti skladatelji pritom nisu djelovali samo kao pojedinci nego su i osnivali ansamble u kojima su sudjelovali izvedbama vlastite glazbe te glazbe kolega i onih skladatelja koje su smatrali putokazima.⁶⁵

Ali čim se dvije ishodišne premise stave u zagrade, čim se pokaže spremnost da se minimalna glazba razmatra drukčije nego što to dopušta usredotočenost na skladateljsku produkciju i nacionalne narative, upravo će se u hrvatskoj sredini minimalna glazba pokazati na drukčiji način. Uzmimo jedan primjer. U Zagrebu se u veljači 1978. održao Festival minimalne glazbe, o sadržaju kojega svjedoči neugledna publikacija, sličnija snopu šapirografiranih papira formata A4 negoli pravomu festivalskom katalogu. Iz nje se može doznati da se festival održao u Galeriji Studentskoga centra i sastojao od niza izložaka, pedantno raspoređenih u

grupe, kao i svakoga skladatelja zasebno, postoji već znatan broj muzikoloških studija: Marija MASNI-KOSA: *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd: Clio, 1998; Dragana STOJANOVIĆ-NOVIČIĆ: *Musical Minimalism in Serbia. Emergence, Beginnings and Its Creative Endeavours*, u: Keith Potter – Kyle Gann – Pwyll ap Siôn (ur.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Burlington, VT: Ashgate, 2013, 357-367; Laura EMMERY – Ivana MILADINOVIĆ PRICA: *The Origins of Yugoslav Musical Minimalism. Exhibition at the Cultural Center Parobrod*, Beograd: Ustanova kulture Parobrod – G.L.O.R.I.A., 2024.

⁶⁵ Turel je 1973. s pjesnikom Borisom A. Novakom osnovao grupu Nomenklatura, a potom ga nalazimo u još dvjema skupinama: 1976. nastupio je s Dušanom Rogljem i Slobodanom Valentinićem pod skupnim imenom OM produkcija, da bi iduće godine s Milošem Bašinom osnovao grupu za eksperimentalnu glazbu *Zvok sveta*, koja se kasnije preimenovala u SAETA, pod kojim imenom djeluje do danas. Usp. G. POMPE: *Glaska na Slovenskem med letoma 1918 in 2018*, 601. U Beogradu je 1977. osnovan Ansambl za drugu novu muziku, koji također djeluje do danas. Usp. Ivana MILADINOVIĆ PRICA: *The Landscapes of Yugoslav Minimalism through the Lens of the Ensemble for Different New Music (1977–1987)*, *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 205-234. Milićević je bio član sarajevske grupe Masmantra. Nastupi Ansambla za suvremenu glazbu, koji su u Zagrebu 1963. osnovali tada još studenti Silvio Foretić i Janko Jezovšek, i koji je djelovao svega tri godine, teško da bi se mogli privedi Nymanovoj definiciji minimalne glazbe. Kvalifikacija kritičara Igora Mandića da je tu posrijedi »slutnja jedne Druge Glazbe« čini se bliža Nymanovu pojmu eksperimentalne glazbe kao *Druge* u odnosu na ono što naziva avangardom. Igor MANDIĆ: *Rekonstrukcija projekta »druge glazbe«*. *AzSG kao teatar glazbene akcije, Prolog 6* (1974) 21, 14. Posve je drukčiji slučaj dugovječnog ansambla Acezantez, koji je 1970. u Zagrebu osnovao skladatelj Dubravko Detoni, jedan od Sulekovih učenika-otpadnika. Premda bi se na njegovu repertoaru povremeno našle i skladbe što bi ih obuhvatila Nymanova definicija eksperimentalne, pa čak i minimalne glazbe, izvodio bi ih, kao što pokazuje analiza muzikologinje Karoline Ruge, retuširajući izvornik u smjeru navodno univerzalnih glazbenih vrijednosti: »U *Acezantezovoj* izvedbi ovoga Skemptonova djela [*May Pole*, op. D. D.] [...] električne orgulje najprije jednom iznose kompletan zapisani materijal, nakon čega neprekidno sviraju zapis od početka do kraja, dočim ostali instrumenti nastupaju tako što nakon svakog suzvuka – intervala ili samog tona (c) – odabravši proizvoljno iz ponuđenog materijala, improviziraju, isprva poštujući uputu prema kojoj svaki kasniji nastup treba biti sve tiši. No izvedba postupno gradi luk, i dinamički i u pogledu materijala što se iznosi, bez obzira na spomenutu uputu o dinamičkom stižavanju. Forma tako postaje nalik *passacagliji*, s obzirom da se osnovni zapis uvijek čuje u pozadini improvizacijskih umetaka ostalih dionica, ponavljajući se uvijek u istome instrumentu. Kratke improvizacije potaknute predloškom tijekom izvedbe postaju sve kompliciranije i izvođački zahtjevnije, a interval pojavljivanja različitih instrumentalnih dionica sve kraći, premda ni zapis ni upute u načelu ne nalažu takav razvoj.« Karolina RUGLE: *Improvizacije. Slučaj ACEZANTEZ*, diplomski rad, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2010, 36 i dalje.

četiri cjeline: uz publikacije u minimalnoj glazbi i diskografska izdanja bili su izloženi i radovi ovdašnjih umjetnika koji bi, prema mnijenju organizatora, mogli rezonirati s idejom minimalne glazbe (vidi **Sliku 1**).



**Slika 1: Prva i druga stranica publikacije *Festival minimalne glazbe*.⁶⁶
 Izvor: Knjižnica Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Fond Nikša Gligo.**

Uz popis izložaka publikacija sadrži i opsežan komentar skladatelja Miše Savića, u koji se, uz opće određenje glazbenih karakteristika minimalne glazbe, uklopio i prijevod ulomka jedne od izloženih publikacija. U njemu se njujorški SoHo predstavlja kao zajednica umjetnika koji međusobno surađuju.⁶⁷ Premda djelatnost »beogradske grupe kompozitora/izvođača«⁶⁸ odanih ideji minimalne glazbe, o kojoj Savić na kraju ukratko govori, možda nije tako razgranata kao ona američkih umjetnika, u obama je slučajevima riječ o umjetnicima koji ne djeluju samo kooperativno, međusobno se podupirući, nego i u raznolikim ulogama,

⁶⁶ *** (ur.): *Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. veljače 1978. Studentski centar/Galerija, Savska 25, Zagreb*: [Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu], 1978, nepaginirano.

⁶⁷ Usp. Miša SAVIĆ: *Nova/minimalna muzika. Beleške za Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. februar, 1978.*, u: *** (ur.): *Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. veljače 1978. Studentski centar/Galerija, Savska 25, Zagreb*: [Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu], 1978, 2. Posrijedi je tekst Joan LaBarbare, koji se u popisu »dokumentacije« navodi pod brojem 3.

⁶⁸ *Ibid.*, 15.

kako sugerira Savićeva formulacija koja kosom crtom naznačuje njihovu polivalentnost. O tome je li zagrebački Festival minimalne glazbe uključivao i izvedbe glazbe može se na temelju otisnutoga samo nagađati.⁶⁹

Što se iz te publikacije može razabrati o samome događaju? Prvo: opsežna bibliografija, navedena kao »dokumentacija«, upućuje na informiran pristup. Minimalna glazba tu se ne predstavlja kao neka efemerna pojava koju je dovoljno poznavati iz druge ruke da bi se o njoj sudilo, nego kao nešto domišljeno o čemu postoje mjerodavni teorijski radovi. Među njima na prvome je mjestu tada još svježije prvo izdanje Nymanove knjige, kao i poetološki tekstovi pojedinih ondje spomenutih skladatelja, intervjui i leksikonske natuknice. Pogled upućen minimalnoj glazbi, ako je suditi prema izloženoj građi, pogled je okrenut prema Zapadu: smatra se da minimalna glazba dolazi otuda, dok je domaća sredina receptivna. Pritom bi njezina prihvatiteljska uloga ujedno trebala značiti aspiraciju za sudjelovanje u onodobnom zapadnom umjetničkom svijetu premda će se takvim uvođenjem minimalne glazbe promijeniti, u prvome redu, ovdašnja sredina, dok će zapadne sredine jedva i zamijetiti ovdašnja zbivanja, ako uopće. Orijentiramo li se isključivo na skladateljsku produkciju, istraživanje minimalne glazbe u ovdašnjoj sredini neće u njoj prepoznati tragove takvih kustoskih, odnosno promotorskih akcija koje su na specifičan način oblikovale horizont u kojemu se nešto kao minimalna glazba uopće moglo pojaviti.

