

# НИШКЕ МУЗИЧКЕ СВЕЧАНОСТИ И АВАНГАРДНА МУЗИКА: СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА – КОНЦЕРТ ЕЛЕКТРОНСКОГ СТУДИЈА III ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА И „ВЕЧЕ ЦОНА КЕЈЦА”

Соња С. Цветковић\*

*Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Република Србија*

## Сажетак

У периоду доминације социјалистичког реализма и умереног модернизма, који су за српско послератно музичко стваралаштво значили изолацију од европских и светских авангардних тенденција, током шездесетих и седамдесетих година XX века, музика српских и југословенских стваралаца млађе генерације постаје отворена за нове звучне концепте серијализма, алеаторике, електронског медија и минимализма. Радикалан прекид са традицијом и промене у готово свим аспектима нове музике – естетици, нотацији, звучној реализацији – отежали су успостављање јасних критеријума за њено вредновање и, самим тим, ширу рецепцију најактуелнијих тенденција. Осим два институционална музичка пункта на којима се изводила и пропагирала савремена светска и домаћа музика – међународни Загребачки бијенале, основан 1961, и Југославенска музичка трибина у Опатији, основана 1964. (од 1979. под називом Трибина музичког стваралаштва Југославије), концертне и фестивалске позорнице у водећим музичким центрима тадашње Југославије показале су приличну уздржаност према савременој музици. На примеру рецепције електроакустичних композиција насталих у Електронском студију III програма Радио Београда и соната за препарирани клавир Цона Кејца (Cage), које су изведене на фестивалу уметничке музике Нишке (Октобарске) музичке свечаности осамдесетих година прошлог века, у раду се говори о заступљености авангардне музике на овој музичкој манифестацији и односу локалне јавности према савременим композиционим струјањима.

**Кључне речи:** Нишке музичке свечаности (НИМУС), авангарда, фестивали, електроакустична музика, Електронски студио Радио Београда

Проблем рецепције музике настале у оквирима авангардних тенденција после Другог светског рата био је актуелан у југословенској музичкој јавности од оног тренутка када је та јавност и почела да се упознаје са овом врстом музике почетком шездесетих година прошлог века. Радикалан прекид са традицијом и промене у готово свим аспектима нове музике – естетици, нотацији, звучној реализацији, односу између ствараоца, извођача и публике – отежали су успостављање јасних критеријума за њено вредновање и, самим тим, разумевање и прихватање од стране ширег аудиторијума.

На стваралачкој и репродуктивној музичкој сцени у Југославији током педесетих и шездесетих година започиње процес постепеног ослобађања од догми естетике социјалистичког реализма, који је био условљен прекидом политичких и идеолош-

\* cvetkos@mts.rs

ких веза са Совјетским Савезом. Еволутивни ток прерастања социјалистичког реализма у социјалистички естетизам/умерени модернизам,<sup>1</sup> био је у овом периоду повремено узбуркан појавом радикалних уметничких тенденција са Запада, које су субверзивно деловале на конвенције канона социјалистичког естетизма. Музика српских и југословенских композитора рођених током четврте и пете деценије XX века показује постепено све већу отвореност према новим звучним концептима серијализма, алеаторике, електронског медија и минимализма, а увоз нових и актуелних појава из сфере интернационалне уметности омогућио је да „овом стварном или привидном (и стварном и привидном) отвореношћу се нова уметност у другој Југославији формира са извесном свешћу (идеосфером) о припадности интернационалној уметности“ (Šuvaković, 2009, str. 14). У том периоду, „у ком ‘ново’ почиње у тренутку када се још ни ‘старо’ није завршило“ (Gržinić, 2005, str. 238), посебно је био актуелан однос етаблиране музичке јавности и институција према различитим стратегијама авангардног продора, субверзије и ексцеса у новој музици. Процес успостављања континуитета српске и југословенске музике са савременим светским идејама био је обележен непознаницама, сумњама и одбијањем да се учествује у „снобовској, формалистичкој трци за новаторством по сваку цену“ (Stefanović, 1952, str. 349), а овакви ставови најчешће су оправдавани аргументима и језиком популистичке културне политике: слабом комуникацијом нове музике са публиком, односно народом.

