

JUGOSLOVENSKA ELEKTROAKUSTIČKA MUZIKA PRE SEDAMDESETIH: PRODUKCIJA I PROMOCIJA NA MUZIČKOM BIENNALU ZAGREB I NA JUGOSLAVENSKOJ MUZIČKOJ TRIBINI¹

Miloš Marinković

Abstrakt: Osnivanjem Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd (1971), započinje zrela faza jugoslovenske elektroakustičke muzike, čime ona dobija i svojevrsnu institucionalizaciju u zemlji. Skromna elektroakustička produkcija započinje pedesetih godina, ali šezdesetih će vidno početi da raste. Njenoj ekspanziji umnogome će doprineti osnivanje festivala u Jugoslaviji, Muzičkog biennala Zagreb 1961. godine (MBZ 1961) i Jugoslavenske muzičke tribine 1964. godine (JMT 1964), kao adekvatnih mesta za afirmaciju i promociju modernističkih stremljenja. Dakle, u radu se osvetljava neretko zanemaren period razvoja elektroakustičke muzike jugoslovenskih autora, počev od pedesetih godina prošlog veka, dok se pomenuti festivali tumače kao glavni akteri u popularizaciji elektronskog medija u jugoslovenskoj umetničkoj muzici.

Ključne reči: Jugoslavija; elektroakustička muzika; Muzički biennale Zagreb; Jugoslavenska muzička tribina.

1

Ovaj rad je pisan u okviru projekta *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (br. 177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Jugoslovenska elektroakustička muzika² dobija svojevrsnu institucionalizaciju osnivanjem Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd (1971)³, pa s tim u vezi, Vladan Radovanović (1932) u pregledu razvoja domaće elektroakustičke muzike navodi godinu osnivanja ovog Studija kao početak drugog razdoblja u istoriji elektroakustičke muzike jugoslovenskih autora (Radovanović, 2010, 127). No, budući da domaći kompozitori interesovanje za elektroniku pokazuju znatno ranije, boraveći i usavršavajući se u inostranim centrima, period pre osnivanja prvog jugoslovenskog Elektronskog studija mogao bi se definisati kao rano razdoblje jugoslovenske elektroakustičke muzike. Prodor modernističkih tendencija u Jugoslaviju, nakon perioda socijalističkog realizma i porast interesovanja domaćih umetnika za elektronski medij (umeticima modernizma je i inače svojstveno interesovanje za različite vrste tehnoloških inovacija) praćeni su radikalnim promenama u evropskoj elektroakustičkoj muzičkoj praksi 50-ih godina. Naime, u ovom periodu dolazi do ukidanja diferencijacije u estetikama dva najuticajnija tonska studija u Evropi: pariskog, na čijem se čelu nalazio Pierre Schaeffer (1910–1995) i u kojem se negovala elektronska modifikacija snimljenih konkretnih zvukova – *musique concrète* [konkretna muzika] i kelnskog Studija, čiji je najistaknutiji predstavnik bio Karlheinz Stockhausen (1928–2007), pobornik elektronskog generisanja zvuka – *Elektronische Musik* [Elektronska muzika]. Ekspanziji elektroakustičke produkcije jugoslovenskih autora 60-ih znatno će doprineti osnivanje domaćih festivala, kao adekvatnih prilika za afirmaciju, promociju i valorizaciju modernističkih stremljenja. Muzički biennale Zagreb (MBZ) i Jugoslavenska muzička tribina (JMT), utemeljeni s početkom sedme decenije, bili su, ako ne prvi, onda sigurno jedni od prvih događaja u zemlji na kojima su upriličeni koncerti elektroakustičke muzike. Na ovim se manifestacijama od

2

U tekstu se termin elektroakustička muzika koristi za dela čiji su autori prilikom realizacije na bilo koji način dolazili u kontakt sa elektronikom.

3

Elektronski studio Treći program Radio Beograd osnovan je 1971. godine na inicijativu kompozitora Vladana Radovanovića i Britanca Paula Pignona (1939), fizičara i muzičara, koji je 1963. godine došao u Jugoslaviju. Materijalnu podršku za osnivanje Studija pružio je Radio Beograd, a ključni uređaj u Studiju predstavljao je takozvani *Synthesi 100* (više o tome u: Микић, 2007a, 19–21).

početka intenzivno promovisalo elektroakustičko stvaralaštvo, te se uvid u repertoare pomenutih festivala pokazao kao izuzetno pogodan metod za rekonstrukciju slike o domaćoj elektroakustičkoj muzičkoj produkciji pre osnivanja prvog Elektronskog studija u Jugoslaviji, koja je, razume se, od tog trenutka svakako postajala masovnija. Dakle, kao što je već navedeno, ukoliko godina osnivanja domaćeg Elektronskog studija jugoslovensku elektroakustičku muziku uvodi u novi period razvoja, period pre utemeljenja Studija mogli bismo sagledati kroz dve faze: pedesete godine – *početna faza* i šezdesete godine – *festivalska faza*.

Josip Slavenski (1896–1955) svojim interesovanjem za elektroniku, preciznije, za elektronske instrumente, o čemu svedoči njegova kompozicija *Muzika u prirodnom tonskom sistemu* iz 1937. godine, koja uključuje elektronske instrumente trauttonijume, usamljena je pojava u međuratnoj muzici na domaćem tlu (Микић, 2007b, 608-609). Razvoj elektroakustičke muzike u Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata treba posmatrati u kontekstu modernizma 50-ih godina, kada se, zahvaljujući povoljnijim političkim prilikama u zemlji, javila želja i potreba kompozitora za uspostavljanjem veze sa prekinutim modernizmom međuratnog razdoblja. Pionir među jugoslovenskim kompozitorima u radu sa elektronskim medijem, odnosno u elektronskom studiju tokom ovog perioda, bio je Ivo Malec (1925–2019), koji je već 1955. godine ostvario kontakte sa francuskim muzičkim krugovima, da bi se 1959. godine i zvanično preselio u Pariz, gde je aktivno delovao u Elektronskom studiju Pierrea Schaeffera. Malecova scenska muzika za predstave *Svjetionik* i *Macbeth*, kao i govorna kantata *Mavena*, realizovane 1956. godine u Parizu, mogu se smatrati prvim elektroakustičkim ostvarenjima jednog jugoslovenskog kompozitora. Međutim, izražajniji odjeci francuskog Elektronskog studija u ovim godinama, nažalost, izostajali su u Jugoslaviji, budući da je Malec nakon preseljenja u Pariz zapostavio gotovo sve kontakte u Zagrebu (Gligo, 2000, 26). Godinu dana kasnije, Vladan Radovanović u Beogradu piše delo *Korali, intermeca i fuga* (1957), u koje uključuje električne orgulje, a ubzo radi i preradu ove kompozicije za Martenoove talase, naslovljenu *Eloidi* (Микић, 2007a, 19). Prema dostupnim podacima, od ostalih jugoslovenskih autora koji pristupaju elektronici tokom

šeste decenije, izdvaja se još i Branimir Sakač (1918–1979) sa kompozicijom *Tri sintetske poeme* (*Masakri, Jama, Rat*), delo iz 1959. godine, okarakterisano kao sintetska muzika koja “(...) ujedinjuje i spaja sve načine proizvodjenja zvukova, uključivši i tonove orkestralnih instrumenata” (Laboš, 2016, 7). Iako tokom 50-ih nije pisao elektroakustičku muziku, Milko Kelemen je već od 1957. godine posećivao Međunarodne letnje kurseve za Novu muziku u Darmstadtu, te je, bez sumnje, bio jedan od jugoslovenskih autora kome elektroakustička muzika nije bila nepoznanica. Treba ukazati na još jedan događaj u kontekstu popularizacije elektroakustičke muzike u Jugoslaviji pre 60-ih. Naime, još je 1955. godine Ivo Malec u Dramskom kazalištu u Zagrebu održao predavanje o konkretnoj muzici, što je, prema pisanju tadašnje štampe, bio prvi (značajniji) kontakt jugoslovenske publike sa ovom vrstom muzike. Malec je u svom izlaganju (koje je kasnije u nešto modifikovanom vidu objavljeno u časopisu *Zvuk*) ukazao na terminološko određivanje, tehniku realizacije, te istorijski pregled konkretne muzike, akcentujući pojedina imena, prvenstveno Pierra Schaeffera i Pierra Henrya (1927–2017) (Malec, 1958, 307–316).

Nagli porast elektroakustičke muzičke produkcije primetan je 60-ih, kada veliki broj kompozitora odlazi na usavršavanje u inostrane elektronske studije. Od autora iz Srbije, to su mahom oni koji pripadaju (prema periodizaciji koju nudi muzikolog Melita Milin) četvrtoj etapi razvoja srpskog modernizma – od 1956. do 1980. godine (Милин, 2006, 103). U pitanju su, najpre, Vladan Radovanović, koji se usavršava u Elektronskom studiju u Varšavi, zatim, Rajko Maksimović (1935) i Aleksandar Obradović (1927–2001), koji borave u Princetonu, Ludmila Frajt (1919–1999) i Josip Kalčić (1912–1995) u Plzeňu. Od hrvatskih autora, u inostranim elektronskim studijama u ovom periodu deluju, već spomenuti Ivo Malec u Parizu, zatim, Milko Kelemen (1924–2018) u Münchenu, te Natko Devčić (1914–1997) u New Yorku. No, treba istaći da je većini (ne svih) studijskih boravaka naših umetnika po Evropi i Americi, prethodilo utemeljenje Muzičkog biennala Zagreb iz 1961. godine (MBZ 1961), prvog međunarodnog festivala savremene muzike u Jugoslaviji. Na ovom festivalu, koji se održava svake neparne godine, od samog početka je “(p)osebna pažnja bila usmjerena na područja elektroničke i elektro-akustičke glazbe te

glazbene scene i instrumentalnog, odnosno glazbenog teatra” (MBZ, 2018). Ovaj festival, analogno nekoliko godina ranije utemeljenom poljskom festivalu savremene muzike – Varšavska jesen (1956) – zamišljen je kao spoj *zapadne* i *istočne avangarde*, što ga je činilo svojevrsnim “transferom” muzičkih informacija sa obe strane Gvozdene zavese. S obzirom na to da su posredstvom MBZ-a jugoslovenski kompozitori intenzivno počeli da stupaju u dodir sa vodećim zapadnoevropskim stilskim i kompoziciono-tehničkim tendencijama, jugoslovenski su kritičari za razvoj domaće muzike po osnivanju MBZ-a neretko vezivali termine, kao što su *novi zvuk*, odnosno *nova muzika* (Gligo, 2000, 21). Već prve godine na MBZ-u jugoslovenska publika je imala prilike da se susretne sa stvaralačkim poetikama eminentnih evropskih, odnosno američkih *eksperimentalnih* kompozitora – sa Schaefferom, Stockhausenom, te Johnom Cageom (1912–1992), ali i sa kompozicionim tehnikama pripadnika Poljske škole. U okviru biennalskih okruglih stolova, posebnu pažnju privukla su predavanja Schaeffera i Stockhausena – *The Experience of Music* [Doživljaj muzike] i *Electronic Music* [Elektronska muzika].