Drugo: festival se održao u galerijskome prostoru. Možda nije slučajno da su se umjesto djela hrvatskih skladatelja, koji su tih godina minimalnu glazbu ionako gledali svisoka, predstavili radovi ovdašnjih vizualnih umjetnika Julija Knifera i Ivana Kožarića, kao i film Tomislava Gotovca. Teško je na temelju šturo napomene zaključiti koja su se njihova djela izložila, ali je karakteristično da su u sva tri slučaja (Kniferove slike i otisci s motivom meandra, Kožarićeve izložene plahte, Gotovčev film *Glenn Miller 1*) posrijedi djela u serijama. Umjetnička invencija tu kao da zasniva seriju kao svojevrsan okvir u kojemu će se *skrupulozno selektivna*

⁶⁹ O izvedbi glazbe svjedoče drugi izvori, kao što je najava za nastup Ansambla za drugu novu muziku dostupna na njegovoj mrežnoj stranici. Sastav je nastupio zadnji dan festivala izvodeći skladbe *Permutacije* i *Krugovi raslojavanja* Miloša Raičkovića. Usp. ***: Arhiva, Ansambl za drugu novu muziku, <<https://adnmbg.com/arhiva/>> (pristupljeno 30. 3. 2025). Izdašniji opis daje novinska kritika: »U ugodnoj atmosferi Galerije Studentskog centra, u kojoj su pored pomno odabranih materijala o minimalnoj glazbi bile izložene plahte Ivana Kožarića i plakati Julija Knifera (što spada u minimalnu umjetnost na likovnom području), glazbeni pisac Nikša Gligo i mladi beogradski skladatelj Miša Savić upoznavali su nas svake večeri s po jednim od najznačajnijih kompozitora tog usmjerenja, i to putem ležernih ali interesantnih predavanja i razgovora, te primjera s ploča i kaset.« Prve večeri tako se mogla čuti glazba Philipa Glassa, druge glazba Stevea Reicha, treće glazba Terryja Rileyja, četvrte »glazba prvog minimalista« La Monte Younga, dok je posljednje večeri »grupa mladih beogradskih pijanista [...] na raznovrsnim instrumentima s tipkama« izvela »dvije kompozicije Miloša Raičkovića: strogo organizirane u smislu postupka, ali suptilne i, unatoč tendenciji minimalista k beskonačnosti, formalno cjelovite«. Marija BOŽIĆ: Minimalna glazba. Festival u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu, *Vjesnik*, 39 (3. 3. 1978) 10966, 7. Izbor četvorice najznačajnijih kompozitora tog usmjerenja očito slijedi Nymanovo grupiranje predstavnika minimalne glazbe.

građa, kako kaže Nyman, svedena na jedan znak ili jednu gestu, uvijek iznova podvrgavati *visoko discipliniranim postupcima...*⁷⁰

Treće: festival se održao u zagrebačkome Studentskom centru (a ne, na primjer, u uobičajenim gradskim koncertnim prostorima). Osnovan kasnih pedesetih kao dio gradskog sveučilišta i namijenjen kulturnim sadržajima koji bi bili primjereni studentima, Studentski centar s vremenom se razvio u ono što je sociolog Ognjen Čaldarović usporedio s »centrima izvrsnosti«⁷¹ s obzirom na to da su njegovi prostori (koji su obuhvaćali kazalište, galeriju, kino, multimedijalni centar, a kasnije i studentski radio) bili

»prostori izuzetne kulturne raznovrsnosti, često alternativnih predznaka (konceptualisti, alternativno kazalište, probaj novih tema u društvenim i humanističkim znanostima u prezentacijama na tribini *5' poslije 8*, muzičke izvedbe), ali i često prostori izricanja kritike postojećeg društva (kritički intonirane analize tekuće zbilje, dijalozi znanstvenika o aktualnim temama, pojavljivanje 'disidentskih govornika', i tsl.).«⁷²

Kultura mladih koju je njegovao Studentski centar bila je tako svojevrsna alternativa službenoj sceni, neovisno o tome je li bila riječ o umjetnosti, znanosti ili politici. Bila je to alternativa koja nije marila za uglađenost i blještavilo i koja se odvijala »u gotovo improviziranom prostornom okviru«. On je, međutim, bio »prostor iskrene kulturne emanacije, prostor života, autentičnosti i iskrene proživljenosti«. ⁷³ Ali to je ujedno bila i alternativa *unutar* ondašnjeg sustava: štoviše, jedna od rijetkih takvih alternativa⁷⁴ jer sustav koji je, u ime budućnosti, njegovao kult mladosti⁷⁵ jedino je mladima dopuštao slobode koje drugima nisu bile

⁷⁰ Knifer i Kožarić bili su članovi grupe Gorgona. O »minimalističkom« obilježju njihova slikarstva i skulpture vidi Ješa DENEGRİ: *Inside or Outside »Socialist Modernism«?* Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970, u: Dubravka Djurić – Miško Šuvaković (ur.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, MASS – London: The MIT Press, 2003, 202. Poveznice Kniferova djela i minimalne glazbe razmatraju se i u novijim studijama; usp. Irena PAULUS: *Knifer i glazba. Od Stravinskog do minimalizma*, u: Krešimir Purgar (ur.): *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017, 285 i dalje. Kada je, pak, riječ o Gotovčevoj seriji filmova *Glenn Miller*, pažnju istraživača ovdašnje minimalne glazbe moglo bi privući sljedeće zapažanje: »U filmovima u kojima Tom koristi Glenna Millera kao ime ili kao zvuk špice, Glenn Miller je za Toma oličenje i trijumf koncepta, tog *jednog* pronađenog i uvek ponavljano zvuka.« Slobodan ŠIJAN: *Kino Tom. Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Beograd – Zagreb: Muzej savremene umetnosti – Hrvatski filmski savez, 2012, 164, isticanje u izvorniku. Ideja toga jednog zvuka kao da zasniva seriju djela, pri čemu se zvuk sam, kao što pokazuje Šijan, može filmski realizirati na različite načine.

⁷¹ Ognjen ČALDAROVIĆ: *Modernizacija i modernost – sociološki okvir za razmatranje kulture na zagrebačkoj adresi Savska 25*, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25. Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 2014, 25.

⁷² *Ibid.*, 28.

⁷³ *Ibid.*, 27.

⁷⁴ Čaldarović govori o »jedinoj kulturnoj avangardnoj sceni grada«. *Ibid.*, 29.

⁷⁵ Dio toga bio je i praznik Dan mladosti, kojim se simbolično, preko Štafete mladosti i pripadajućih manifestacija, obilježavala odanost mladih Jugoslavije Titu.

dopuštene, pa se stoga pobrinuo i za to da se pripadajuća kultura subvencionira.⁷⁶ Zagrebački Festival minimalne glazbe u tome je smislu predstavljao svojevrsnu alternativu *službenoj sceni* suvremene glazbe, utjelovljenoj u tadašnjim institucijama kao što je međunarodni Muzički biennale Zagreb i opatijska Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije.