Осим два институционална музичка пункта на којима се изводила и пропагирала савремена светска и домаћа музика – међународни Загребачки бијенале, основан 1961. године, и Југославенска музичка трибина у Опатији, основана 1964. (од 1979. под називом Трибина музичког стваралаштва Југославије), концертне и фестивалске позорнице у водећим музичким центрима тадашње Југославије показале су приличну уздржаност према овој врсти музике.<sup>2</sup> У том смислу, веома је индикативно сведочење загребачког књижевника, есејисте, књижевног и музичког критичара Игора Мандића о реакцији публике на првом Загребачком бијеналу 1961. године: „Спрдња, којом је био пропраћен највећи дио бијеналских изведаба, била је готово неизмјерна, али разумљива и очекивана. Потпуно неодгојено слушатељство (у смислу и духу Нове глазбе, дакако) нашло се увријеђено. Они, којима је чак и Бартоков *Allegro barbaro* представљао вријеђање гласовира, нису могли поднијети оно што се с тим глазбалом радило на неким концертима. Тада смо открили што су то ‘кластери’, што је то ‘препарирани гласовир’, што је то ‘алеаторика’, што је то електронска, а што конкретна глазба“ (Mandić, 1972, str. 191).

<sup>1</sup> „Социјалистички естетизам настаје у тренутку када се у социјалистичком револуционарном друштву успоставља постреволуционарни период и када на битним, али не и водећим функцијама, револуционаре замењују бирократе и технократе, што значи да је социјалистички естетизам израз интереса и укуса новог управљачког слоја који више није само ту да мења свет већ и да живи у њему“ (Šuvaković, 2009, str. 14).

<sup>2</sup> Иако су током педесетих, шездесетих и седамдесетих година у Југославији основани бројни фестивали уметничке музике – Дубровачке љетње игре (1950), Љубљански фестивал (1952), Сплитско љето (1954), Охридско музичко лето (1961), Смotra уметности „Мермер и звуци“ Аранђеловац (1968), Београдски музички фестивал (БЕМУС, 1969), Варајдинске барокне вечери (1971), Новосадске музичке свечаности (НОМУС, 1975) – анализа репертоара који је изведен на позорницама ових манифестација показује веома опрезан став организатора и уметничких директора према стваралаштву XX века уопште, а нарочито према музици авангардног усмерења насталој после Другог светског рата.

Први фестивал уметничке музике у Нишу основан је 1975. године, под називом Октобарске музичке свечаности. Поред готово деценију раније утемељених бијеналних Југословенских хорских свечаности (1966), које су окупљале аматерске хоровае и биле жанровски ограничене на хорску и вокално-инструменталну музику, покретање шире конципираног годишњег фестивала уметничке музике хронолошки се подударило са тенденцијом формирања мреже сличних периодичних догађаја као савремених, урбаних форми музичке презентације у тадашњој Југославији и Србији, од којих се, у складу са друштвено пожељним концептом културног активизма, очекивало да допринесу децентрализацији и демократизацији културног живота и омогуће активно учествовање локалне заједнице у сфери уметничке музике (Cvetković, 2014, str. 1369). Фестивал се од 1990. до 1993. године одржавао под називом Октобарске свечаности културе, а садашњи назив Нишке музичке свечаности (НИМУС) установљен је 1994. године.

Својом концепцијом нишки фестивал је, као и шест година старији Београдски музички фестивал (БЕМУС), учествовао у остваривању главних културних циљева важеће идејне матрице: музичком просвећивању, култивисању публике и изградњи социјалистичког друштва. Његова основна уметничка и друштвена функција била је да професионалној музичкој јавности Ниша, током десетак дана трајања, прикаже углавном стандардни извођачки и стваралачки барокно-класичарско-романтичарски репетоар, чију су окосницу чинила звучна имена из музичке прошлости, али и да својим статусом „празника музике“, као ексклузивног друштвеног и културног догађаја, заинтересује најширу публику која није посећивала концерте класичне музике у оквиру редовне концертне сезоне. Физиономија нишких Октобарских музичких свечаности могла се, укратко, свести на проверену формулу „од свега помало, за свакога понешто“ и, у суштини, била је слична почетној концепцијској идеји БЕМУС-а коју је у програму првог београдског фестивала образложио један од његових организатора, композитор Драгутин Гостушки: „Дело – интерпретација; старо – ново; национално – страна. Негде у геометрији овог сложеног троугла постоји решење, по свој прилици компромисно, које ће Београдским музичким свечаностима помоћи да нађу своје право лице“ (Gostuški, према: Despić, 2000, str. 9).