Međutim, domaća kritika prvog MBZ-a⁴ nije imala previše razumevanja za upliv elektronike u umetničko stvaralaštvo, pa je elektroakustičku muziku etiketirala kao dehumanizujuću (ne)umetnost. Josip Andreis (1909–1982) u povodu izvođenja dela s područja konkretne i elektronske muzike navodi: “Za ova dva nova muzička govora čini mi se da bi trebalo ponoviti riječi koje narod pominje u vezi sa vatrom i vodom. I jedan i drugi su dobre sluge ali loši gospodari.” (Andreis, 1961, 484) Dok Božidar Trudić (1911–1989) govori da je prilikom izvođenja Stockhausenovog dela *Kontakte* [Kontakti] morao da napusti dvoranu kako mu ne bi pozlilo, Slavko Zlatić (1910–1993) ističe da su ekscesi Cagea i njegovih sledbenika nastrani pokušaj – kao nekad dadaizam (Zlatić, 1961, 504–505). Nadalje, Vinko Žganec (1890–1976) piše sledeće:

“Bojim se da nam poslije sintetske ‘muzike’ više neće ni trebati muzike, naravno muzičkih akademija najmanje, a da o

4

U fokusu će biti festivalske kritike iz tada najuticajnijeg muzičkog časopisa u Jugoslaviji – *Zvuk*: jugoslovenska muzička revija.

kompozitorima ni ne govorim. Kompozitor će biti onaj, koji će moći nabaviti desetak magnetofona, s kojima će simultano snimati i miješati desetak vrsta šumova, treskova, praskova, neke od njih će reproducirati natraške, i sve će to kao čarobnjak smiješati, i eto ti simfonije mrtvog legijonara ili poeme plavog konjanika.” (Žganec, 1961, 506-507)

Stana Đurić-Klajn (1905–1986) takođe nije skrivala negativno iznenađenje povodom izvođenja Stockhausenovog dela *Kontakte*, mada, s druge strane, kritičarka navodi muziku Pierrea Schaeffera kao pravi primer kako elektronika može pružiti široki dijapazon veoma konstruktivnih i izražajnih sredstava (Đurić-Klajn, 1961, 487-488). Sasvim očekivano, Vladan Radovanović bio je očaran elektroakustičkim delima evropskih majstora, te je u svojoj kritici prvog MBZ-a podsetio publiku i čitaoce da elektronska muzika nije apstraktna i udaljena od stvarnosti, “(...) naprotiv [podvlači V. R.] ona je odviše naša stvarnost” (Radovanović, 1961, 501).

Kada je reč o domaćoj elektroakustičkoj produkciji, u repertoar MBZ 1961 uvrštene su Sakačeve *Tri sintetske poeme* (*Masakri, Jama, Rat*), dok se ostala pomenuta dela iz 50-ih godina nisu našla na programu prvog jugoslovenskog festivala savremene muzike (doduše, Vladan Radovanović u tom je periodu još uvek bio relativno nepoznat kompozitor). Naime, Sakač se, nakon sopstvenog “obračuna” sa folklorom i socrealizmom, zalagao za specifičnu koncepciju savremenosti, pri čemu je posebnu pažnju posvetio upravo odnosu između komponovanja i tehnologije (Gligo, 2000, 27-28). Međutim, oštra kritika avangarde na prvom MBZ-u, u potpunosti je zaobišla (gotovo ignorisala) elektroakustičko delo Branimira Sakača, pa se dá naslutiti da je ova kompozicija bila u senci elektronske “laboratorije” zvuka, koju su jugoslovenskoj javnosti priredili evropski kompozitori.

Na okruglim stolovima o savremenoj jugoslovenskoj muzici na MBZ 1961 intenzivno se diskutovalo o problemima domaćeg stvaralaštva, koje je u tom trenutku, prema modernističkim kriterijumima, ipak zaostajalo za inostranom muzičkom produkcijom. Rešenje za ovaj problem našlo se u osnivanju domaćeg festivala, kao mesta gde bi se iz godine u godinu

preispitivalo jugoslovensko muzičko stvaralaštvo i pripremao teren našim kompozitorima za inostranu muzičku scenu. Tim povodom, tri godine kasnije (1964), nastala je Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji, koja je bila prema rečima Branimira Sakača “instrument međusobnog upoznavanja”. No, treba ukazati na još jedan bitan događaj koji se desio između MBZ-a (prvog i drugog) i prve JMT-e, a značajan je, između ostalog, i za promociju elektroakustičke muzike u zemlji.

Reč je, naime, o Simpozijumu *Nova muzika i muzička interpretacija*, održanom 1962. godine u Opatiji, a koji je okupio veliki broj kompozitora i muzikologa. Pored domaćih učesnika, čiji naslovi izlaganja potencijalno ukazuju na to da su u razmatranje obuhvaćeni i problemi elektroakustičke muzike (*Problemi tehnike i stila izvođenja nove muzike* Sonje Kiring, *Nova muzika i muzička grafika* Ive Petrića, *Zvukovni prostor i muzička ekspresija* Branimira Sakača)⁵, organizatorima je bila velika čast ugostiti poljskog muzikologa i osnivača Eksperimentalnog studija Poljskog radija, Józefa Patkowskog (1929–2005), koji je održao predavanje na temu *Technology, Work Organization and Production in Warsaw Radio Electronic Music Studio* [Tehnologija, organizacija rada i produkcija u Studiju za elektronsku muziku Radio Varšave] (Anon, 1962). Trodnevni Simpozijum upotpunjen je i koncertnim večerima, a pravu senzaciju izazvao je Koncert sintetske, konkretne i elektronske muzike. Povodom ovog događaja štampa je zabeležila kako je publika doslovno “(...) prepunila koncert eksperimentalne muzike, te je gotovo stotinjak posjetilaca moralo biti vraćeno, jer jednostavno nisu stali u dvoranu” (Kalafatović, 1988, 11). Dakle, može se konstatovati da je publika, uprkos dominaciji negativnih kritika na godinu dana ranije održanom MBZ-u, pokazala vidno interesovanje za elektronski medij. Naime, u okviru ovog Simpozijuma izvedeno je pet elektroakustičkih ostvarenja evropskih kompozitora⁶ i

5

Ostali izlagači bili su: Dušan Plavša (*Muzička pedagogija i savremena muzika*), Paula Uršič-Petrić (*Harfa i njene tehničke mogućnosti*) i Slobodan Habić (*Muzička publicistika i informacije*).

6

U pitanju su sledeća dela: *Electronic study 1961* Josefa Antona Riedla (1929–2016), *Nocturno Brune Maderne* (1920–1973), *Percussion II* Klause Hashagena (1924–1998), *Psalam 1961* Krzysztofa Pendereckog (1933) i *Elektra*, fragmenti Henrija Pousseura (1929–2009).

isti broj dela jugoslovenskih autora. Kao pioniri jugoslovenske elektroakustičke muzičke scene, predstavili su se Ernő Király (1919–2007) djelom *Poema o zori*, Josip Kalčić *Improvizacijom za orgulje*, Branimir Sakač *Jahačima apokalipse*, i Ivo Malec, iz čijeg su opusa na ovome koncertu izvedena dva dela *Cembalo-spektar* i *Dahovi* (Anon, 1962). Poslednja kompozicija Ive Maleca veoma je značajno ostvarenje u njegovom opusu, a sâm autor povodom njenog izvođenja je istakao:

“Razmjerno reduciran i vrlo homogen zvučni materijal, koji je u srodstvu s ‘animom’, s uzdasima i izdasmima (...) teži se izraziti više putem vlastite varijacije ili multiplikacije (‘sui generis’) nego dodavanjem novih heterogenih elemenata. Ovdje je, dakle, manje riječ o glazbenom sadržaju, svojstvenom zvukovnim objektima kao takvim, a više o odnosima što ih oni stvaraju među sobom.” (Laboš, 2016, 5)

Nakon opatijskog Simpozijuma usledio je drugi MBZ, na kojem je, prema navodima kritike, porastao kvalitet dela domaćih autora, a jugoslovenska publika imala je prilike da čuje i dela za magnetofon i instrumentalni sastav pariskog Elektronskog studija. Takođe, Luigi Nono (1924–1990) je na ovogodišnjem MBZ-u održao predavanja o savremenoj italijanskoj muzici, demonstrirajući magnetofonske trake realizovane u Milanskom studiju, a predavanje Johna Cagea o savremenoj američkoj muzici bilo je sasvim novo iskustvo za jugoslovensku sredinu. U odnosu na 1961, na MBZ 1963 izvedena su četiri elektroakustička ostvarenja domaćih autora: dva dela Ive Maleca *Tutti* za traku i instrumentalni anasambl i *Dahovi*, zatim, *Jahači Apokalipse* za traku Branimira Sakača (dela koja su već bila izvedena na opatijskom Simpozijumu godinu dana ranije), kao i *Poema o zori* (kompozicija u kojoj se kombinuju konkretni i elektronski zvuci) autora iz Srbije, Ernóa Királyja. Reklo bi se da je, u odnosu na prvi MBZ, kritika sada imala više razumevanja za elektronske muzičke *eksperimente*. Naime, u osvrtima na drugi zagrebački festival čitamo kako su “(...) sve vrste eksperimentisanja sa zvučnim materijalom pozitivne – ako ne kao samostalni kvaliteti – onda kao doprinosi u traženju novog savremenog muzičkog jezika” (Bedina, 1963, 517), kao i to da se pod pojmom *nove muzike* “(...) treba govoriti samo o *poslednjoj* muzici, tj. o eksperimentalnim, konkretnim i elektronskim zvučnim tvore-

vinama, koje su iz osnova izmenile estetska shvatanja i forme i sadržaja onog, što smo kod prethodnih novih pojava smatrali muzikom” (Milosavljević, 1963, 515).

U godini između drugog i trećeg MBZ-a, upriličena je prva Jugoslavenska muzička tribina u Opatiji. U Programskoj knjižici ovog festivala navedeno je da će se Tribina održavati svake godine, tako da će javnost moći da bude u toku sa jugoslovenskim muzičkim stvaralaštvom iz protekle godine ili dve godine dana. U nastavku, ukazano je i na repertoarsku koncepciju ove manifestacije (vidno različitu od one na MBZ-u), pri čemu se navodi da “(u) izboru programa Jugoslavenske muzičke tribine vlada potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, načina komponiranja i upotrebe kompoziciono-tehničkih sredstava” (Ramovš, Radica i Petrić, 1964). Dakle, JMT je predstavljala godišnji presek, odnosno pregled jugoslovenske muzičke produkcije, a Opatija je u tih nekoliko dana bila stecište razmene mišljenja i iskustava, te iznalaženja mehanizama za dalju nadgradnju muzičke kulture Jugoslavije.⁷ Kao i na prvom MBZ-u, za prisutnost elektroakustičke muzike domaćih autora na prvoj JMT-i, zaslužan je bio Branimir Sakač, budući da je izvedeno njegovo ostvarenje *Epizode* za orkestar, zvučnu ploču i magnetofon. Međutim, ono što je obeležilo prvu JMT-u jeste govor Ive Maleca, koji je, ako imamo u vidu dešavanja na ovim festivalima i opšti razvoj jugoslovenske elektroakustičke produkcije u potonjem periodu, bio posve indikativan:

“(…) imamo oko četrdesetosme, oko pedesetih godina, pojavu utjecaja strojeva na glazbu. Imamo s jedne strane gotovo u isto vrijeme u Njemačkoj i u Kölnu, rođenje elektronske glazbe, s druge strane rođenje konkretne glazbe u Fracuskoj u Parizu (...). Zašto ja o svemu tome govorim? Zato što mislim da veliki dio europske glazbe, koja se još uvijek ne usuđuje izaći iz nekih ulja tradicije, trpi od neoslobađanja svog uha. Eksperimenti su dokazali ovo: da se glazba odvija na nivou percepcije, na nivou našeg uha, a sve ovo naučeno, priučeno, kondicionirano, sve što je od nas stvorio Konzervatorij i naša zapadna civilizacija, sve to sprečava naše uho da prima realnu tonsku informaciju koju mu priroda daje” (Malec, 2003, 18-20).

7

Ovaj festival danas se zove Glazbena tribina.