Četvrto: sudjelovanje Miroslava Miše Savića, skladatelja i budućega voditelja glazbenoga programa Studentskoga kulturnog centra u Beogradu,⁷⁷ upućuje na to da je zanimanje za minimalnu glazbu povezivalo istomišljenike u raznim sredinama bivše federacije. Ona kao da je predstavljala referencijalni okvir za suradnju i razmjenu koja se odvijala na alternativnoj sceni što ju je činila mreža istovrsnih institucija (studentskih centara) diljem Jugoslavije. Stoga zagrebački Festival minimalne glazbe predstavlja i svojevrsan izazov historiografskom razmatranju navodeći današnjeg istraživača ovdašnje minimalne glazbe na to da razdjelnicu između *službene* i *alternativne* scene suvremene glazbe prepozna kao važniju i mjerodavniju od one između nacionalnih kultura ako mu je stalo do toga da razumije kako je minimalna glazba u domaćoj sredini tada opstojala. Ovdašnji svijet minimalne glazbe kao da su sedamdesetih godina (pa i kasnije) činila zbivanja ostvarena u suradnji, međusobnom razumijevanju i uz geste podrške, mahom na alternativnoj sceni, prelazeći granice bivših federalnih jedinica,⁷⁸ koje tada, uostalom, nisu bile granice susjednih država, nego su bile *meke*, i to mekše i propusnije što su kulturni okviri bili manje službeni.

Naposljetku: bibliografija svojom iscrpnošću, višejezičnošću i pokušajem da se minimalna glazba sagleda i onkraj anglocentrične »osovine SAD/UK«⁷⁹ upućuje na to da je njezin autor znalac. Kao što, s druge strane, izbor Kniferovih, Kožarićevih i Gotovčevih djela svjedoči o tome da je riječ o kustosu koji poznaje ovdašnje težnje srodne minimalnoj glazbi i u drugim medijima. Premda nigdje nije naveden kao

⁷⁶ Kultura unutar Studentskoga centra nije se tržišno orijentirala (tržište se u socijalističkoj zemlji, uostalom, striktno reguliralo), nego se financirala putem sveučilišnih subvencija i postotka od rada samih studenata putem Student-servisa.

⁷⁷ Ondje je Savić radio od 1979. do 1995. Usp. M. MASNIKOSA: *Muzički minimalizam*, 193. O ulozi Studentskoga kulturnog centra u Beogradu u promociji minimalne glazbe usp. Laura EMMERY: The Student Cultural Center in Belgrade as a Cultural Phenomenon and a Propagator of Yugoslav Experimental Minimalism in the 1970s and 1980s, *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 179-204.

⁷⁸ Zagrebačkom je Festivalu minimalne glazbe prethodio mali *reader* u kojemu su, pod uredništvom Miše Savića i u nakladi Galerije Studentskoga centra u Beogradu, u prijevodu objavljeni pojedini tekstovi u kojima se inaugurira pojam minimalne glazbe, pa tako i posljednje poglavlje Nymanove knjige. Pogled okrenut prema Zapadu ondje je čak sveden na »Ameriku« s obzirom na to da je drugi dio Nymanova poglavlja, posvećen minimalnoj glazbi u »Engleskoj«, ostao nepreveden. Usp. Miša SAVIĆ (ur.): *Novalminimalna muzika*, Beograd: Galerija Studentskog kulturnog centra, 1977.

⁷⁹ Pa tako uključuje i napise o protagonistima minimalne glazbe kao što su Peter Michael Hamel, Alvin Curran, Klarenz Barlow ili ansambl Prima materia, na koje se tadašnja literatura na engleskom jeziku ne osvrće. O »osovini SAD/UK« govori sam Nyman vraćajući se u predgovoru drugom izdanju svoje knjige na njezin sadržaj, uz napomenu da bi njezin zamišljeni nastavak »trebao biti manje etnocentričan«. M. NYMAN: *Experimental Music*, xvii.

organizator festivala, sve navedeno bilo bi dovoljno da se u njemu prepozna pečat muzikologa Nikše Gliga, čak i da se njegovo ime nije provlačilo ondje otisnutom bibliografijom na ovaj ili onaj način,⁸⁰ čak i da se primjerak publikacije o kojoj je riječ nije našao u njegovoj ostavštini.⁸¹ Bio je tada, uostalom, voditelj Muzičkoga salona Studentskoga centra, glazbene sekcije koju je naslijedio nakon preinake njezine koncepcije od prosvjetiteljskoga modela »predavanja uz reprodukcije glazbe s gramofonskih ploča« prema »nekoj vrsti koncertne agencije koja bi trebala realizirati glazbene priredbe posebnoga konceptijskoga usmjerenja, a koje su u tadašnjemu glazbenom životu Zagreba manjkale, tj. glazbene priredbe alternativnoga sadržaja sa suvremenom glazbom, shvaćenom u najširem smislu, u središtu.«⁸²

Festival minimalne glazbe nije predstavljao prvi Gligov susret s minimalnom glazbom. Prema dostupnim dokumentima, čini se da je njegov ulazak u svijet minimalne glazbe bio višejezičan i da se zbio zahvaljujući francuskoj i zapadnonjemačkoj sredini. Tako se sačuvao primjerak pariškoga časopisa *VH 101* s brojnim tragovima njegova čitanja. Kako je čitav broj iz zimskog razdoblja 1970/71. bio posvećen suvremenoj glazbi,⁸³ obuhvaćao je i priloge u kojima su protagonisti minimalne glazbe – Philip Glass, Steve Reich te La Monte Young i Marian Zazeela – govorili o vlastitim djelima i estetičkim pogledima. S druge strane, zapadnonjemačka sredina pružila mu je mogućnost susreta uživo sa skladateljima minimalne glazbe. Po svemu sudeći zahvaljujući poznanstvu sa skladateljem i pijanistom Hansom Otteom, urednikom na Radiju Bremen i voditeljem tamošnjega bijalnog festivala *Pro musica nova* (koji se kao skladatelj potkraj sedamdesetih godina i sam kretao u smjeru redukcije glazbenoga jezika bliske minimalnoj glazbi),⁸⁴

⁸⁰ Usp. na primjer jedinice br. 11, 14 i 15.

⁸¹ Danas se čuva u Knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.

⁸² Nikša GLIGO: Muzički salon SC – nedovršeni projekt?, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25. Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 2014, 155. Zaokret je osmislio Ante Stamač, a Gligo je, prema vlastitim riječima, »gorljivo nastojao to konceptijsko usmjerenje dovesti do savršenstva«. *Ibid.*, 156. Na tome je mjestu djelovao od travnja 1969. do rujna 1986.

⁸³ Usp. Françoise ESSELIER (ur.): *Musique contemporaine* (= tematski broj časopisa *VH 101*), (1970-1971) 4.

⁸⁴ Teško je sa sigurnošću tvrditi kada su se Gligo i Otte mogli susresti i na koji način. Čini je da je Otteov pijanistički nastup na Muzičkom biennalu Zagreb 1965. u praiizvedbi vlastite skladbe *Face à face* morao očarati studenta komparativne književnosti i anglistike, koji je u Zagreb došao 1964. iz Splita s već razvijenom navadom da nakon nastupa prilazi umjetnicima, čestita i moli autogram, o čemu svjedoči impresivna zbirka potpisanih koncertnih programa iz splitskog i zagrebačkog razdoblja (dakle, iz kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina), sačuvana u ostavštini Nikše Gliga. Prema kronici Muzičkog biennala Zagreb, Otteova se glazba potom izvodila na još trima festivalskim izdanjima, pri čemu je skladba *What's the Difference Between You and Me?* za dva glumca, svjetlo i magnetofonsku vrpču doživjela svoju praiizvedbu 1977. za vrijeme mandata Nikše Gliga kao umjetničkoga direktora festivala. Usp. Erika KRAPAN (ur.): *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001 / The Zagreb Music Biennale. International Festival of Contemporary Music 1961–2001*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000, 355. O Otteovu skladateljskom zaokretu kasnih sedamdesetih godina, koji je u isto vrijeme i zaokret od elektroničkih sklopova prema zvučanju klavira samog, usp. Ingo AHMELS: *Hans*

Nikša Gligo godine 1972. posjetio je njegovo tadašnje izdanje, kojemu je težište bilo na predstavljanju »novih tendencija američke glazbe«. ⁸⁵ Ondje je razgovarao s La Monte Youngom i Marian Zazeelom, ⁸⁶ ali i stekao odlučujuća glazbena iskustva zahvaljujući kojima minimalna glazba za nj nije ostala tek nešto knjiško, puka pročitana informacija, nego je mogla poprimiti konkretno obličje. Nikša Gligo minimalnu je glazbu i njezine protagoniste mogao pobliže upoznati i tijekom dvaju studijskih boravaka. Ipak, teško je tvrditi na temelju danas dostupnoga gradiva je li baš o njima bilo riječi u okviru amerikanističkoga seminara koji se o »američkoj glazbi 20. stoljeća« ⁸⁷ održao 1976. u Salzburgu, kao što je teško dokučiti je li jednomjesečno studijsko putovanje po Sjedinjenim Američkim Državama 1979. »na poziv State Departmenta« ⁸⁸ uključivalo takve kontakte.