Већ на самом почетку, организатори нишког фестивала суочили су се са финансијским и програмским проблемима, па је након завршетка других Октобарских музичких свечаности 1976. године истакнуто да без боље организације, сигурније финансијске основе, прецизније утврђене концепције и решеног статуса, ова манифестација нема услова за даљи развој (Nešić, 1976, str. 16). Као највећи недостатак поменуто је одсуство познатих солиста и ансамбала, због чега су „свечаности личиле на приказивање онога што је тренутно спремно да наступи и што је организатору у тренутној ситуацији било доступно“ (Ivanović, 1976, 10).

Стилски распон изведених солистичких, оркестарских, вокално-инструменталних, камерних и хорских дела у првој деценији трајања фестивала кретао се од ренесансе до класика XX века,<sup>3</sup> мада се термин „класици XX века“ када је у питању локални контекст може употребити врло условно, јер је поводом извођења необарокног Концерта за виолину и оркестар (1931) Игора Стравинског на IV Октобарским

---

<sup>3</sup> К. Дебиси (Debussy), М. Равел (Ravel), Ф. Пуланк (Poulenc), А. Хонеггер (Honegger), С. Прокофјев (Прокофјев), Б. Барток (Bartók), П. Хиндемит (Hindemith), И. Стравински (Стравинский).

музичким свечаностима 1978. године хроничар *Народних новина* сасвим искрено констатово да „са концертног подијума мало знамо о особеном музичару, естетичару, диригенту и пијанисти, композитору Игору Стравинском“ (Ivanović, 1978, str. 10).<sup>4</sup>

На програмима фестивала редовно је била заступљена и музика домаћих, југословенских и српских аутора, и мада бројчано скромна, заслужује да буде поменута и локална продукција у виду неколико остварења нишких композитора премијерно изведених на овој манифестацији.<sup>5</sup> У циљу промоције и афирмације домаћег стваралаштва, нишка публика могла је до почетка деведестих година да чује дела српских, хрватских, словеначких и македонских композитора XVIII, XIX и XX века.<sup>6</sup> Најмлађи аутори биле су композиторке Ингеборг Бугариновић (1953), чију је Сонату за два виолончела из 1979. године интерпретирао дуо Франсоаз – Виктор Јаковчич на VI Октобарским музичким свечаностима (1980), и Ксенија Зечевић (1956–2006), која је 1987. године на XIII Октобарским музичким свечаностима извела свој клавирски циклус *Књига тајни* (1986).

С обзиром на чињеницу да је фестивал основан поводом прославе дана ослобођења Ниша у Другом светском рату (14. октобар), „у част победе над фашизмом и у част достигнућа социјалистичког рада“ (Milosavljević, 1986, str. 8), неизоставни сегмент фестивалских програма до средине осамдесетих година чинила су остварења пригодног, родољубивог карактера: масовне хорске песме и вокално-инструментална дела ангажованог садржаја у извођењу нишких хорова и оркестра Дома ЈНА. У настојању да привуку већи број посетилаца и релаксирају елитни карактер и „озбиљност“ манифестације на којој се изводила „озбиљна“ музика, организатори су укључили и друштвено прихватљиве популарне жанрове: џез и изворну народну музику (концерт народног дувачког оркестра, победника сабора Прва труба Драгачева на III Октобарским музичким свечаностима 1977. године).

Иако није у домену главне теме овог рада, немогуће је у потпуности заобићи извођачку димензију Октобарских музичких свечаности. Сагледана у најширим потезима, она сведочи о променљивим околностима (идеолошке, организационе и финансијске природе) у којима се фестивал одвијао и, слично општој програмској концепцији, пружа шаролику слику иностраних, југословенских, српских и локалних репродуктивних уметника. Одржавање Октобарских музичких свечаности временски се преклапало са БЕМУС-ом, па су гостовања еминентних иностраних извођача у Нишу реализована у сарадњи и уз подршку београдског фестивала. Захваљујући овој координацији, на Октобарским музичким свечаностима наступали су пијанисткиње Љубов Тимофејева (1975) и Елисо Вирсаладзе (1976), виолончелиста Данил Шафран, квартети „Виљнус“ (1977) и „Шостакович“ (1979), ансамбл Академије „Сент Мартин“ (1977), дувачки ансамбл „Габријели“ (1979), Симфонијски оркестар Совјетског радија и телевизије (1978), краковска Филхармонија „Карол Шимановски“ (1979), Државна

<sup>4</sup> Концерт за виолину и оркестар Игора Стравинског извели су у сали Дома ЈНА уметници из Совјетског Савеза: солиста Андреј Корсаков и Симфонијски оркестар Радио-телевизије СССР са диригентом Владимиром Федосејевом.