Nakon utemeljenja opatijske Tribine, naredne, 1965. godine održan je treći MBZ, na kojem je posebnu pažnju privuklo izvođenje dve kompozicije Pierrea Schaeffera, *L'operabus, une-actionmusicale* i *Violostries*. Zanimljivo je da su se od dela jugoslovenskih autora našle *Epizode* za traku i orkestar (1963) Branimira Sakača, ali i pomenuta govorna kantata *Mavena* Ive Maleca iz 1956. godine. Posezanje selektora MBZ-a za delima nastalim gotovo deceniju ranije, s jedne strane, jasno ukazuje na skromnost aktuelne domaće elektroakustičke produkcije, no, s druge strane, neosporno je da je *Mavena* i sredinom 60-ih sasvim odgovarala kriterijumima savremenosti i modernosti, o čemu piše i Schaeffer: "S izvjesnom glazbenom ljupkošću i luminoznošću, *Mavena* je možda pridonijela konkretnoj glazbi po prvi put namjerno poetičan ton." (Laboš, 2016, 4) Iste godine, na drugoj JMT-i izvedeni su *Prostori* za simfonijski orkestar i magnetofonske zvukove (1965) Branimira Sakača, kao i *Epitaf H* za simfonijski orkestar i ljudske glasove snimljene na magnetofonskoj traci (1965) Aleksandra Obradovića. Kako se ovo ostvarenje ubraja među prve poduhvate srpske elektroakustičke muzike, muzikolog Mirjana Veselinović-Hofman (1948) ističe još uvek tesnu vezu kompozitora sa tradicijom, navodeći, kao paradigmatičan primer, jasnu trodelnu formu ove kompozicije (Veselinović-Hofman, 1983, 354). No, izvesni nemački kompozitori, profesori sa viših muzičkih škola u Dresdenu, odnosno Berlinu, gostujući na ovogodišnjoj Tribini, upravo su Obradovićevo ostvarenje izdvojili kao delo, koje je, između ostalih, ostavilo najsnažniji utisak na njih (Uszkoreit i Wilbrandt, 1965, 7). Naredne, 1966. godine, repertoar JMT-e obogaćuje se sa tri elektroakustička ostvarenja – *Dve Bašove haiku* za glas, flautu, violinu, klavir i magnetofon (1965/66) Rajka Maksimovića, *Judita* (1966) Milka Kelemena i *Planete* Ive Maleca. U katalogu JMT-e dva se dela hrvatskih autora uključuju na spisak najopsežnijih i najznačajnijih ostvarenja sa JMT 1966, dok se Maksimovićeva kompozicija, iz nepoznatih razloga, ne spominje (Krpan, 1983, 16). Ne sme se izostaviti činjenica da *Dve Bašove haiku* (nastale u Elektronskom studiju u Princetonu) u kojoj je uz elektroniku, autor primenio i aleatoriku, imaju izuzetno važno mesto u stvaralaštvu Rajka Maksimovića. Srpski kompozitor se tokom američkog usavršavanja zainteresovao za ovu vrstu japanske poezije, a najznačajnije delo koje je nastalo kao plod takvih interesovanja,

jeste kompozicija *Tri haiku* (za ženski hor i 24 instrumenta), komponovana po povratku iz Amerike, kao porudžbina za četvrti MBZ. S druge strane, Kelemenovo delo *Judita*, pisano za orkestarske zvukove, elektronski obrađene orkestarske zvukove i elektronski proizvedene zvukove, nastalo je u Elektronskom studiju u Münchenu, a autorova okupacija bila je kontrastiranje zvučnih blokova s tišinom. Zbog svog velikog uspeha, Kelemenova *Judita*, naredne godine biva izvedena i na MBZ 1967. Dakle, shodno ranije navedenim raspravama na MBZ-u u vezi sa utemeljenjem nacionalnog festivala, možemo konstatovati da je JMT uistinu igrala ulogu svojevrsnog *filtera* domaćeg muzičkog stvaralaštva pred MBZ-om. Međutim, treba naglasiti da to ipak nije bilo pisano pravilo, budući da se dešavalo da dela budu uvrštena u repertoar zagrebačkog festivala, bez da su prethodno slušana na Tribini, ili da su pak, prvo bila izvedena u Zagrebu, a potom u Opatiji.

Do 1967. godine na MBZ-u su, izuzev izvođenja jednog dela Ernőa Királyja, bila zastupljena elektroakustička dela isključivo hrvatskih autora, no, na MBZ 1967 debituju kompozitori iz Slovenije – Darijan Božič (1933–2018) sa delom *Kriki* za recitatora, traku i kvintet limenih duvača (1966) i Vinko Globokar (1934), predstavljajući delo *Discours* za trombon solo i traku (1967). Počeci slovenačke elektroakustičke muzike vezuju se upravo za delatnost Darijana Božiča, koji je, počev od 1963. godine, eksperimentisao sa takozvanim *neinstrumentalnim zvukovima* u studiju Radija Slovenije (Pompe, 2011, 8). Vinko Globokar je već sredinom 50-ih studirao trombon u Francuskoj, tako da mu je tamošnja modernistička estetika bila veoma bliska, dok će po okončanju studija trombona (1959), ovaj umetnik sve više početi da ispoljava interesovanja za tehniku komponovanja (Стојановић-Новичић, 2013, 24-25). Uz pomenuta ostvarenja slovenačkih autora, na repertoaru četvrtog MBZ-a našlo se još pet dela domaće elektroakustičke muzike, i to iz pera hrvatskih autora. Već tradicionalno na MBZ-u, izvedena su dela Ive Maleca *Cantate pour elle* za glas, harfu i traku (delo koje je izazvalo veoma pozitivne reakcije kritike) i Branimira Sakača *Prostori*. Pored ovih ostvarenja, kao potvrda kvaliteta, izvodi se spomenuta Kelemenova *Judita*, ali ove godine debituje i Dubravko Detoni (1937), kompozitor mlađe generacije kojoj pripadaju još i Igor Kuljerić (1938–2006) i Silvio Foretić

(1940). Prema rečima Nikše Gliga (1946), Detoni je radikalno i beskompromisno doprineo profilisanju nove hrvatske muzike (Gligo, 2000, 33). Naime, izvedeno je Detonijevo delo *Šifre* za klavir i elektroniku (1967), a komentarišući vlastito ostvarenje, autor je istakao kako sebe ne smatra kompozitorom elektroakustičke muzike, već za realizaciju svojih zvučnih ideja najveću važnost pripisuje ton majstorima, koji su ih oživotvorili kao dodatnu vrednost instrumentalnoj muzici (Laboš, 2016, 14). Takođe, ove godine je izvedeno i delo *Allures-Gestes-Etats* za klavir i elektroniku, višemedijskog umetnika Martina Davorina-Jagodića (1935–2020), koji je upravo u periodu od 1967. do 1969. godine sarađivao sa Schaefferom u Parizu.

Ovih godina u jugoslovenskoj je sredini još uvek vladao dualizam na razini *za i protiv* elektronike. Kritika četvrtog MBZ-a beleži da se festival suočio sa velikim problemima u vezi sa programskom koncepcijom. Iako se opaža kvantitativno veći broj domaćih elektroakustičkih dela, što bi trebalo da znači da taj medij odavno više nije šokantan, pojedini kritičari i dalje izražavaju nezadovoljstvo, a među njima posebno makedonski kompozitor Vlastimir Nikolovski (1925–2000), koji u kritici MBZ 1967 navodi sledeće: “Čemu da se pijanista pojavljuje kao koautor, kompozitor kao veoma loš dirigent, inženjer kao kompozitor? Kako bi izgledalo kad bi kompozitor sagrađio jedan soliter? Ne bi li se ta zgrada srušila još kod samog zidanja?” (Nikolovski, 1967, 32) S druge strane, značajno je spomenuti da je u okviru okruglih stolova MBZ-a posebnu pažnju privuklo predavanje Alexandra Schaafa (?) na temu *Structuring Sounds Using Electronic Instruments* [Strukturiranje zvukova elektronskim instrumentima], a predstavio se i Elektronski studio iz Münchena.

Iste godine na jesen, u Opatiji se po prvi put izvode elektroakustička dela autora iz sva tri glavna jugoslovenska muzička centra – iz Beograda, Zagreba i Ljubljane. Posredi su *Vijesti* za recitatora, pevačicu, magnetofon i instrumentalni sastav (1967) Zlatka Pibernika (1926–2010), *Dva stavka za Martenoove talase* Krešimira Šipuš (1930–2014), zatim radiofonsko delo *Jeux II* Ive Petrića (1931–2018), *Elektronska tokata i fuga* za stereo magnetofon (1967) Aleksandra Obradovića (realizovana

1966/67 tokom kompozitorovog usavršavanja u Americi⁸), te radiofonsko ostvarenje *Sferoon* (1960–1964) Vladana Radovanovića. Muzikolog Mirjana Veselinović-Hofman povodom Obradovićevog dela ponovno ističe privrženost srpskog kompozitora tradiciji, te navodi da se pored asocijacija na muzičku prošlost u samom naslovu, sreću komponente tradicionalnog muzičkog jezika, kao što su durski trozvuk, tema, imitacija, diminucija, streta (Veselinović-Hofman, 1983, 354). S druge strane, Vladan Radovanović delom *Sferoon*, u kojem je kao zvučne izvore upotrebio mešoviti hor, rečitativni hor, filtrirani klavir i električne orgulje, predstavio je, slobodno bismo smeli reći, paradigmu avangarde onog vremena. O modernističkom izrazu ovog dela svedoči iskaz samog autora:

“Želeo sam da *Sferoon* omogući otkrivanje mnoštva dela u jednom, za razliku od češćeg slučaja stremljenja ka jednom delu kroz mnoštvo. Ideja mnoštva kroz jedno ispoljava se u kontrolisanoj varijabilnosti tako što se segmenti – od kojih se *Sferoon* sastavlja – mogu upotrebiti u originalu i retrogradno, na razne načine rasporediti u sledu i naslojiti. *Sferoon*, dakle, nije otvoren nego je varijabilan oblik. Dok u svakom pojedinačnom ‘zatvaranju’ otvorenog oblika odlučuje izvođač u trenutku izvođenja u okviru promenljivosti regulisane od strane kompozitora, o promeni varijabilnog oblika odlučuje pre izvođenja sam kompozitor.” (Radovanović, 2018a)

Iznenadjujuće je da prilično zapažena dela Obradovića i Radovanovića nisu uvrštena u repertoar nekog od narednih MBZ-a, budući da je, posebno Radovanovićev *Sferoon*, koincidirao sa *traženom* avangardnom estetikom zagrebačkog festivala.

Uprkos tome, JMT nastavlja intenzivno promovisati kompozitore iz Srbije. Godine 1968, opatijskim repertoarom čak su dominirala ostvarenja srpskih autora, među kojima su *Elektronska studija I – A i B* (1966/67) Vladana Radovanovića, čista elektronska muzika, rađena u varšavskom Studiju, izgrađena

8

Aleksandar Obradović je ove godine u časopisu *Zvuk* pisao o saradnji jugoslovenskih kompozitora sa Elektronskim muzičkim centrom u New Yorku, navodeći podatak da će se dalja saradnja nastaviti na festivalu Ohridsko leto, na kojem će se održati i seminar o problemima i karakteristikama rada u elektronskom studiju (Obradović, 1967, 52).

od sinus-tonova i različito filtriranog belog šuma (Radovano-
vić, 2018b), potom *Mikrosimfonija* za simfonijski orkestar i ma-
gnetofon Aleksandra Obradovića (sa primenom dodekafonske
tehnike), *Jeih* Paula Pignona i *Improvizacija* Josipa Kalčića.
Takode, ove godine izvedeno je i delo *Asteroidi* Ludmile Frajt,
kompozitorke iz Srbije, koja se, uz višegodišnji rad na Radio
Beogradu i Avala filmu, usavršavala (uz Josipa Kalčića) i u
Elektronskom studiju u Plzeňu. Važno je spomenuti da Zija
Kučukalić (1929–2020) u kritici ovogodišnje Tribine navodi da
je jugoslovenska muzika pokazala avangardni radikalizam,
te da je šire prihvatanje modernog muzičkog shvatanja i izra-
žavanja predstavljalo stabilizovanje avangardnih dostignuća
(Kučukalić, 1968, 640–641). Uz pomenuta dela srpskih autora,
repertoar je bio upotpunjen delima *Discours II* za trombon
solo i traku (1967) Vinka Globokara, zatim, delom *Oscilacije*
Janeza Matičića (1926), koji tokom 60-ih godina intenzivno
sarađuje sa Schaefferom u Parizu, kao i kompozicijom Natka
Devčića, *Colombia 68* (1968), realizovanom u Elektronskom
studiju Columbia University u New Yorku. Oštra je kritika
bila upućena Devčiću na račun neoriginalnosti ovog dela, no,
s druge strane, postoje navodi koji tu činjenicu pravdaju, jer,
“(…) gledano kroz estetiku Columbia-Princeton Elektroničkog
Muzičkog Centra, imperativ da se komponira s originalnim
materijalom nije postojao, pa je tako i novo Natkovo glazbeno
djelo nastalo kroz transformaciju postojećeg zvučnog mate-
rijala” (Laboš, 2016, 16).