Nymanovo razlikovanje *avangardne* i *eksperimentalne* glazbe nije bilo mjerodavno samo za Gligovo kustosko, odnosno promotorsko djelovanje sedamdesetih godina ni za njegovo samorazumijevanje (sam je u to vrijeme djelovao na *alternativnoj* sceni, za razliku od *službene*, koja je pripadala onome što Nyman uvrštava u *avangardu*). Ono je bilo presudno i za njegovo razumijevanje suvremene glazbe općenito. Na prvi se pogled čini da je Nymanov utjecaj i u pozadini njegove ideje o »drugoj novoj glazbi«, koja se kao oznaka susreće u naslovu festivala održanog u Muzičkom salonu Studentskoga centra mjesec dana nakon Festivala minimalne glazbe (vidi **Sliku 2**).

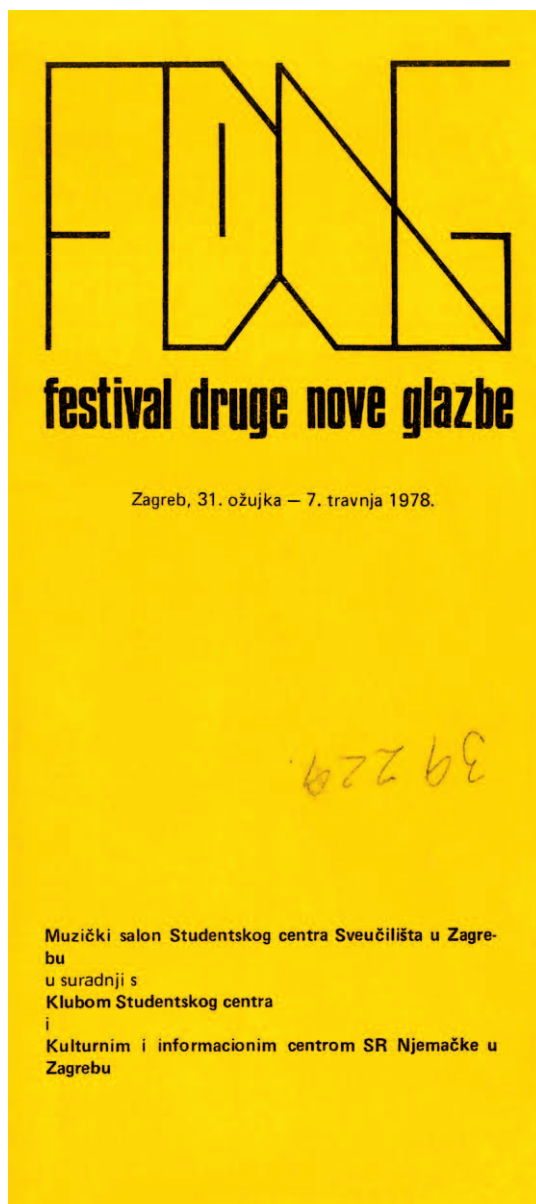
Otte – *Klang der Klänge*, Mainz: Schott, 2006, 57. Otte kao skladatelja cijenili su i drugi protagonisti lokalne scene minimalne glazbe; usp. npr. Vladimir TOŠIĆ: *Reči o muzici*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018, 94.

⁸⁵ Rüdiger WEISSBACH: *Rundfunk und neue Musik. Eine Analyse der Förderung zeitgenössischer Musik durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk*, Dortmund: Barbara Weißbach Verlag, 1986, 132. Festival je te godine uključivao nastupe Johna Cagea i Davida Tudora, Stevea Reicha i njegova ansambla, grupe Sonic Arts Union, predstavljanje skladbi La Monte Younga i Christiana Wolffa i dr. O širem kontekstu u kojemu se 1972. održavalo izdanje festivala Pro musica nova i njegovu značenju za oblikovanje predodžbe o »američkoj eksperimentalnoj glazbi«, kako u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj tako i u Sjedinjenim Američkim Državama, vidi Amy C. BEAL: *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006, 179 i dalje. Iste je godine na Otteovu inicijativu Radio Bremen načinio snimku na kojoj ansambl Stevea Reicha izvodi *Four Organs* i *Phase Patterns*, kao i snimku dijela Glassove tada još neobjavljene skladbe *Music in Twelve Parts*.

⁸⁶ Taj je razgovor objavljen iduće godine na njemačkome jeziku: usp. Nikša GLIGO: Ich sprach mit LaMonte Young und Marian Zazeela, *Melos*, (1973) 6, 338-344. Koliko je potpisniku ovih redaka poznato, razgovor nikada nije objavljen na engleskom jeziku, na kojemu se, po svemu sudeći, vodio.

⁸⁷ ***: Životopis Nikše Gliga, u: Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga / New Unknown Music. Essays in Honour of Nikša Gligo*, Zagreb: DAF, 2012, 485.

⁸⁸ *Ibid.*



Slika 2: Naslovna stranica kataloga *Festivala druge nove glazbe*.⁸⁹
Izvor: Knjižnica Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Fond Nikša Gligo.

⁸⁹ Nikša GLIGO (ur.): *Festival druge nove glazbe, Zagreb, 31. ožujka – 7. travnja 1978.*, Zagreb: Muzički salon Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, 1978.

Što je *druga nova glazba*? U tekstu otisnutom u katalogu festivala Gligo nastoji pojasniti o čemu je riječ. Današnjeg čitatelja možda će iznenaditi lakonski ton kojim se na početku kaže da ovaj pojam zapravo ne znači »ništa osobito«. ⁹⁰ Jer riječ je o festivalu koji »nastoji biti sažetak, koncentrat svega onoga što resi dugogodišnje napore Muzičkog salona SC u prezentiranju glazbe našeg vremena«. ⁹¹ Drugim riječima, *druga nova glazba* može biti bilo što. Dovoljan je uvjet da je posrijedi glazba *našeg vremena*, koju je Muzički salon Studentskog centra ionako promovirao. I još će dodati:

»Nikada se nismo slagali s tvrdnjom da je nova glazba, zbog predznanja potrebnog za njeno pravilno razumijevanje, isključivo stvar specijalista, da je nepodobno obrazovanim laicima ona potpuno nedostupna, nerazumljiva. Doduše, tradicijom opterećeni slušateljski habitus odmah će demantirati naše uvjerenje. No, na sreću i zadovoljstvo, naši su slušatelji mahom mladi ljudi, dovoljno neopterećeni tradicijom. S njima smo uvijek nalazili zajednički jezik! Jer upravljamo naše napore prema otvorenom, slobodnom, angažiranom slušatelju koji se s potrebnim entuzijazmom susreće s novim, da bi ga u svakom slučaju podvrgnuo vlastitom razmatranju, izgrađujući tako vlastite kriterije pa prema tome i ličnost.« ⁹²