<sup>5</sup> Добросав Младеновић (1932): *Тема са варијацијама* за кларинет и гудаче, *Партизанска свита* за оркестар; Ненад Максимовић (1932): *Увертира Чегар*; Братислав Анастасијевић (1936–1992): *Поема о Бубњу*, *Игра са Чаира*; Зоран Андрић (1953): *Поноћна размишљања* за соло флауту (Petrović, 2006).

<sup>6</sup> Стеван Мокрањац, Петар Крстић, Петар Коњовић, Стеван Христић, Јосип Славенски, Марко Тајчевић, Радомир Петровић, Рајко Максимовић, Дејан Деспић, Александар Обрадовић, Рудолф Бручи, Витомир Трифуновић, Лука Соркочевић, Иван Мане Јарновић, Јаков Готовац, Борис Папандопуло, Владимир Бердовић, Бруно Бјелински, Павле Дешпаљ, Радован Гобец, Тома Манчев, Властимир Николовски.

филхармонија из Брна (1980), Државни симфонијски оркестар Совјетског Савеза (1981), балетски ансамбл „Скапино“ из Холандије (1978). Високи извођачки стандарди одликовали су и наступе реномираних домаћих солиста и оркестара: Јована Колунџије, Ферн Рашковић, Сретена Крстића, Јосипа Климе, Љубише Јовановића, Оливере Ђурђевић, Невене Поповић, Павице Гвоздић, ансамбала „Ренесанс“, „Pro musica“, „Душан Сковран“, Београдског камерног оркестра, Београдске филхармоније, Загребачког плесног ансамбла (Petrović, 2006).

Очигледно да је у овако, прилично конвенционално постављеним и реализованим стилским, жанровским и извођачким оквирима Октобарских музичких свечаности, концерт Електронског студија III програма Радио Београда из 1981. године имао посебан значај у смислу презентације, афирмације и спремности организатора да врата фестивала одшкрину за појаву новог, непознатог и још увек непозиционираног. На концерту одржаном у сали Нишког симфонијског оркестра представљена су најновија достигнућа композитора Милоша Петровића (*Антон са или без Веберна*, 1981), Пола Пињона (*Цртани филм*, 1980), Јанеза Матичича (*Фузије*, 1979), Владана Радовановића (*Аудиоспацијал*, 1975–78) и Драгослава Ортакова (*Елеорн*, 1976), реализована у Електронском студију основаном 1971. године.

Све композиције настале су у другој етапи деловања Студија (од 1973), у којој је, за разлику од прве, усмерене на стварање искључиво електроакустичне музике и истицање самосвојности електронског медија, без асоцијација на звучну препознатљивост вокално-инструменталног порекла, дошло до заокрета у виду оживљавања традиционалног звука. У овој фази је, по речима руководиоца Студија Владана Радовановића, проучавање вокалних, инструменталних и амбијенталних звукова утицало на транспоноване њихових карактеристика у електронски медиј. Истовремено са овом променом става према звуку произведеном електронским путем, од 1973. године настају и синтетска дела у којима се, у синтези са електроником, користе говор, певање и инструментални звукови третирани на различите начине, као трансформисани или нетрансформисани (Radovanović, 1985).

Описане поетичке принципе илуструје једна од изведених композиција на концерту у Нишу, *Аудиоспацијал* за женски хор и електронику Владана Радовановића. Верзија предвиђена за репродуковање само са носача звука (у то доба са траке или плоче) уз снимљене електронске звукове укључује и стерео снимак хора. Мада нетрансформисан, хорски звук се местимично приближава неким типовима електронског, док електронски материјал обухвата широк опсег звукова, од аутохтоних до оних који су сродни инструменталним и вокалним. Овако постављени односи вокалног и електронског указују на основну идеју дела о узајамном приближавању два звучна света и на тежњу ка оплемењивању и очовечењу електронског/технолошког помоћу вокалног/људског. Хорска партитура је у живом извођењу делимично алеаторички конципирана: извођачима су повремено препуштене одлуке о ритму или тонским висинама. Електронски део реализован је помоћу синтетизера Synthi 100 комбиновањем две процедуре: тако што се од изабраних „инструмената“ пројектовала партитура према којој се реализовао извесни одсек композиције, или је одређени одломак импровизиран и машински упамћен, а потом из секвенцера транспонован („преписан“) у партитуру (Radovanović, 1985). Композиција *Аудиоспацијал* награђена је другом наградом на VII Међународном конкурс за електронску музику у француском граду Буржу.