O saradnji JMT-e i MBZ-a svedoči činjenica da je 1969. godine
u program zagrebačkog festivala uključeno *četiri* elektroa-
kustička dela sa prošlogodišnje JMT-e: *Colombia 68* Natka
Devčića (uprkos negativnoj kritici), *Discours II* Vinka Globo-
kara, *Oscilacije* Janeza Matičića i *Asteroidi* Ludmile Frajt. MBZ
1969 kvantitativno se uistinu obogatio delima jugoslovenskih
kompozitora (izvedeno je osam domaćih elektroakustičkih
kompozicija), tako da su uz spomenuta, izvedena i sledeća
dela: *Kadence 5+1* Josipa Kalčića, *Lumina* za 13 gudača i traku
(1968) Ive Maleca, *Igra riječi* za hor, recitatore, instrumentalni
ansambl i traku Natka Devčića, kao i *Kompozicija za kamerni
orkestar i Martenoove talase* Rubena Radice (1931). Posebno
je bilo zapaženo izvođenje *Lumine*, već iskusnog Maleca,
koji je delo realizovao u pariskom Elektronskom studiju. Tre-

ba istaći da je na MBZ 1969 vidno porastao i broj inostranih elektroakustičkih kompozicija. Samo nekoliko godina ranije Stockhausen je surovo kritikovan od strane jugoslovenske kritike, a ove se godine na programu MBZ-a pojavilo čak četiri elektroakustička ostvarenja ovog nemačkog autora.⁹

S tim u vezi, na prvi pogled se stiče utisak da je kritika MBZ-a konačno postala blagonaklona ka elektronskom mediju, no, ranije spomenuti dualizam i dalje je bio prisutan. Sotir Golabovski (1937) piše da je ovogodišnji MBZ prezentovao muziku koja izvire iz naše realnosti, primenom napredne moderne tehnike, a posebno primenom industrijskog načina proizvodnje (Golabovski, 1969, 218). Međutim, s druge strane, Nadežda Mosusova (1928) navodi da su “(...) kolaž koji je priredio Centro operativo di arte viva iz Trsta, Stockhausenov koncert, a naročito Sonic Arts Group iz SAD, izlazili (...) iz okvira onoga što se smatra muzikom” (Mosusova, 1969, 221). Krešimir Šipuš piše kako “(...) preveliki broj djela, koja smo čuli na priredbama MBZ 1969, pripada području akustičkih eksperimenata i nema nikakvih umjetničkih vrijednosti” (Šipuš, 1969, 225), dok Andrija Tomašek (1919–2019) ističe da bi “(...) sve eksperimente i ‘eksperimente’ valjalo (...) uvrstiti u neku vrstu informativne sekcije pa koga zanima – neka sluša, a ne da se nešto mutno i nedefinirano servira svima kao dostignuće vrijedno svačije pažnje i priznanja” (Tomašek, 1969, 227).

Naredne dve godine (1969–1970) na JMT-i dominantni su hrvatski autori i njihova dela: *Trijalog za Martenoove talase* Stan-ka Horvata (1930–2006), *Phonomorphia III* (1969) Dubravka Detonija, te *Grafika III* istog autora izvedena 1970. godine, potom, *Igra riječi* za recitatora, hor, kamerni ansambl i magnetofonsku traku Natka Devčića, te *Impulsi* (1969/70) za gudački kvartet i magnetofonsku traku Igora Kuljerića. Godine 1969. na JMT-i izvedena su još i *Sounds around I* Paula Pignona, te *Requiem*, spomenu umorjenega vojaka – mogega očeta (1969) Darijana Božića, delo koje inkorporira konkretne zvukove u tradicionalne stavove ove stare forme. Elektroakustičkom repertoaru JMT 1970 dodaje se još i Božićev *muzički heppe-*

9

Posredi su sledeća Stockhausenova dela: *Spiral für Oboe und Kurzwellentransistor*, *Prozession*, *Telemusik* i *Mikrophonie I*.

ning, Jago, nastao prema William Shakespeareovoj (1564–1616) drami *Othello* i prema romanu *Gotteszweite Garnitur*, Williija Heinricha (1920–2005). U vezi sa Kuljerićevim delom *Impulsi* (inače prvim autorovim poduhvatom u kombinovanju živih instrumenata i magnetofonske trake), značajno je istaći da je realizovano u Radio-televiziji Zagreb, što svedoči da domaće radio stanice tada polako počinju da se tehnički osavremnjuju. Povodom primetnog rasta elektroakustičke muzičke produkcije u zemlji, među pojedinim kritičarima javila se u isto vreme i bojazan od mogućeg odsustva umetničkog kvaliteta, shodno konstantnoj želji mladih avangardista za eksperimentisanjem. S tim u vezi, u razgovorima koji su vođeni povodom JMT 1970, na pitanje *Quo vadis musica moderna?* brojni jugoslovenski muzički kritičari i kompozitori više su puta upozorili da permanentno traganje za novim zvukovnim eksperimentima ne sme ni u kom slučaju biti lišeno unutrašnje umetničke poruke (Špirić, 1970, 380–390).

Pre premijernog učešća Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd na MBZ-u 1973. godine, uočava se kvantitativni pad elektroakustičkih dela na repertoaru ovog festivala održanog 1971. godine. Na šestom izdanju MBZ-a izvedena je Detonijeva *Grafika III* sa prošlogodišnje JMT-e, delo Borisa Ulricha (1931–1983) *Multiple Vision, Discours III* za obou i traku Vinka Globokara, i veoma zapaženo delo Milina Stibilja (1929–2014), *Mavrica*, nastalo kao plod kompozitorovog istraživanja u Institutu za sonologiju u Utrechtu (Pompe, 2011, 8–9). Govoreći o mogućoj sličnosti zvučnih rezultata, bez obzira na primenu metoda konkretne ili elektronske muzike, Vladan Radovanović ističe da je to jedan od razloga zbog kojeg se poreklo zvučnog izvora prestalo smatrati presudnim na planu fenomena, a Stibiljevu *Mavricu*, Radovanović smatra prvim delom u Jugoslaviji koje je ukinulo jaz između elektronske i konkretne muzike (Radovanović, 2010, 137–138). Kada je reč o Tribini u Opatiji, Elektronski studio takođe debituje 1973. godine, ali je neobično da je godinu dana ranije, JMT 1972 bila vrlo skromna u pogledu elektroakustičkog repertoara, koji su sačinjavali jedino *Monos* Dubravka Detonija, kao i balet Borisa Ulricha, *Multiple Vision*, izveden nekoliko meseci ranije i na MBZ-u. Povodom izvođenja ovog dela na opatijskoj Tribini, Ulrich (koji je, inače, od 1955. godine radio kao tonski majstor

na Radio Zagrebu) je izjavio: “Balet je po svojoj ideji isječak iz svakodnevnog života. (...) Partitura u kontrapunkciji sa tri magnetofonske vrpce hipertrofira zvuk do krajnjih granica mogućnosti. Tehnika kolaža ovdje je pokretač zvukovne ideje.” (Ulrich, 1972 7) U poređenju sa JMT 1972, na godinu dana ranije održanoj opatijskoj Tribini, elektronici je pripalo nešto više mesta na repertoaru. Naime, na JMT 1971 izvedeno je delo *Incontri I* (1971), za klavir i magnetofonsku traku Igora Kuljerića, kao i *Pop Art II* (1971) za gudački kvartet i magnetofon Darijana Božića, koje nije pobrojalo najslavnije komentare. Kritika je povodom Božićevog dela istakla da kombinacija gudačkog kvarteta i elektronike nije adekvatno rešenje, budući da elektronski zvuk deluje kao veštačka tvorevina, nasuprot živom izvođenju gudačkog ansambla (Stojanović, 1971, 379). Na ovogodišnjem repertoaru zanimljiva je bila i kompozicija Mihovila Logara (1902–1998), *Zvučno pismo Branimiru Sakaču* za preparirani klavir i mezzosopran sa snimljenim šumovima i zvucima orgulja, za koju je autor (inače kompozitor koji nije imao iskustva u radu sa elektronikom), prema sopstvenim rečima, inspiraciju pronašao u Sakačevim stavovima o novoj muzici i njegovim delima (Logar, 1971, 8). Takođe, na JMT 1971 publika je imala prilike čuti i vrlo interesantno delo Dubravka Detonija, *D – prizor za svirača, čembalo i elektroniku* (kompoziju čije je tonsko uporište ton d, oko kojeg se nižu sve ostale naslage zvuka). Kao zaključak, a možda i najvažniji podatak u vezi sa opatijskom Tribinom 1971. godine, jeste to da su u okviru Kluba Tribine (u kojem su se, inače, redovno održavala predavanja i vodile diskusije muzičkih kritičara) Vladan Radovanović i Paul Pignon održali predavanje o novoosnovanom beogradskom Elektronskom studiju.

Iz svega navedenog, možemo konstatovati da je do osnivanja prvog Elektronskog studija u Jugoslaviji, na koncertima MBZ-a izvedeno preko dvadeset, a na koncertima JMT-e oko trideset elektroakustičkih dela jugoslovenskih autora, među kojima su dominirali hrvatski kompozitori. Približan recipitet srpskih i hrvatskih autora postoji, ali samo kada je reč o opatijskoj Tribini. Nešto manje (ukoliko posmatramo ukupan broj dela sa oba festivala) izvođeni su slovenački autori, dok se može zaključiti da je u centrima ostalih jugoslovenskih

republika elektroakustička muzička produkcija u ovom periodu još uvek stagnirala.¹⁰ Ipak, iako bez elektronskog studija u zemlji, jugoslovenski kompozitori pokazali su zavidan broj elektroakustičkih ostvarenja, a repertoarska politika domaćih festivala bila je prilično posvećena njihovom promovisanju. Elektroakustička muzika je na MBZ-u, kao festivalu savremene (avangardne) muzike, razume se, od samog početka našla adekvatno mesto, ali i na JMT-i, na kojoj su kriterijumi selekcije dela postavljeni izuzetno široko (odnosno, prema izvesnim tumačenjima, gotovo da ti kriterijumi nisu ni postojali). Treba imati na umu da je predočeni period doba kada se tonski studiji u Evropi znatno upotpunjuju i standardizuju tehničkom opremom, što je vremenom rezultiralo (kao što je na početku rada navedeno) poništavanjem razlika koje su postojale između produkata konkretne muzike i ostalih vidova muzike za traku (Mikić, 2004a, 111). Dakle, kompozitori iz Jugoslavije svoje eksperimente u evropskim i američkim elektronskim studijima započinju na već dobro “utabanoj stazi”, pa je razumljivo da su njihova modernistička stremljenja polako počela da idu u korak sa evropskim. Naši kompozitori su od sredine 60-ih godina istraživali gotovo sve potencijale novog medija i koristili najrazličitije mogućnosti elektronske distribucije zvuka, od kombinovanja konkretnih i elektronskih zvukova, preko spajanja instrumentalnog i vokalnog medija sa elektronskim – jednom rečju, transponovali su svoje kreativne ideje u novi medij (Mikić, 2004b, 13). Ovaj panoramski *overview* kroz jugoslovenske elektroakustičke radove na repertoarima razmatranih festivala, osvetljava bogatu, ali često zapostavljenu fazu jugoslovenske elektroakustičke muzičke produkcije. Iako smo neretko čitali negativne kritike na račun elektroakustičkog repertoara MBZ-a i JMT-e, ovi festivali su promovisanjem elektroakustičke muzike postepeno gradili atmosferu sve šire tolerantnosti među kompozitorima i publikom. I na kraju, oni su podsticali razvoj modernističkih tendencija u Jugoslaviji, te ukazali da logistički problemi, odnosno zakasnela izgradnja domaćeg elektronskog studija ne bi smela rezultirati nedostatkom stvaralačkih poriva i kreativnih ideja jugoslovenskih autora u odnosu na evropske savremenike.

10

Primeru radi, prva elektroakustička kompozicija jednog makedonskog autora jeste Eleorp 76 Dragoslava Ortakova, nastala tek 1976. godine.