Okrećući se samomu slušatelju i podupirući njegovo oslobađanje od tutorstva (pa tako i tutorstva *tradicije* i *škole*), Gligova zamisao *druge nove glazbe* kao da samo potvrđuje njezinu načelnu neodređenost. Doznajemo da je posrijedi *nova glazba*, ali se o njoj ništa pobliže ne može reći. Kao da je od same glazbe važnije prosvjetiteljsko podupiranje slušateljeve slobode, koja je, uostalom, bila u pozadini Muzičkoga salona Studentskoga centra od samoga početka (premda se u početku pokušavala realizirati drugim sredstvima). Ali to nije sve! Gligo u istome zapisu *drugu novu glazbu* određuje na još jedan način:

»FDNG [Festival druge nove glazbe] nastoji, što se sadržaja tiče, uvesti u intenzivni opticaj jednu vrstu glazbe izrazite ugodnosti (Hamel), čak i vizualne (naši poljski gosti). On dovodi u pitanje tradicionalna razgraničenja glazbenih vrsta ('Children at Play', da li je to uopće jazz?), ne odriče se didaktičke informativnosti (Elektronski studio iz Kölna, jedan od najzanimljivijih u svijetu), polemizira otvoreno s koncertantnim načinom glazbene prezentacije ('sukob' Krauze – Henck). Sadržaj FDNG-a neobično je raznolik, mislimo vrlo kompetentan za suvremeni glazbeni trenutak.« ⁹³

Drugim riječima, *druga nova glazba* nije bilo što. Gligo, stoga, pojam *druga nova glazba* određuje dvojako: *druga nova glazba* može obuhvatiti ovu ili onu aktualnu

⁹⁰ Nikša GLIGO: [Bez naslova], u: Nikša Gligo (ur.): *Festival druge nove glazbe*, Zagreb, 31. ožujka – 7. travnja 1978., Zagreb: Muzički salon Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, 1978, nepaginirano.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

glazbu, ali tako da se svaki put odmjerava s onim neznanim jer to što bi *druga nova glazba* bila načelno je neodređeno. To neznanost i neodređeno rastemeljuje svaki pokušaj da se *druga nova glazba* svede na nešto pozitivno i znano, na presjek trenutnih, aktualnih glazbenih tendencija. Ali ga u isti mah i utemeljuje jer upravo zahvaljujući toj neodređenosti *druga nova glazba* može biti svaki put drukčija. Premda je, prema vlastitim riječima, Gligo preuzeo pojam *druge nove glazbe* od skladatelja Petera Michaela Hamela,⁹⁴ kao da je ojačao njegove obrambene snage učinivši ga otpornim na zatvaranje, okoštavanje i etabliranje.⁹⁵ Gligova *druga nova glazba* nešto je poput alternativne nove glazbe, ali one koja uvijek iznova ostaje alternativna. Nasuprot tome, repetitivna glazba *izrazite ugodnosti*, kakvu je sedamdesetih godina skladao Hamel i kakva se izvodila na zagrebačkom festivalu, mogla je biti samo jedno od njezinih tadašnjih oblića.

Zašto je Gligo uopće posegnuo za pojmom *druge nove glazbe*? Ta mogao je govoriti o eksperimentalnoj glazbi, kao što to čini Nyman, u suprotnosti s avantgardom. Ali izbjegavajući koristiti pojam eksperimentalne glazbe u promotorskom kontekstu, kao da je želio zadržati taj pojam u strogom, gotovo tehničkom značenju (koje, uostalom, ne potječe od Nymana, nego od Cagea). U promotorskom kontekstu pojam eksperimentalne glazbe možda bi se rastvorio do te mjere

⁹⁴ »Hamel je recimo stvorio termin 'druga nova glazba'... No, detalji nisu važni!« *Ibid.* U Hamelovoj se knjizi *Glazbom do sebe*, izvorno objavljenoj 1976. i toliko čitanoj da je nakon četiri godine doživjela prošireno izdanje, spomenuta formulacija ne susreće u navedenom obliku, ali se zato pojavljuje niz drugih pojmova koji donekle odgovaraju njezinu značenju. Autor pritom polazi od četiriju »modela svijesti«, koji se »primjenjuju na slušanje glazbe i razvoj glazbe općenito«. Peter Michael HAMEL: *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, 2. izd., München – Kassel – Basel – Tours – London: dtv – Bärenreiter, 1980, 21. Dok su prva dva modela, »magijska« i »mitska« svijest, karakteristična za »prastare« kulture i one staroga vijeka, »mentalna« svijest počinje se razvijati od 15. stoljeća na Zapadu (*ibid.*, 22) s razornim posljedicama kako na slušanje tako i na skladanje. Ne samo da je »naše uho« danas »neosjetljivo i otupjelo« (*ibid.*, 16) nego je i današnja produkcija glazbe u znaku »racionalističkog razvoja Zapada« (*ibid.*, 10). U četvrtome modelu, što ga Hamel naziva »integralnim«, jednostranost takva »racionalizma« trebala bi ustupiti mjesto »holističkom načinu slušanja« [*ganzheitliche Hörweise*] (*ibid.*, 18), odnosno skladanja. »Svakako da danas jedva da ima glazbe koja u potpunosti odgovara toj integralnoj svijesti. No djelomično se može otkriti u nekim egzotičnim glazbenim kulturama i u zapadnjačkim glazbenim djelima 20. stoljeća koja su nastala po uzoru na arhaične, magijsko-mitske glazbe Azije i Afrike.« (*Ibid.*) U tome kontekstu Hamel i minimalnu glazbu (kao i vlastitu skladateljsku produkciju) razmatra kao korak prema toj glazbi *integralne* svijesti. Njezine se naznake pojavljuju »podjednako u avantgardi, u jazzu i u popularnoj glazbi« i očituju u »zaokretu prema duhovnijim, prema unutarnjosti okrenutim zvukovima« (*ibid.*, 10). Stoga Hamel i govori o »duhovnoj novoj glazbi, koja nadilazi uobičajeni pojam eksperimentalne glazbene avangarde« (*ibid.*, 9). Pojmu *druge nove glazbe* donekle odgovara i ono što naziva »integralnom glazbom svijeta« (*ibid.*, 21), kao i »'meta-glazbom'« (u navodnim znakovima) (*ibid.*, 10), prema istoimenom festivalu koji se održao u Berlinu 1974. i 1976. godine. Jasno je da se u takvom kontekstu i minimalna glazba razumije na specifičan način: Hamel naglašava njezino *pamćenje*, naime pamćenje onoga *magijskog* i *mitskog* koje se očulo izvan domašaja Zapada, dok njezin poziv na *zaborav* shvaća kao prekid sa zapadnom jednostranošću.

⁹⁵ U prisjećanju na vlastitu djelatnost u Muzičkom salonu Studentskoga centra Gligo napominje da je na sličan način nastojao voditi i samu instituciju: »Općenito se ustrajavalo na tomu da organizacijska shema MSSC-a kao izrazito **antiinstitucijska** ne doprije u opasnost kakve institucijske okoštalo-sti [...].« N. GLIGO: Muzički salon SC – nedovršeni projekt?, 159, isticanje u izvorniku.

da bi postao posve neobvezan. S druge strane, za promotorsku djelatnost bio mu je potreban operabilan pojam koji bi posjedovao dovoljno unutarnje snage da se može odupirati svođenju na jedno zavazda određeno obličje i ujedno bio dovoljno privlačan i tajnovit za potencijalne posjetitelje priredbi.⁹⁶

A kada je, pak, 1977. dobio priliku oblikovati i program ovdašnje *službene scene* suvremene glazbe, oličene u zagrebačkom Muzičkom biennalu, Nikša Gligo oslonio se na svoje prethodno iskustvo promotora *alternative*, pa je tako u raspored uvrstio i simpozij naslovljen *Nova nepoznata glazba*, svojevrsan pokušaj da se u okviru *službene scene* dade glas i onome neznanom, neslužbenom ili alternativnom – drugim riječima, *drugoj novoj glazbi*.⁹⁷ Još je *alternativnije* bilo iduće izdanje toga festivala, godine 1979, u kojemu su nastupi minimalista bili među rijetkima koji su se održavali u uobičajenim koncertnim prostorima⁹⁸ s obzirom na to da je festival te godine bio u znaku umjetnosti na trgovima i ulicama. Nakon što je Nikša Gligo predao svoj ured umjetničkoga direktora drugima, minimalna glazba izvodila se na Muzičkom biennalu Zagreb sporadično i nesustavno.⁹⁹ Njegova suradnja s tim festivalom, prekinuta niz godina, ponovno se pokrenula početkom novoga stoljeća. Kada je 2002. preuzeo ulogu voditelja festivalske službe za odnose s medijima, vodio je konferencije za tisak, pa tako i onu na kojoj je godine 2003. nastupio Steve Reich. Bio je to susret uživo nakon niza godina. Ali nisu samo obojica bili nešto drugo od onih iz Bremena 1972. – i svijet se minimalne glazbe u međuvremenu stubokom promijenio.

⁹⁶ Na temelju sačuvanih dokumenata u Gligovoj ostavštini teško je razabrati postoje li ikakve poveznice između njegova pojma *druge nove glazbe* i imena beogradskog Ansambla za drugu novu muziku. Kada je u veljači 1978. navedeni ansambl nastupio na zagrebačkome Festivalu minimalne glazbe, bio je najavljen pod imenom *Od 7/12/77*, koje se odnosi na datum njegova osnutka. U tome se času, dakle, još nije zvao Ansambl za drugu novu muziku. S druge strane, Gligo i članovi ansambla bili su prijatelji i suradnici, pa je moguće da su razmjenjivali informacije, literaturu i mnijenja.

⁹⁷ Raspored izlaganja vidi u Eva SEDAK (ur.): *Zagreb Music Biennale 1977. International Festival of Contemporary Music 8–14 May 1977*, Zagreb: [Society of Croatian Composers], 1977, nepaginirano. Usp. i osvrt o tome događaju u E. SEDAK: *Glazba između*, 689 i dalje.

⁹⁸ Pod naslovom MBZ Minimalia te su godine nastupili Michael Nyman Band i Ansambl za drugu novu muziku, ali je raspored priredbi uključivao npr. i nastup Meredith Monk. Usp. Erika KR PAN – Nikša GLIGO (ur.): *Muzički biennale Zagreb. International Festival of Contemporary Music*, Zagreb: [The Society of Croatian Composers], 1979, 35 i 41.

⁹⁹ Među četvoricom američkih skladatelja što ih je grupirao Nyman Youngova se djela nisu nikada izvodila na Muzičkom biennalu Zagreb. U kronici koja obuhvaća popis izvedenih djela od 1961. do 2000. godine Rileyjevo ime nalazimo samo jednom (1989), Reichovo i Glassovo dvaput (1987. i 1997. u slučaju prvoga, odnosno 1993. i 1997. u slučaju potonjeg), pri čemu se ni u jednom slučaju nije radilo o najreprezentativnijim djelima dotičnih skladatelja. Od ostalih skladatelja koji bi se mogli podvesti pod Nymanovu definiciju minimalne glazbe nešto je izvođeniji bio Skempton, čiji se izbor klavirskih skladbi predstavio 1989, Vladimir Tošić, čija su se djela izvodila osamdesetih godina, te Mladen Miličević osamdesetih i devedesetih (napose 1995). Pärtova je serijalna skladba *Musica sillabica* bila izvedena 1967. na Muzičkom biennalu Zagreb, još dok je živio u Sovjetskom Savezu, dok su sve kasnije izvedbe potekle iz devedesetih godina, kada je njegovo ime na Zapadu već bilo poznato. Usp. E. KR PAN (ur.): *Muzički biennale Zagreb*, 320 i dalje.

Drugu *službenu scenu* predstavljao je akademski pogon, u koji Nikša Gligo ulazi nakon što je napustio Studentski centar sredinom osamdesetih. Ali i onamo je donosio vlastita prethodna iskustva. Uvodeći minimalnu glazbu kao temu u znanstvene radove, Nikša Gligo mijenja njezin položaj u ovdašnjoj sredini: ona se tako više ne smatra tek novotarijom o kojoj izvještavaju časopisi za suvremenu glazbu ili specijalizirane radijske emisije u kasnonoćnim terminima, nego pojavom vrijednom razmišljanja i akademskog izučavanja. U njegovoj će se knjizi *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, nastaloj na temelju disertacije obranjene 1984. u Ljubljani, pozicije pojedinih skladatelja minimalne glazbe, u prvome redu Younga i Reicha, pokazati kao izdašne za razmatranje »teorijskih osnova« nove glazbe 20. stoljeća, kako sugerira sam naslov. Pritom možda nije slučajno da je riječ o dvojici skladatelja iz Nymanove grupe koji se od ostalih izdvajaju time što su svoje skladateljske poetike nastojali značajnije zasnovati i riječima. Kada Gligo npr. uvrštava Reichovu skladateljsku poetiku kao ogledni primjer organizacije glazbenoga vremena u glazbi 20. stoljeća i razmatra je rame uz rame s drugima,¹⁰⁰ kontekst njegove studije jasno daje do znanja da za njezina autora nema sumnje kako je riječ o velikom umjetniku čija je skladateljska pozicija relevantna za određivanje bitnih crta nove glazbe 20. stoljeća općenito. A pojedini skladateljski postupci koji se pojavljuju u minimalnoj glazbi naći će svoje mjesto i u pokušaju usustavljanja onoga što Gligo naziva »meta-glazbenim fenomenima«,¹⁰¹ uz napomenu kako je njegov prijedlog »prvi do sada«. ¹⁰² Kasniji Gligov *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova* pružio je samo dodatnu potporu ulasku minimalne glazbe na ovdašnju *službenu* glazbenu scenu.¹⁰³ Kao što je njegov autor nekoć u katalogu Festivala minimalne glazbe brižljivo skupljao tadašnje leksikonske natuknice o minimalnoj glazbi, tako je sada, zahvaljujući njemu, ušla i u domaću leksikografiju. Put koji je minimalna glazba prošla i drugdje, od alternativne do službene scene, kao da se tako ponovio još jednom, ovaj put kao riječ, akademska rasprava, leksikonska natuknica. Ali taj je ulazak na službenu scenu ujedno značio i da se minimalnoj glazbi uskraćuje mogućnost razvoja, barem u onome smislu u kojemu bi u prvi plan stupile njezine evokativne snage, snage koje uspijevaju prizvati kakve historijske ili druge kontekste. U znanstvenim i leksikonskim radovima Nikše Gliga minimalna glazba

¹⁰⁰ Usp. Nikša GLIGO: *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar, 1987, 63 i dalje.

¹⁰¹ »[M]eta-glazbenim u Novoj glazbi 20. stoljeća držimo one fenomene koji su posljedica potpunog skladateljskog odustajanja od arbitraže u artikulaciji forme.« *Ibid.*, 80. U sistematizaciji meta-glazbenih fenomena posebno mjesto pripada Youngu, pa mu Gligo posvećuje i oveći ekskurs ocrtavajući pojedine postaje njegova skladateljskog puta. Usp. *ibid.*, 85 i dalje.

¹⁰² *Ibid.*, 87.

¹⁰³ Središnja je natuknica ovdje, dakako, *Minimalna glazba*, ali o minimalnoj glazbi riječ je i u nizu drugih. Usp. Nikša GLIGO: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska, 1996, 152 i dalje.

kao da je fiksirana na svoje dječje razdoblje, ono o kojemu je pisao još Nyman. Kao da je zadržati njezinu snagu zaborava značilo načiniti njezin portret u mladosti koji će ovdašnju sredinu uvijek iznova moći podsjećati na njezine moći da otkloni ono naslijeđeno.