Godine 1971. završilo se prvo razdoblje MBZ-a (1961–1971), koje je, prema rečima hrvatskog muzikologa Eve Sedak (1938–2017) bilo reprezentativno-informativno sa široko postavljenom bazom između tradicije i budućnosti. Time je, sasvim prirodno, ono nagovestilo narednu, eksperimentalno-alternativnu fazu (1971–1981) ovog avangardnog muzičkog događaja (Sedak, 1991, 64–65), pa će, shodno tome, slučajno ili ne, godine 1973, sedmi MBZ otpočeti nastupom Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograd sa delima Radovanovića, Pignona, Schaeffera, Vojina Komadine (1933–1997) i drugih kompozitora. No, kada je utemeljenjem domaćeg elektronskog studija jugoslovenska elektroakustička muzika konačno ušla u novu razvojnu fazu, domaći kompozitori kao da su se iznova našli na početku, što je ponovno iniciralo pitanje *Quo vadis musica moderna?* na šta je možda najbolji odgovor pružio osnivač MBZ-a, Milko Kelemen:

“U velikoj međunarodnoj produkciji čini se da je materijal suvremenog izraza u neku ruku istrošen i čak ni elektronika ne pruža izgleda za otkrivanje nečeg novog, koje je otkrivanje još pedesetih godina bilo u prvom planu. Čini se da bi u otkrivena i osvojena tehnološka dostignuća trebalo uliti veći senzibilitet, veću autentičnost vraćanjem na neke određene arhetipove, pošto je prošlo vrijeme otkrivanja apsolutnih novosti.” (Kelemen, 1971, 386)

Reference

- Andreis, J., 1961. Kakvu muziku treba smatrati suvremenom. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 481-485.
- Anon, 1962. *Simpozijum "Nova muzika i muzičke interpretacije"*. [program] Opatija, 19–21. oktobar 1962. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica – Glasbena zbirka.
- Bedina, K., 1963. Što više saznanja – to je šira orijentacija. Druge zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 516-517.
- Đurić-Klajn, S., 1961. Dehumanizacija umetnosti. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 487-488.
- Gligo, N., 2000. Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe. U: E. Krpan, ur. *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*. Zagreb: HDS. 20-37.
- Golabovski, S., 1969. Glorifikacija osećanja za prostor i vreme. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 218.
- Kalafatović, J., 1988. *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*. Opatija: Mozaik.
- Kelemen, M., 1971. Muzika u zemlji. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 386.
- Krpan, E., 1983. *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*. Zagreb: Muzički informativni centar koncertne direkcije.
- Kučukalić, Z., 1968. Afirmacija i stabilizovanje muzičke avangarde. Odjeci Jugoslovenske muzičke tribine 1968. *Zvuk*, 90, 638-644.
- Laboš, V., 2016. *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja*. [CD knjižica] Zagreb: Croatia Records.
- Logar, M., 1971. Zvučno pismo Branimiru Sakaču. *VIII Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 2, 8.
- Malec, I., 1958. Ciljevi i dostignuća konkretne muzike. *Zvuk*, 17/18, 307-316.

- Malec, I., 2003. Stanje naše glazbe. U: E. Krpan, ur. *40 godina međunarodne glazbene tribine*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja. 17-23. MBZ, 2018. *Povijest MBZ-a*. [online] Dostupno na: <http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [Posjećeno: 5. septembar 2018].
- Mikić, V., 2004a. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Mikić, V., 2004b. Losing ground: Serbian electro-acoustic music from the Golden age to the present. *Nutida music*, 47/1, 12-15.
- Микић, В., 2007а. Електронски студио Трећег програма Радио Београда (1972–2002). *Музички талас*, 36/37, 18-25.
- Микић, В., 2007b. Електроакустичка музика/техномузика. У: М. Веселиновић-Хофман, ур. *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике. 601-622.
- Милин, М., 2006. Етапе модернизма у српској музици. *Музикологија*, 6, 93-116.
- Milosavljević, M., 1963. Pro Musica Nova. Drugi zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 515-516.
- Mosusova, N., 1969. Neiskorišćene mogućnosti. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 220-221.
- Nikolovski, V., 1967. Nazovimo pravim imenom. Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala – Heroji avangarde su umorni. *Zvuk*, 75/76, 31-32.
- Obradović, A., 1967. Elektronski muzički centar u Njujorku. *Zvuk*, 79, 51-52.
- Pompe, G., 2011. Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: Alternativa ili Mainstream? *De musica disserenda*, VII/2, 7-15.
- Radovanović, V., 1961. Iznad svega delovanje muzike. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 500-501.
- Radovanović, V., 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sajnos.
- Radovanović, V., 2018a. *Sferoon*. [online] Dostupno na: http://www.vladanradovanovic.rs/o7_sferoon.html [Posjećeno: 10. oktobar 2018].

- Radovanović, V., 2018b. *Elektronska studija*. [online] Dostupno na: http://www.vladanradovanovic.rs/07_elektronska_studija.html [Posjećeno: 10. oktobar 2018].
- Ramovš, P., Radica, R. i Petrić, I., 1964. *Jugoslavenska muzička tribina 64*. [programska knjižica] Zagreb: Informator.
- Sedak, E., 1991. 30 godina MBZ (1961–1991): MBZ Fonoantologija. U: S. Lipovčan, ur. *XVI. Muzički biennale Zagreb*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb. 64–67.
- Stojanović, J., 1971. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 378–379.
- Стојановић-Новићић, Д., 2013. *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Šipuš, K., 1969. Zvukovno nasilje. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 225–226.
- Špirić, S., 1970. VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja: Kazali su... *Zvuk*, 108, 380–390.
- Tomašek, A., 1969. Za određeniju programsku koncepciju. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 227.
- Ulrich, B., 1972. Autori o svojim djelima. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 3, np.
- Uszkoreit, H. G. i Wilbrandt, J., 1965. Izjavili su o Tribini. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 4, 6–9.
- Veselinović-Hofman, M., 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Zlatić, S., 1961. Odsustvo umetničke poruke. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 504–505.
- Žganec, V., 1961. Nasrtaj na tonalni sistem. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 505–507.

YUGOSLAV ELECTROACOUSTIC MUSIC BEFORE THE 1970s: PRODUCTION AND PROMOTION AT MUSIC BIENNALE ZAGREB AND THE YUGOSLAV MUSIC TRIBUNE¹

Miloš Marinković

Abstract: The establishment of the Electronic Studio Third program at Radio Belgrade (1971) represents beginning of a new period, as well as the institutionalization of electroacoustic music in Yugoslavia. This research will focus on the Music Biennale Zagreb (MBZ), founded in 1961, and the Yugoslav Music Tribune (YMT), founded in 1964 – festivals that have directly caused the progress and great expansion of electroacoustic music production in Yugoslavia. Therefore, on the one hand, this paper gives a brief overview of the often neglected period of the development of Yugoslav electroacoustic music. On the other hand, this study has found that the above-mentioned festivals could be interpreted as the main actors for the popularization of electronic media in Yugoslavian music.

Keywords: Yugoslavia; electroacoustic music; Music Biennale Zagreb; Yugoslav Music Tribune.

1

This study was written as part of the project *Identiteti Srpske Muzike od Lokalnih do Globalnih Okvira: Tradicije, Promene, Izazovi* [Serbian Musical Identities Within Local and Global frameworks: Traditions, Changes, Challenges] (No. 177004) funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

With the establishment of the Electronic Studio Third program at Radio Belgrade², Yugoslav electroacoustic music³ became properly institutionalized. The year of its establishment is said by Vladan Radovanović (1932) to be the beginning of the second part of the history of electroacoustic music by Yugoslav composers (Radovanović, 2010, 127). Since these composers had been broadening their experience in international centers and showing interest in electronic music before the establishment of the first Yugoslav Electronic studio, this period could be defined as the early days of Yugoslav electroacoustic music. A growth of modernist tendencies in Yugoslavia after the period of socialist realism and an increasing interest by local artists in the electronic medium led to some radical changes in European electroacoustic music practices. Namely, in this period, the differences in the esthetics of the two most influential electronic studios in Europe were settled. One of these studios was in Paris and dealt with the electronic modification of recorded sounds, *musique concrète*, under the leadership of Pierre Schaeffer (1910–1995) and practicing the electronic modification of recorded sounds. The second was in Cologne, led by Karlheinz Stockhausen (1928–2007), who was an advocate of the electronic production of sound, and the most prominent representative of *elektronische musik*. Local festivals significantly contributed to the expansion of electroacoustic production in Yugoslavia in the 1960s, by providing opportunities for musical affirmation, promotion and the valorization of modernist strivings. Music Biennale Zagreb (MBZ) and Yugoslav Music Tribune (YMT), founded at the beginning of the 1960s, were (one of the) first events in the country to arrange electroacoustic music concerts. These manifestations strongly promoted electroacoustic creations, so the insight into the repertoire of these festivals has proved to be an efficient way to reconstruct the state of electroaco-

2

The Electronic Studio Third program at Radio Belgrade was founded in 1971 under the initiative of composer Vladan Radovanović, the British physicist and musician, Paul Pignon (1939), who came to Yugoslavia in 1963. Material support for the establishment of The Studio was provided by Radio Belgrade, and the key to The Studio was the *Synthi 100* (for more see: Mikić, 2007a, 19–21).

3

In this paper, the term electroacoustic music will be used for works whose authors in any way came in contact with electronics.

ustic music production before the establishment of the first electronic studio in Yugoslavia, after which, of course, the genre became widespread. Therefore, as I mentioned earlier, if the establishment of the electronic studio marks the beginning of a new period for the development of Yugoslav electroacoustic music, then the previous period can be divided into two subperiods: 1950s, or *the beginning period*, and the 1960s, which can also be considered *the festival period*.

Josip Slavenski (1896–1955) is the only electro-musical phenomenon in Yugoslav interwar music. His interest in electronics, more precisely, in electronic instruments is evidenced by his composition *Muzika u Prirodnom Tonskom Sistemu* [Music in the Natural Tone System] from 1937, which includes the use of a trautonium (Mikić, 2007b, 608–609). The development of Yugoslav electroacoustic music after the Second World War should be considered in the context of modernism in the 1950s, when (thanks to more favourable national political circumstances) the composer's desire and need to establish a connection with the interrupted modernity of the interwar period emerged. Ivo Malec (1925–2019) was a pioneer among Yugoslav composers working in the electronic medium after the Second World War. By 1955, he already had acquaintances in French music circles, and in 1959, he officially moved to Paris to work at Pierre Schaeffer's electronic studio. Malec's theatre music for the shows *Svjetionik* [The Lighthouse] and *Macbeth*, as well as his vocal cantata *Mavena*, were performed in Paris in 1956. These are considered to be the first electroacoustic achievements of any Yugoslav composer. Nevertheless, no further work representing the French electronic studio occurred in Yugoslavia once Malec lost contact with Zagreb after moving to Paris (Gligo, 2000, 26). One year later, in Belgrade, Vladan Radovanović wrote *Korali, Intermeca i Fuga* [Corals, Intermezzos and Fugue] (1957), which involved the electronic organ, and he later made another version for Ondes Martenot, entitled *Eloidi* (Mikić, 2007a, 19). According to the available data, another important Yugoslav author who ventured into electronic music during the 1950s was Branimir Sakač (1918–1979), with the composition *Tri Sintetske Poeme – Masakri, Jama, Rat* [Three Synthetic Poems – Massacres, Pit, War]. This piece from 1959 can be described as synthetic

music, which “(...) connects and unites every way of producing a sound, including orchestral instruments’ sounds” (Laboš, 2016, 7). Although composer Milko Kelemen did not write electroacoustic music during the 1950s, he had been attending Darmstädter Ferienkurse since 1957, and was undoubtedly one of the Yugoslav authors to whom electroacoustic music was not unknown. In addition, one event should especially be mentioned in the context of the popularization of electroacoustic music in Yugoslavia before the 1960s. Namely, composer Ivo Malec gave a lecture on *Musique concrète* at the Drama Theater in Zagreb in 1955, what was the first (significant) contact of the Yugoslav audience with this type of music. In his presentation Malec pointed out the terminological definition, technique of realization, and historical overview of *Musique concrète*, emphasizing certain names, primarily Pierre Schaeffer and Pierre Henry (1927-2017) (Malec, 1958, 307-316).