Zašto je Nikša Gligo mogao djelovati kao promotor minimalne glazbe u sredini koja joj nije (bila?) sklona? Za razliku od ovdašnjih skladatelja, napose Šulekovičkih učenika, za koje je predstavljala nešto djetinjasto i neznačajno što tek treba privesti *pravoj* glazbi, Gligo je minimalnu glazbu shvaćao ozbiljno. Nastojao ju je prihvatiti takvu kakva jest, a ne kakva bi navodno trebala biti, i pokušao je razumjeti zašto je takva kakva jest. Za oblikovanje svojih priredbi u Muzičkom salonu Studentskoga centra ili na Muzičkom biennalu pripremao se čitajući dostupne radove o minimalnoj glazbi (kojih je tada još bio pregledan broj), ali nije smatrao da mogu zamijeniti estetsko iskustvo. Stoga je nastojao doći i do snimaka ili običajnih mjesta na kojima se mogla čuti, sasvim drukčije od ovdašnjih koji bi o njoj sudili po čuvenju, iz druge ruke, i tek kada bi im se ukazala u domaćoj sredini.

Ishodišno uredničko pitanje slučajno se poklopilo s odlaskom Nikše Gliga u veljači prošle godine. Na molbu obitelji osmislio sam, zajedno s kolegicom Sanjom Kiš Žuvela, glazbeni dio pogreba, koji je bio otvoren za javnost. Odlučili smo se za tri glazbena komada koja je pokojnik volio i o kojima je na svojim predavanjima govorio: prvu od triju *Sarabandi* Erika Satiea (u izvedbi Reinberta de Leeuwa), skladbu Franza Liszta *Na grobu Richarda Wagnera* u verziji za gudački kvartet i harfu (u izvedbi Novoga budimpeštanskog kvarteta) i skladbu Johna Cagea *Dream* u obradi za električne gitare (koju je načinio Luke Cowan). Sve tri skladbe, a naročito prva i posljednja, obilježene su ponavljanjem pojedinih fraza, kruženjem i svedenošću na najnužnije, kao neka minimalna glazba *avant la lettre*. A nakon što je pogreb završio, primio sam telefonsku poruku jednog ovdašnjeg skladatelja, inače učenika Stanka Horvata, s primjedbom da je glazba bila »užasan *new age*« i »neprijemljiva«. Valjda je mislio da je pokojnik, kao ovdašnje oličenje nove glazbe, trebao otići uz nešto drugo, bolje, nipošto uz nešto takvo kao što je minimalna glazba. Stara nesklonost kao da je još jednom zaiskrila. Nikša Gligo ostao je disonanca u ovdašnjoj sredini, sve do kraja.¹⁰⁴

¹⁰⁴ U radu na ovome tekstu pomogli su mi Davorica Begović, Gordan Tudor, Petra Pavić, Toni Uroda i Ivana Klajzner, na čemu im zahvaljujem. Notni primjeri 1 i 2 objavljuju se s dopuštenjem Nine Horvat, notni primjer 3 s dopuštenjem Frane Paraća, a slike 1 i 2 s dopuštenjem Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.

IZVORI I LITERATURA:

ARHIVSKI IZVORI

Knjižnica Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Fond Nikša Gligo.

LITERATURA

- ***: Arhiva, Ansambl za drugu novu muziku, <<https://adnmbg.com/arhiva/>> (pristupljeno 30. 3. 2025).
- ***: Životopis Nikše Gliga, u: Dalibor Davidović – Nada Bezić (ur.): *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga / New Unknown Music. Essays in Honour of Nikša Gligo*, Zagreb: DAF, 2012, 485-486.
- *** (ur.): *Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. veljače 1978. Studentski centar/Galerija, Savska 25*, Zagreb: [Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu], 1978.
- AHMELS, Ingo: *Hans Otte – Klang der Klänge*, Mainz: Schott, 2006.
- ANDREIS, Josip – CVETKO, Dragotin – ĐURIĆ KLAJN, Stana: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb: Školska knjiga, 1962.
- BALOG-PETROVIĆ, Lidija: Recepcija opusa Stjepana Šuleka u glazbenoj kritici njegova vremena, u: Eva Sedak (ur.): *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910. – 1960.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 169-205.
- BEAL, Amy C.: *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2006.
- BOŽIĆ, Marija: Minimalna glazba. Festival u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu, *Vjesnik*, 39 (3. 3. 1978) 10966, 7.
- ČALDAROVIĆ, Ognjen: Modernizacija i modernost – sociološki okvir za razmatranje kulture na zagrebačkoj adresi Savska 25, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25. Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 2014, 24-30.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor: Nova vertikalna sklada [razgovor s Rubenom Radicom], *Vijenac*, 4 (1996) 55, 22.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor: Opposing Oblivion: Some Thoughts on Minimal Music in Croatia, *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 235-258.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga: *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber: Laaber, 2000.
- DENEGRI, Ješa: Inside or Outside »Socialist Modernism«? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970, u: Dubravka Djurić – Miško Šuvaković (ur.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, MASS – London: The MIT Press, 2003, 170-208.
- DIES, David: Defining »Spiritual Minimalism«, u: Keith Potter – Pwyll ap Siôn (ur.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Burlington, VT: Ashgate, 2013, 315-335.

- DOLP, Laura: Arvo Pärt in the Marketplace, u: Andrew Shenton (ur.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2012, 177-192.
- EMMERY, Laura: The Student Cultural Center in Belgrade as a Cultural Phenomenon and a Propagator of Yugoslav Experimental Minimalism in the 1970s and 1980s, *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 179-204.
- EMMERY, Laura – MILADINOVIĆ PRICA, Ivana: *The Origins of Yugoslav Musical Minimalism. Exhibition at the Cultural Center Parobrod*, Beograd: Ustanova kulture Parobrod – G.L.O.R.I.A., 2024.
- ESSELIER, Françoise (ur.): *Musique contemporaine* (= tematski broj časopisa *VH* 101), (1970-1971) 4.
- GLIGO, Nikša: [Bez naslova], u: Nikša Gligo (ur.): *Festival druge nove glazbe, Zagreb, 31. ožujka – 7. travnja 1978.*, Zagreb: Muzički salon Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, 1978, nepaginirano.
- GLIGO, Nikša: Horvat, Stanko, *Hrvatski biografski leksikon*, 2002, <<https://hbl.lzmk.hr/clanak/horvat-stanko>> (pristupljeno 5. 11. 2024).
- GLIGO, Nikša: Ich sprach mit LaMonte Young und Marian Zazeela, *Melos*, (1973) 6, 338-344.
- GLIGO, Nikša: Muzički salon SC – nedovršeni projekt?, u: Feđa Vukić (ur.): *Savska 25. Arheologija modernosti u prostoru Studentskog centra*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 2014, 154-162.
- GLIGO, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska, 1996.
- GLIGO, Nikša: *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar, 1987.
- GLIGO, Nikša (ur.): *Festival druge nove glazbe, Zagreb, 31. ožujka – 7. travnja 1978.*, Zagreb: Muzički salon Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, 1978.
- GRIMSHAW, Jeremy: *Draw a Straight Line and Follow It. The Music and Mysticism of La Monte Young*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2011.
- HAMEL, Peter Michael: *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, 2. izd., München – Kassel – Basel – Tours – London: dtv – Bärenreiter, 1980.
- HORVAT, Stanko: *Ostinati za klavir*, Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske, 1985.
- JURANIĆ, Zoran: Stjepan Šulek kao profesor kompozicije, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u doborani knjižnice HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016, 45-50.
- KELEMEN, Milko: *Poruka pateru Kolbu*, Zagreb: Durieux, 1995.
- KIŠ ŽUVELA, Sanja – ĆURKOVIĆ, Ivan (ur.): *100 godina glazbe. Učenjem, stvaranjem, istraživanjem*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2022.
- KRPAN, Erika (ur.): *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001 / The Zagreb Music Biennale. International Festival of Contemporary Music 1961–2001*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000.
- KRPAN, Erika – GLIGO, Nikša (ur.): *Muzički biennale Zagreb. International Festival of Contemporary Music*, Zagreb: [The Society of Croatian Composers], 1979.
- LEVAUX, Christophe: *We Have Always Been Minimalist. The Construction and Triumph of a Musical Style*, prev. Rose Vekony, Oakland, CA: University of California Press, 2020.
- MANDIĆ, Igor: Rekonstrukcija projekta »druge glazbe«. *AzSG kao teatar glazbene akcije, Prolog*, 6 (1974) 21, 13-15.

- MASNIKOSA, Marija: *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd: Clio, 1998.
- MILADINOVIĆ PRICA, Ivana: The Landscapes of Yugoslav Minimalism through the Lens of the Ensemble for Different New Music (1977–1987), *Contemporary Music Review*, 43 (2024) 2-4, 205-234.
- NIETZSCHE, Friedrich: *O koristi i štetnosti historije za život*, prev. Damir Barbarić, Zagreb: Matica hrvatska, 2004.
- NONO, Luigi: *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948–1989*, ur. Angela Ida de Benedictis i Veniero Rizzardi, Milano: Il Saggiatore, 2019.
- NYMAN, Michael: *Experimental Music. Cage and Beyond*, 2. izd., Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- O'BRIEN, Kerry – ROBIN, William: *On Minimalism. Documenting a Musical Movement*, Oakland, CA.: University of California Press, 2023.
- PARAĆ, Frano: *Gudački trio*, Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske, 1983.
- PAULUS, Irena: Knifer i glazba. Od Stravinskog do minimalizma, u: Krešimir Purgar (ur.): *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017, 265-291.
- PIEKUT, Benjamin: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2011.
- POMPE, Gregor: *Glazba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze – ZRC založba, 2019.
- RACA, Sanja: Repeticija, repeticija, gradacija... [razgovor sa Stankom Horvatom], *Vijenac*, (2000) 160, <www.matica.hr/vijenac/160/repeticija-repeticija-gradacija-18358/> (pristupljeno 5. 11. 2024).
- RUDAR, Željka: Zagreb Counterpoint. Glazba za saksofone, VJ-ing i plesačicu, *Muzika.hr*, 2007, <<https://www.muzika.hr/najave/zagreb-counterpoint-glazba-za-saksofone-elektroniku-vj-ing-i-plesacicu/>> (pristupljeno 5. 11. 2024).
- RUGLE, Karolina: *Improvizacije. Slučaj ACEZANTEZ*, diplomski rad, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2010.
- SAVIĆ, Miša: Nova/minimalna muzika. Beleške za Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. februar, 1978., u: *** (ur.): *Festival minimalne glazbe, Zagreb, 20-24. veljače 1978. Studentski centar/Galerija, Savska 25*, Zagreb: [Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu], 1978, 1-16.
- SAVIĆ, Miša (ur.): *Nova/minimalna muzika*, Beograd: Galerija Studentskog kulturnog centra, 1977.
- SEDAK, Eva: [Bez naslova], *Frano Parać (Hrvatski suvremeni skladatelji)*, Cantus, 2014, CD 98898496162, 6-14.
- SEDAK, Eva: [Bez naslova], *Frano Parać (Suvremeni hrvatski skladatelji)*, Jugoton, LSY 65069/65070, 1986, nepag.
- SEDAK, Eva: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe 1890.–1990.*, ur. i prev. Dalibor Davidović, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2024.
- SEDAK, Eva: »Klassische Gärten... und gleich wird es Abend«. Die jüngste kroatische Komponistengeneration im Spannungsfeld der Gattungsüberschreitung, u: Otto Kolleritsch (ur.): *Entgrenzungen in der Musik*, Wien – Graz: Universal Edition, 1987, 273-283.

- SEDAK, Eva: Stjepan Šulek – prilozi za biografiju, u: Nikša Gligo (ur.): *Generacija 1914. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 28. studenoga 2014. u dvorani knjižnice HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2016, 27-43.
- SEDAK, Eva (ur.): *Zagreb Music Biennale 1977. International Festival of Contemporary Music 8–14 May 1977*, Zagreb: [Society of Croatian Composers], 1977.
- SELEM, Petar: Nova hrvatska glazba, u: Petar Selem (ur.): *Novi zovuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, 217-241.
- STOJANOVIĆ-NOVIČIĆ, Dragana: Musical Minimalism in Serbia. Emergence, Beginnings and Its Creative Endeavours, u: Keith Potter – Kyle Gann – Pwyll ap Siôn (ur.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Burlington, VT: Ashgate, 2013, 357-367.
- SUPIČIĆ, Ivo: Estetski pogledi u novijoj hrvatskoj muzici. Pregled temeljnih gledanja četrnaestorice kompozitora, *Arti musices*, 1 (1969) 1, 23-61.
- ŠIJAN, Slobodan: *Kino Tom. Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Beograd – Zagreb: Muzej savremene umetnosti – Hrvatski filmski savez, 2012.
- ŠIPUŠ, Berislav: Horvatov klavir, u: Nina Horvat (ur.): *Stanko Horvat*, Zagreb: Cantus – Hrvatsko društvo skladatelja, 2011, 65-75.
- TOŠIĆ, Vladimir: *Opus 4. Dokumenti*, Beograd: Studentski kulturni centar, 2001.
- TOŠIĆ, Vladimir: *Reči o muzici*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2018.
- TUDOR, Gordan: [Poruka upućena autoru ovoga teksta e-poštom], 3. 11. 2024.
- WEISSBACH, Rüdiger: *Rundfunk und neue Musik. Eine Analyse der Förderung zeitgenössischer Musik durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk*, Dortmund: Barbara Weißbach Verlag, 1986.

Summary

OPPOSING OBLIVION. SOME THOUGHTS ON MINIMAL MUSIC IN CROATIA

Starting from the definition of minimal music given by Michael Nyman, the author finds that the contemporary music scene in Croatia is characterized by a dislike for this musical orientation, which is manifested both in the negative connotations that Croatian composers have given to the label itself, and in the rare examples of their compositions that could be classified under this label. Taking into consideration the piano suite *Ostinati* from 1982 by Stanko Horvat (1930–2006) and the *String Trio* from 1980 by Frano Parać (1948–), as well as the concert performance of saxophone player and composer Gordan Tudor (1982–) which took place in Zagreb in 2007 under the title *Zagreb Counterpoint*, the author points to a certain ambivalence towards the techniques and principles of minimal music in the case of the two aforementioned compositions, while interpreting the latter example as an explicit homage to minimal music at a time when it had already become part of the canon of Western art music. Considering the reasons why local composers were distrustful of minimal

music, the author points to the specificity of the composition studies at the Academy of Music in Zagreb, which in the post-war period were significantly marked by the pedagogical principles of Stjepan Šulek (1914–1986), according to which classical compositional technique possesses universal validity and is applicable in any musical context, as if it were neutral and independent of aesthetic assumptions. Composers raised on such premises, which emerged as an attempt to consolidate what was perceived as the »deficient« state of compositional teaching in Croatia, treated the techniques of minimal music, if they reached for them at all, as material to be subjected to the supposedly »universal« principles of composition that they learned in Šulek's composition class. On the other hand, by presenting the promotional activities of musicologist Nikša Gligo (1946–2024) regarding minimal music, especially the two festivals (Festival of Minimal Music; Different New Music Festival) that he organized in 1978 in the Student Center of the University of Zagreb, as well as the program of the international festival Music Biennale Zagreb, of which Gligo was the artistic director in 1977 and 1979, the author points to the limitations of Nyman's definition, as well as the challenges that Gligo's activities pose to the historiography of Croatian music of the 20th and 21st centuries.