A huge rise in the production of electroacoustic music is noticeable in the 1960s when a large number of composers went to international electronic studios for specialization. Serbian artists who went there mostly belonged (according to the classification made by musicologist Melita Milin) to the fourth stage of Serbian modernism (1956 to 1980) (Milin, 2006, 103). These included: Vladan Radovanović, who specialized at the Warsaw Electronic studio, Rajko Maksimović (1935) and Aleksandar Obradović (1927–2001), both of whom specialized in Princeton, and Ludmila Frajt (1919–1999) and Josip Kalčić (1912–1995) in Plzeň. As for the Croatian artists from this period working in international electronic studios, they include the above-mentioned Ivo Malec in Paris, Milko Kelemen (1924–2018) in München, and Natko Devčić (1914–1997) in New York. It is important to mention that the foundation of Zagreb Music Biennale (1961), the first international festival of contemporary music in Yugoslavia, preceded most (not all) of our artists’ specializations in Europe and America. From the very beginning, this festival, which is held every other year, “[p]aid special attention to the fields of electronic and electroacoustic music, musical scene and instrumental or musical theatre” (MBZ, 2018). Analogically to a Polish festival of contemporary music, Warsaw Autumn (1956), which was established a few years earlier, it was intended to be a connection between *western* and *eastern avant-garde*.

It was thus a characteristic “transfer” of music information from both sides of the Iron Curtain. Considering the fact that the Yugoslav composers, via MBZ, started striving towards leading western European tendencies in style and composition techniques, Yugoslav critics often characterized the development of music after MBZ in terms such as *new sound* or *new music* (Gligo, 2000, 21). During the first MBZ, the Yugoslav audience could hear poetic creations of eminent European and American *experimental* composers, such as Schaeffer’s, Stockhausen’s, John Cage’s (1912–1992) compositional techniques, as well as the techniques of composers from the Polish School. The lectures of Schaeffer and Stockhausen – *The Experience of Music* and *Electronic Music* – create special attention for the Biennale round table.

However, Yugoslav critics didn’t have quite a favourable attitude towards the inclusion of electronic music in the MBZ, so they labelled it as a dehumanizing (non)art.⁴ Josip Andreis (1909–1982), commenting upon the performance of a piece of electronic work, said: “These two new ways of music expression should be described as water and flames are in our old saying. Both are good servants, but bad masters.” (Andreis, 1961, 484) Meanwhile, Božidar Trudić (1911–1989) stated that he had to leave the concert hall during Stockhausen’s *Kontakte* [Contacts] to avoid being sick. Slavko Zlatić (1910–1993) emphasized that the excesses of John Cage and his followers were an odd attempt at weirdness – just like dadaism (Zlatić, 1961, 504–505). Furthermore, Vinko Žganec (1890–1976) wrote the following words:

“I am afraid that, after ‘synthetic’ music, we will not need music anymore, music academies even less, not to mention composers. A composer will be a man who can get a dozen tape recorders and simultaneously record and mix various murmurs, crashes, claps; he will reproduce some of them backwards, mix them all up like a magician and there you go, a symphony of the dead le-gionnaire, or a dead horseman’s poem.” (Žganjec, 1961, 506–507)

Stana Đurić-Klajn (1905–1986) didn’t try to hide her displeasure with Stockhausen’s *Kontakte* either. On the other hand,

4

The focus will be on reviews published in Yugoslav music journal *Zvuk* [Sound].

she said that Schaeffer's music should be an example of how electronic music can offer a wide variety of very constructive means of expression (Đurić-Klajn, 1961, 487-488). As it had been expected, Vladan Radovanović was delighted with electroacoustic works by European experts, so he reminded the audience and the readers of his first MBZ criticism that electronic music is not abstract or distant from reality, "(...) on the contrary [noted R. V.], it is actually our reality" (Radovanović, 1961, 501).

On the subject of domestic electroacoustic productions, Sakač's *Tri Sintetske Poeme* (*Masakri, Jama, Rat*) were included in the repertoire of the 1961 MBZ. In contrast, other compositions I mentioned from the 1950s weren't included in the first Yugoslav festival of contemporary music (Vladan Radovanović was, at that time, a fairly unknown composer). Sakač was, after a period "of dealing" with folklore and socialist realism, an advocate of a specific type of contemporary music, paying close attention to the relation between the act of composing and technology (Gligo, 2000, 27-28). Nevertheless, the fierce criticism of the first MBZ's avant-garde nature entirely overlooked, and almost completely neglected, the electroacoustic works of Branimir Sakač; thus, it is easy to assume that his composition was overshadowed by the electronic sound "laboratory" performed in front of the Yugoslav audience by European composers.

Yugoslav creations in this field were, according to the modernist criteria, falling behind the international music production, and the topic was thoroughly discussed at the Biennale's roundtable (1961). Their solution was to establish a festival for local artists, as a platform from which they could constantly *re-consider* Yugoslav productiveness and prepare our composers for the international stage. That is how the Yugoslav music tribune in Opatija came to exist three years later. Branimir Sakač, its founder, called it "an instrument of mutual association". But there is one more important event from between the MBZ (first and second) and the first YMT, which was essential, among other things, for the promotion of electroacoustic music in the former country.

Nova Muzika i Muzička Interpretacija [New Music and Music Interpretation] was a symposium in Opatija in 1962 and gathered many composers and musicologists. The speeches of Yugoslav participants imply that they considered the problems of electroacoustic music: *Problemi Tehnike i Stila Izvođenja Nove Muzike* by Sonja Kiring, *Nova Muzika i Muzička Grafika* by Ivo Petrič, *Zvukovni Prostor i Muzička Ekspresija* by Branimir Sakač.⁵ However, the organizers also had the honour of hosting a Polish musicologist and founder of Poland radio's experimental studio, Józef Patkowski (1929–2005), who made a speech named *Technology, Work Organization and Production in Warsaw Radio Electronic Music Studio* (Anon, 1962). The symposium lasted three days and included concerts, including a Synthetic, Concrete, and Electronic Music Concert, which caused a great sensation. The newspapers reported the following about it: "(...) the experimental music concert was packed... almost a hundred people couldn't enter the hall because there was no space" (Kalafatović, 1988, 11). So we can conclude that the audience, despite the negative comments regarding MBZ a year before, showed a great interest in electroacoustic music. This symposium provided five electroacoustic works by European composers⁶ and the same number of compositions by Yugoslav authors. The earliest artists in Yugoslav electroacoustic music participated with the following compositions: Ernő Király (1919–2007) *Poema o Zori* [A Poem about Dawn], Josip Kalčić *Improvizacija Za Orgulje* [Improvisation for the Organ], Branimir Sakač *Jahači Apokalipse* [Riders of the Apocalypse] and Ivo Malec with two compositions out of his opus *Cembalo-Spektar* [Cembalo Spectral] and *Dahovi* [Breaths] (Anon, 1962). The last one is one of Malec's most important compositions, and he made a statement about its performance:

5

Other participants were: Dušan Plavša *Muzička Pedagogija i Savremena Muzika*, Paula Uršič-Petrič (*Harfa i Njene Tehničke Mogućnosti*) i Slobodan Habić (*Muzička Publicistika i Informacije*).

6

These works were: *Electronic study 1961* by Josef Anton Riedl (1929–2016), *Nocturno* by Bruno Maderna (1920–1973), *Percussion II* by Klaus Hashagen (1924–1998), *Psalam 1961* by Krzysztof Penderecki (1933) and *Electra*, fragments by Henri Pousseur (1929–2009).

“Proportionally reduced and a very homogeneous sound material, which is related to the ‘anima,’ with breathing in and out (...) tends to be expressed by personal variation or multiplication (‘sui generis’) rather than adding new, heterogeneous elements to it. Therefore, this is less about the music content, mere specific sound objects, but more about the relations they form among themselves.” (Laboš, 2016, 5)

After the symposium in Opatija came the second MBZ, which, according to critics, improved in the quality of participants. Yugoslav audiences also had a chance to hear pieces for Tape Recorder and an instrumental group from the Parisian Electronic studio. Furthermore, Luigi Nono (1924–1990) gave lectures about contemporary Italian music, and demonstrated Magnetophon tapes at a studio in Milan. In addition, John Cage’s lecture about contemporary American music was a completely new experience for Yugoslavians. Compared to the MBZ 1961, in 1963 there were four electroacoustic works by Yugoslav artists: two by Ivo Malec, *Tutti*, on tape and as an instrumental ensemble, and *Dahovi*, Branimir Sakač’s *Jahači Apokalipse* for tape (these works were performed in Opatija a year earlier), and *Poema o Zori* (a composition combining concrete and electronic sounds) by Serbian artist, Ernő Király. The critics were this time more open-minded for the electronic music *experiments*. Comments on the second MBZ include: “(...) all types of experimenting with sound materials are positive – if not individually – then as a contribution for the search of a new, contemporary way of music expression” (Bedina, 1963, 517); and the term *new music* how it should “(...) be used only for the *latest* music, i. e. for the experimental, concrete and electronic sound creations, which have completely changed the esthetics of form and content, of what it used to be until now” (Milosavljević, 1963, 515).

In the year between the second and the third MBZ, was the first Yugoslav music tribune in Opatija. The YMT Programme Booklet dictated that the tribune would happen every year so that the public could keep track of Yugoslav music in that period. The repertoire (which was quite different than the one in MBZ) was highlighted, following the statement that “(the programme selection) for the Yugoslav music tribune will equally consider

every style, every way of composing, and usage of techniques of composing” (Ramovš, Radica and Petrić, 1964). So YMT represented an annual review or retrospection of Yugoslav music production, and Opatija was, for a few days, a central place for the exchange of thoughts and experiences and figuring out the mechanisms with which to improve Yugoslav music culture.⁷ Branimir Sakač was responsible for the presence of local artists and their electroacoustic music at the first YMT, just as with the first MBZ. His composition, which was performed at the first YMT, was entitled *Epizode za Orkestar, Zvučnu Ploču i Magnetofon* [Episodes for the Orchestra, Sound Board and Tape Recorder]. Nevertheless, the thing that the first YMT will be remembered for is Ivo Malec’s speech, which was, if we bear in mind the nature of these festivals and the general development of Yugoslav electroacoustic production in this period, was indicative of audience:

“(…) around 1948 or the 1950s, there is a phenomenon of the influence of machines on music. On the one hand, electronic music was born in Cologne, Germany, and, on the other hand, the birth of concrete music was in Paris, France, at the same time ... Why am I telling you this? Because I think that the majority of European music, which doesn’t dare to leave tradition behind, is suffering because they can’t liberate their hearing sense. Experiments have proven: music happens on the level of perception, the level of our ear, everything else that was taught, instilled, conditioned, everything that the Music schools and our Western culture have made of us, every single thing of these prevents our ears to receive real tonal information that nature gives us” (Malec, 2003, 18-20).

After the establishment of the tribune in Opatija a year later, in 1965, the third MBZ happened. Two compositions by Pierre Schaeffer were particularly interesting – *L’Operabus*, *Uneactionmusicale* and *Violostries*. It is interesting to mention that two compositions were by Yugoslav artists: *Epizode* for tape and the orchestra (1963) by Branimir Sakač, and the already mentioned cantata *Mavena* from 1956, by Ivo Malec. Choosing

7

Today this festival is called Glazbena tribina [Musical Platform].

a piece of work made a decade earlier clearly implies how modest the current Yugoslav electroacoustic scene was, but, on the other hand, *Mavena* indisputably satisfied the criteria of contemporary and modernism in the mid-60s. Even Schaeffer wrote about it: “Mavena may have, with a certain musical gracefulness and luminosity, brought a deliberately poetical touch into *Musique concrète* for the first time.” (Laboš, 2016, 4). The same year, at the second YMT, the following pieces were performed: *Prostori za Simfonijski Orkestar i Magnetofoanske Zvukove* [Spaces for Symphony Orchestra and Tape Recorder] (1965) by Branimir Sakač, as well as Aleksandar Obradović’s *Epitaph H* for the symphonic orchestra and human voices recorded on tape (1965). It is important to mention that Obradović will travel to USA for study training in the field of electronics, a year after composing *Epitaph H*. Since this was one of the first Serbian ventures into electroacoustic music, musicologist Mirjana Veselinović-Hofman (1948) pointed out the close connection between the composer and the tradition, giving a paradigmatic example of a clear three-part form of the composition (Veselinović-Hofman, 1983, 354). Certain German composers and musical high school teachers in Berlin and Dresden, who were guests of the YMT, selected Obradović’s composition as one that, among few others, left the strongest impression on them (Uszkoreit and Wilbrandt, 1965, 7). The following year, 1966, YMT enriched their repertoire with three electroacoustic pieces: *Dve Bašove Haiku* [Two Basho’s Haiku], for a vocal, flute, violin, piano and tape recorder (1955/56) by Rajko Maksimović, *Judita* [Judith] by Milko Kelemen (1966) and *Planete* [Planets] by Ivo Malec. The YMT catalogue enlisted two compositions by Croatian artists to a list of the most voluminous and important pieces for the YMT 1966; meanwhile, Maksimović’s composition was, for unknown reasons, not mentioned (Krpan, 1983, 16). I should not forget to mention that *Dve Bašove Haiku* (made in the Princeton Electronic studio) included aleatoricism, and it is one of the most important works from Maksimović’s opus. He developed an interest in this kind of Japanese poetry while specializing in America. His most prominent work, which was a product of his interest, is *Tri Haiku* [Three Haiku] for a female choir and 24 instruments. He composed it after he returned from America in order to fulfill a request from the fourth MBZ. On

the other hand, Kelemen's piece *Judita*, written for orchestral sounds and electronically processed orchestral sounds, was composed at the München Electronic Studio, and the artist's main idea was to juxtapose sound blocks and silence. Due to its enormous success, Kelemen's *Judita* was also performed at the following MBZ 1967. Therefore, according to the mentioned MBZ discussions regarding the establishment of a national festival, we can conclude that YMT played a distinctive role as a *filter* for local musical creations before MBZ. This is not, however, a strict rule, considering that some pieces were performed at the Zagreb festival before being previously performed in Opatija.

Apart from one composition by Ernő Király, until 1967, only Croatian authors' electroacoustic compositions were performed in MBZ. Then two Slovene composers debuted in the MBZ 1967: Darijan Božič (1933–2018) with his piece *Kriki* [Yells], for reciter, tape and brass quintet (1966), and Vinko Globokar (1934) with *Discours* [Diskurs] for the solo trombone and tape (1967). Darijan Božič marked the early beginnings of Slovene electroacoustic music when he started experimenting with so-called noninstrumental sounds in 1963 at Radio Slovenia (Pompe, 2011, 8). Vinko Globokar was studying trombone in France in the mid-50s, so he was familiar with their modernist esthetics. When he finished his studies (1959), he started to express more interest in the creation of music (Stojanović-Novičić, 2013, 24-25). Besides the two compositions mentioned above, there were five more Yugoslav electroacoustic compositions at the fourth MBZ, all Croatian. Ivo Malec and Branimir Sakač were already customarily a part of the MBZ. Their compositions at the fourth festival were *Cantate Pour Elle* for voice, harp and tape (which garnered many positive comments by the critics), and the composition *Prostori* [Spaces]. Besides these compositions, Kelemen's *Judita* was performed, as a reaffirmation of its quality, but there was another debutant that year – Dubravko Detoni (1937), a younger composer Igor Kuljerić (1938–2006) and Silvio Foretić (1940) belong to the same generation as Detoni. According to Nikša Gligo (1946), Detoni's contribution to the profiling of new Croatian music was radical and uncompromising (Gligo, 2000, 33). *Šifre* [Ciphers] was the name of Detoni's composition for

piano and electronics that was performed. He said himself that he didn't consider himself a composer of electroacoustic music; he credited sound mixers for the realization of his ideas since they brought them into existence and gave them the additional value of instrumental music (Laboš, 2016, 14). The work *Allures-Gestes-Etats* for piano and electronics was also performed that year. The author of this work was multimedia artist Martin Davorin-Jagodić (1935–2020), who collaborated with Schaeffer in Paris between 1967–1969.

At this point, Yugoslavia was still divided *for* and *against* electroacoustic music. Critics said that the fourth MBZ faced great problems regarding the programme conception. Although the number of electroacoustic works in the country grew, which suggested that this medium was no longer shocking, some critics were still showing displeasure. One of them was a Macedonian composer Vlastimir Nikolovski (1925–2000), who stated the following in response to MBZ 1967: “Why would a pianist try to be a co-author, a composer to be a very bad conductor, an engineer to be a composer? What would it look like if a composer built a skyscraper? Wouldn't the building fall apart during the mere process of building?” (Nikolovski, 1967, 32) On the other hand, it is important to mention that one of the MBZ roundtable discussions that drew quite a bit of attention was Alexander Schaaf's (?) speech regarding *Structuring Sounds Using Electronic Instruments*. The electronic studio in Munich was also introduced.

In the autumn of that year, electroacoustic compositions from all three main Yugoslav music centres – Belgrade, Zagreb and Ljubljana – were performed in Opatija. These works were: *Vijesti* [News] for reciter, female singer, tape recorder and the instrumental ensemble (1967) by Zlatko Pibernik (1926–2010), *Dva Stavka za Martenoove Talase* [Two Movements for Ondes Martenot] by Krešimir Šipuš (1930–2014), *Jeux II*, a radiophonic piece of work by Ivo Petrić (1931–2018), *Elektronska Tokata i Fuga* [Electronic Toccata and Fugue] for the tape recorder (1967) by Aleksandar Obradović (written during the

composer's specialization in America in 1966/67⁸) and *Sferoon* (1960–1964), a radiophonic composition by Vladan Radovanović. Musicologist Mirjana Veselinović-Hofman referred to Obradović again as being committed to tradition. She also added that, in addition to the title's association with past music, components of traditional music expression, such as major chord, theme, imitation, diminution, and *stretta*, could be heard in his work (Veselinović-Hofman, 1983, 354). On the other hand, Vladan Radovanović used sound sources such as choir, filtered piano and electronic organ in *Sferoon*; it could be said that he introduced the avant-garde paradigm of the day. Radovanović's statement attests to the modernist expression of this composition:

“My aim was for *Sferoon* to provide the discovery of multiplicity of pieces in one piece, contrary to more common examples of striving towards one piece through the multiplicity of pieces. The idea of this multiplicity in one piece is manifested through a controlled variability – the segments that *Sferoon* is made up of can be used in their order or retrogradely, and they can be arranged and overlaid. Therefore, *Sferoon* is not an open but a variable piece. The composer himself decides about the change of these variables before the performance. In contrast, during the performance, the performer makes decisions about ‘closing’ every open part of it, within the changeability regulated by the composer.” (Radovanović, 2018a)

Surprisingly enough, the noticeable compositions by Obradović and Radovanović weren't included in the repertoires of the following MBZs, since they coincided (especially *Sferoon*) with the *required* avant-garde esthetics of the festival.

Despite that, YMT continued to strongly promote Serbian composers, and in 1968, Serbian compositions were dominant even in Opatija. *Elektronska Studija I – A i B* [Electronic Study I – A and B] from 1966/67 by Vladan Radovanović was

8

This year Aleksandar Obradović wrote in *Zvuk* (one of the most popular Yugoslav music journal) about the cooperation of Yugoslav composers with the Electronic Music Center in New York, stating that further cooperation will continue at the Ohrid Summer Festival, with a planned seminar on problems and characteristics of work in the electronic studio (Obradović, 1967, 52).

pure electronic music. It was recorded in the Warsaw studio and was made up of sinus-tones and differently filtered white noise (Radovanović, 2018b). There was also: *Mikrosimfoniya* [Microsymphony] for a symphony orchestra and tape recorder, by Aleksandar Obradović who applied the dodecaphonic technique, *Jeeh* by Paul Pignon, *Improvizacija* [Improvisation] by Josip Kalčić, and *Asteroidi* [Asteroids], a composition by Ludmila Frajt who had been working for years in Radio Belgrade and Avala film, and then specialized (alongside Josip Kalčić) at the Plzeň Electronic studio. It is important to mention Zija Kučukalić's (1929–2020) criticism of this YMT – he said that Yugoslav music had shown an avant-garde radicalism and that a wider acceptance of the modern music understanding and expression meant that the avant-garde achievements were stabilized (Kučukalić, 1968, 640–641). Other than the compositions I just mentioned, a few more Yugoslav works were to be found in the festival's repertoire: *Discours II* for trombone solo and tape (1967) by Vinko Globokar, *Oscilacije* [Oscillations] by Janez Matičič (1926), who closely cooperated with Schaeffer during the 1960s and, finally, *Colombia 68* (1968) by Natko Devčić, a composition made in the Electronic studio at Columbia University in New York. Devčić was harshly criticized for the unoriginality of his composition, but there were also statements that justified his choice, arguing that "(...) from Columbia-Princeton Electronic Music Center's stance on esthetics, the imperative to compose with original materials didn't exist, that is why Natko made his music piece by transforming the already existing sound materials" (Laboš, 2016, 16).

In 1969, four electroacoustic compositions from the previous YMT were included in the MBZ programme, which tells us how these two festivals cooperated. Four of the compositions performed were: *Colombia 68* by Natko Devčić (despite the negative comments), Vinko Globokar's *Discours II*, Janez Matičič's *Oscilacije* and Ludmila Frajt's *Asteroidi*. MBZ 1969 was truly enriched by a number of Yugoslav compositions (eight electroacoustic pieces), so, besides the four I mentioned, there were four more: *Kadence 5+1* [Cadenzas 5+1] by Josip Kalčić, *Lumina* for 13 string instruments and tape (1968) by Ivo Malec, *Igra riječi* [A Play of Words] for choir, reciters, instrumental ensemble and tape by Natko Devčić, and *Kompozicija*

za Kamerni Orkestar i Martenoove Talase [Composition for Chamber Orchestra and Ondes Martenot] by Ruben Radica (1931). A lot of attention was directed to the performance of *Lumina*, which was created at the Paris Electronic studio by the experienced Ivo Malec. MBZ 1969 also had a fairly increased number of international electroacoustic compositions. Only a few years earlier, Stockhausen had been severely criticised by the Yugoslav audience, but in 1969, four of his compositions were included in the festival programme.⁹

Based on the above, one could assume that the MBZ critics finally took a positive attitude towards the electronic medium, but the dualism was still present. Sotir Golabovski (1937) wrote that this MBZ presented music from our reality, with the application of advanced modern techniques, especially in the industrial way of production (Golabovski, 1969, 218). Yet, on the other hand, Nadežda Mosusova (1928) said that “(...) the collage staged by the *Centro Operativo di Arte Viva* in Trieste, Stockhausen’s concert and especially Sonic Arts Group from the USA have all (...) went out of the conventional boundaries of music” (Mosusova, 1969, 221). Krešimir Šipuš wrote that: “(...) an enormous number of compositions we heard on MBZ 1969 belongs to the area of acoustic experiments and have no artistic value” (Šipuš, 1969, 225), while Andrija Tomašek (1919–2019) highlights that “(...) all the experiments and ‘experiments’ might as well be (...) included into some kind of informative section, in such way, everybody who would be interested could listen, something that is blurry and undefined shouldn’t be served to people as an achievement worth everyone’s attention and affirmation” (Tomašek, 1969, 227).

In the following two years (1969–1970), YMT predominantly had Croatian artists presenting their works: *Trijalog za Martenoove Talase* [Trialogue for Ondes Martenot] by Stanko Horvat (1930–2006), *Phonomorphia III* (1969) and *Grafika III* [Graphic III] (1970) by Dubravko Detoni, *Igra Riječi* [A Play of Words] for a reciter, choir, chamber ensemble and tape, by Natko Devčić and *Impulsi* [Impulses] for a string quartet and a tape (1969/70),

9

These Stockhausen’s works were performed: *Spiral für Oboe und Kurzwellentransistor*, *Prozession*, *Telemusik* and *Mikrophonie I*.

by Igor Kuljerić. In 1969, two more Yugoslav compositions were performed on YMT: *Sounds Around I* by Paul Pignon and *Requiem Spominu Umrjenega Vojaka – Mojega Očeta* [Requiem to the Memory of a Murdered Soldier: My Father] from 1969 by Darijan Božić, a piece which incorporates *sounds concrète* into the traditional movements of this old form. Božić's *Musical Happening, Jago*, inspired by two literary works – William Shakespeare's (1564–1616) *Othello*, and *Gotteszweite Garnitur*, a novel by Willi Heinrich (1920–2005) – was added to the electroacoustic repertoire of YMT 1970. I should also mention that, regarding Kuljerić's *Impulsi* (the first composition where he combined instruments and a tape), that it was realized at Radio-television Zagreb, which suggests that the local radio stations started modernizing technically. Due to an evident increase of electroacoustic music, some critics feared a possible lack of quality in the art form, since avant-garde artists constantly experimented. When a question was posed during YMT 1970 – *Quo vadis musica moderna?* – a significant number of Yugoslav critics and composers advised multiple times that the permanent search for new sound experiments mustn't be deprived of an internal artistic message (Špirić, 1970, 380–390).

Before the Electronic studio Third Programme Radio Belgrade premiered at the MBZ in 1973, the number of electroacoustic compositions at MBZ 1971 decreased. The 6th MBZ staged the performances of Detoni's *Grafika III* (from the previous YMT), *Multiple Vision* by Boris Ulrich (1931–1983), *Discours III* for oboe and tape, by Vinko Globokar and, finally, *Mavrica* [Rainbow], a prominent work by Milin Stibilj (1929–2014), which was the fruit of the composer's research work at the Utrecht Institute of Sonology (Pompe, 2011, 8–9). Speaking of a possible similarity of sound results, regardless of the method used (*Musique Concrète* or *Elektronische Musik*), Vladan Radovanović pointed out that it is one of the reasons why the origin of sound has stopped being a crucial phenomenon. He also considered Stibilj's *Mavrica* to be the first composition in Yugoslavia which sealed the gap between *Musique Concrète* and *Elektronische Musik* (Radovanović, 2010, 137–138). Electronic music studio from Belgrade also debuted in Opatija in 1973, which was a bit peculiar, because YMT 1972 had a very modest electroacoustic repertoire. In fact, it only contained Boris Ulrich's ballet

Multiple Vision, which had also been performed a few months earlier on MBZ, as well *Monos* by Dubravko Detoni. On this occasion, Ulrich (who had been working at Radio Zagreb since 1955) spoke: “Ballet is, in its core, an excerpt from everyday life. (...) Contrapuntal sheet music with three Magnetophon tapes hypertrophies the sound to its final limit of possibilities. Collage technique is the initiator of a sound idea.” (Ulrich, 1972, 7) Compared to YMT 1972, the festival a year earlier had a larger number of electronic music in its repertoire. *Incontri I* for piano and tape (1971), by Igor Kuljerić, and *Pop Art II* (not as well-received by the audience) for string quartet and tape by Darijan Božič were among the performances. The reason why the latter composition was not received well was, according to critics, because the combination of a string quartet and electronics is not an adequate composing solution, since the electronic sound seems too artificial as opposed to the live performance of the string ensemble (Stojanović, 1971, 379). At this festival, the piece by Mihovil Logar (1902–1998), *Zvučno Pismo Branimiru Sakaču* [An Audible Letter to Branimir Sakač] for prepared piano and a mezzosoprano with recorded noises and organ sounds, was particularly interesting. The artist (who had no experience in working with electronics) said that he drew inspiration from Sakač’s attitude towards new music, as well as the music itself (Logar, 1971, 8). Another interesting work that could be heard in YMT 1971 is Dubravko Detoni’s *D – Prizor za Svirača, čembalo i Elektroniku* [D – Sight for a Player, Harpsichord and Electronics] – a composition in which D is the tonal base around which other sounds deposit. As a conclusion, and possibly the most important fact about YMT 1971, I have to mention the speech by Paul Pignon and Vladan Radovanović about the newly founded Belgrade Electronic studio, announced as a part of Tribune Club (the Tribune Club regularly hosted lectures and discussions of music critics).

From everything mentioned, we can conclude that MBZ had over 20, and YMT over 30, Yugoslav electroacoustic pieces, primarily composed by Croatian artists, before the establishment of the first Electronic studio in Yugoslavia. Mutual reciprocity existed between Serbian and Croatian artists, but only with the YMT. Works by Slovenian artists (if we look at the total

number from both festivals) were performed a bit less, while at the rest of the Yugoslavian republics' centers, the production of electroacoustic music was stagnating.¹⁰ Nevertheless, despite the national lack of an electronic studio, Yugoslav composers have written a great number of electroacoustic pieces, and the repertoire politics of domestic festivals were dedicated to their promotion. Electroacoustic music immediately found its place in MBZ, the festival of contemporary, (avant-garde) music, as well as in YMT, which selected compositions according to a very generous criterium (allegedly, the criteria on YMT almost even didn't exist). We should bear in mind that the described period was a time when European electronic studios were being improved and standardized with the right equipment, which resulted in (as I mentioned in the beginning) the cancellation of differences which had existed among *Musique concrète* and other types of recorded music (Mikić, 2004a, 111). Therefore, Yugoslav composers started their experiments in European and American studios through a "very well-trodden path". Hence, it is natural that their modernist strivings were shoulder to shoulder with other Europeans. Since the mid-60s, our composers had been researching the potential of the new medium, and using a wide variety of possibilities for electronic distribution of sound, such as combining concrete and electronic sounds and merging the instrumental and vocal medium with the electronic one. To put it more simply, they transposed their creative ideas into a new medium (Mikić, 2004b, 13). This panoramic overview of Yugoslav electroacoustic works at the festivals mentioned illuminates a very rich, but often neglected stage for Yugoslav electroacoustic music production. Although there were some negative criticisms about the electroacoustic repertoire of MBZ and YMT, these festivals built up an atmosphere of wider tolerance between composers and the audience by promoting electroacoustic music. And finally, they supported the development of modernist tendencies in Yugoslavia, pointing out that logistical problems, i.e. the belated building of a domestic electronic studio (in relation to European circumstances) shouldn't lead to a lack of creative sparks or ideas among Yugoslav artists.

10

For example, the first Macedonian electroacoustic work is *Eleorp 76* by Dragoslav Ortakov, composed in 1976.

In 1971, the first period of MBZ finished, and it was, according to Croatian musicologist Eva Sedak (1938–2017), representative and informative with a wide base between traditions and the future. Hence, it had naturally indicated the next experimental-alternative period (1971–1981) of this avant-garde music event (Sedak, 1991, 64-65). As such, and accidentally or not, the seventh MBZ in 1973 began with a performance by the Electronic Studio Third Program Radio Belgrade, with works by Radovanović, Pignon, Schaeffer, Vojin Komadina (1933–1997) and others. But when the Yugoslav electroacoustic music finally entered a new developing period (with the establishment of the electronic studio), Yugoslav composers were seemingly back at the beginning, triggering the question *quo vadis musica moderna?* Probably the best answer was given by founder of MBZ, Milko Kelemen.:

“In big international productions, it seems that the material of a contemporary expression is somehow used up, and even the electronic doesn’t provide the possibility to discover something new anymore, which was yet primary in the 1950s. We should probably infuse a greater sensibility, a greater authenticity, by returning to certain archetypes, into the already discovered and conquered technological achievements, because the time of discovering absolute novelties has gone by.”
(Kelemen, 1971, 386)

References

- Andreis, J., 1961. Kakvu muziku treba smatrati suvremenom. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 481-485.
- Anon, 1962. *Simpozijum "Nova muzika i muzičke interpretacije"*. [programme] Opatija, 19–21 October 1962. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica – Glasbena zbirka.
- Bedina, K., 1963. Što više saznanja – to je šira orijentacija. Dru-gi zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 516-517.
- Đurić-Klajn, S., 1961. Dehumanizacija umetnosti. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 487-488.
- Gligo, N., 2000. Između suvremenosti i avangarde. Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe. In: E. Krpan, ed. *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*. Zagreb: HDS. 20-37.
- Golabovski, S., 1969. Glorifikacija osećanja za prostor i vreme. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 218.
- Kalafatović, J., 1988. *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*. Opatija: Mozaik.
- Kelemen, M., 1971. Muzika u zemlji. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 386.
- Krpan, E., 1983. *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1963–1983*. Zagreb: Muzički informativni centar koncertne direkcije.
- Kučukalić, Z., 1968. Afirmacija i stabilizovanje muzičke avangarde. Odjeci Jugoslovenske muzičke tribine 1968. *Zvuk*, 90, 638-644.
- Laboš, V., 2016. *U potrazi za novim zvukom: 1956–1984. Antologija elektroakustičke glazbe hrvatskih skladatelja*. [CD booklet] Zagreb: Croatia Records.
- Logar, M., 1971. Zvučno pismo Branimiru Sakaču. *VIII Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 2, 8.
- Malec, I., 1958. Ciljevi i dostignuća konkretne muzike. *Zvuk*, 17/18, 307-316.

- Malec, I., 2003. Stanje naše glazbe. In: E. Krpan, ed. *40 godina međunarodne glazbene tribine*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja. 17-23. MBZ, 2018. *Povijest MBZ-a*. [online] Available at: <http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr> [Accessed: 5 September 2018].
- Mikić, V., 2004a. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Mikić, V., 2004b. Losing ground: Serbian electroacoustic music from the Golden age to the present. *Nutida music*, 47/1, 12-15.
- Mikić, V., 2007a. Elektronski studio Trećeg programa Radio Beograda (1972–2002). [cyr.] *Muzički Talas*, 36/37, 18-25.
- Mikić, V., 2007b. Elektroakustička muzika/tehnomuzika. [cyr.] In: M. Veselinović-Hofman, ed. *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike. 601-622.
- Milin, M., 2006. Etape modernizma u srpskoj muzici. [cyr.] *Muzikologija*, 6, 93-116.
- Milosavljević, M., 1963. Pro Musica Nova. Drugi zagrebački muzički Biennale – Pogledi i utisci mladih. *Zvuk*, 59, 515-516.
- Mosusova, N., 1969. Neiskorišćene mogućnosti. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 220-221.
- Nikolovski, V., 1967. Nazovimo pravim imenom. Odjeci zagrebačkog Muzičkog bijenala – Heroji avangarde su umorni. *Zvuk*, 75/76, 31-32.
- Obradović, A., 1967. Elektronski muzički centar u Njujorku. *Zvuk*, 79, 51-52.
- Pompe, G., 2011. Elektroakustična glasba v Sloveniji nekoč in danes: Alternativa ili Mainstream? *De musica disserenda*, VII/2, 7-15.
- Radovanović, V., 1961. Iznad svega delovanje muzike. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 500-501.
- Radovanović, V., 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sajnos.
- Radovanović, V., 2018a. *Sferoon*. [online] Available at: http://www.vladanradovanovic.rs/07_sferoon.html [Accessed: 10 October 2018].

- Radovanović, V., 2018b. *Elektronska studija*. [online] Available at: http://www.vladanradovanovic.rs/07_elektronska_studija.html [Accessed: 10 October 2018].
- Ramovš, P., Radica, R. and Petrić, I., 1964. *Jugoslavenska muzička tribina* [programme booklet] Zagreb: Informator.
- Sedak, E., 1991. 30 godina MBZ (1961–1991): MBZ Fonoantologija. In: S. Lipovčan, ed. *XVI. Muzički biennale Zagreb*. Zagreb: Muzički biennale Zagreb. 64–67.
- Stojanović, J., 1971. Odjeci Jugoslavenske muzičke tribine 1971. *Zvuk*, 117/118, 378–379.
- Stojanović-Novičić, D., 2013. Vinko Globokar: muzička odiseja jednog emigranta. [cyr.] Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Šipuš, K., 1969. Zvukovno nasilje. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 225–226.
- Špirić, S., 1970. VII Jugoslavenska muzička tribina – u svijetu mišljenja: Kazali su... *Zvuk*, 108, 380–390.
- Tomašek, A., 1969. Za određeniju programsku koncepciju. Odjeci zagrebačkog Bijenala. *Zvuk*, 95, 227.
- Ulrich, B., 1972. Autori o svojim djelima. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 3, np.
- Uszkoreit, H. G. and Wilbrandt, J., 1965. Izjavili su o Tribini. *Jugoslavenska muzička tribina*, Bilten 4, 6–9.
- Veselinović-Hofman, M., 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Zlatić, S., 1961. Odsustvo umetničke poruke. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 504–505.
- Žganec, V., 1961. Nasrtaj na tonalni sistem. Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci. *Zvuk*, 49/50, 505–507.