Сасвим је разумљиво да је публика која је присуствовала концерту Студија за електронску музику у Нишу била радознала, али и збуњена пред овим новим и непознатим звучним светом: штампа је писала о необичном концерту, на којем сем великих звучника на позорници није било других извођача, што је изазвало неразумевање неупућених слушалаца, па је „млађи део публике с нестрпљењем очекивао да чује диско-музику или нешто слично“ (Ivanović, 1981a, str. 16). По компактности и звучним ефектима, највећи утисак на критичара оставила је *Фузија* словеначког композитора Јанеза Матичича, али је на крају приказа овог концерта, питање да ли ће електроакустична музика наићи на веће интересовање ширег круга слушалаца, остало без конкретног одговора, у виду уопштене формулације „показаће време и афинитети публике“ (Ivanović, 1981a, str. 16).

Реакција нишке публике није, међутим, била ни изненађујућа нити неочекивана, ако знамо да је неколико година раније, приликом првог концерта Електронског студија на БЕМУС-у (1974), композитор Петар Озгијан у *Политици* описао готово идентичну атмосферу у београдском Дому омладине: „Чудо је, колико је бројна, претежно млада публика напунила дворану, а са колико је мало пажње пратила овај концерт“ (Ozgijan, 1974, str. 14).

Да је на питање критичара *Народних новина* заиста било тешко дати релевантан одговор потврђују контроверзне оцене изречене 16 година касније, поводом премијерног извођења Радовановићевог мултимедијалног електронског остварења *Сазвежђа* на 29. БЕМУС-у 1997. године: по неким мишљењима ово дело оставило је сјајне трагове у мрачним временима, друге је асоцирало на давно, ретро-време када је хепенинг по сваку цену убио музику (prema: Despić, 2000, str. 139), а за композитора Константина Бабића је више личило на „спиритистичку сеансу са тајанственим шумовима, застрашујућим звуцима, блејањем и јодловањем него на музичко-сценски догађај“ (Babić, prema: Despić, 2000, str. 139). И поред наведених опречних ставова, незанемарљив број електроакустичних композиција југословенских и српских аутора изведених током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година прошлог века указује на то да је ова врста музике временом почела да губи обележја авангардног ексцеса на БЕМУС-у као манифестацији етаблираног статуса и из сфера ослушкивања и преиспитивања полако али сигурно искорачила у подручје артикулисане уметничке тенденције.<sup>7</sup>

Концерт Електронског студија III програма Радио Београда није био једини продор у музичку авангарду на Октобарским музичким свечаностима 1981. године, које су, према најави, требале да протекну у знаку прослављања четрдесетогодишњице устанка и револуције. Павел Верњиков и Константин Богино уврстили су у свој програм *Сонату за виолину и клавир* Карлхајнц Штокхаузена (Stockhausen) и *Тему са варијацијама* Оливије Месијана (Messiaen), дела која су својим „необичним звучним и структуралним комбинацијама била откровење за слушаоце“ (Ivanović, 1981b, str. 5). Још веће откровење, а свакако и изненађење у смислу рушења традиције,

<sup>7</sup> Јосип Калчић: *Пасторала* (1974), Војин Комадина: *Refrain for Synthi* (1975), Лојзе Лебич: *Атеље 2* (1975), Јакоб Леж: *Поглед звезд* (1976), Лудмила Фрајт: *Еклога* (1976), Јосип Магдић: *Aperion E* (1976), Јанез Матичич: *Фузије* (1981), Драгослав Ортаков: *Eleorp '76* (1981), Милош Петровић: *Антон са/без Веберна* (1981), Владан Радовановић: *Електра* (1976), *Аудиоспацијал* (1981), *Ундина* (1986), *Тимбрал* (1988), *Сазвежђа* (1997), Марјан Шијанец: *Сатурналије II* (1988), Ивана Стефановић: *Тумачење сна* (1989), Срђан Хофман: *Deja vu* (1986), *Musica concertante* (1994), *Узорци* (1995), *Дуел* (1996) (Despić, 2000).



изазвала је опера хрватског композитора Бруна Бјелинског (1909–1992) *Орфеј XX века*, трагично-смешна бурлеска у којој је кроз синтезу најразличитијих стилова и садржаја – од цитата Глукових (Gluck) опера и музике Корнелија Ковача са рок кореографијом, преко пародије на џез жанрове и средњовековну музику, звукова са магнетофонске траке и пројектованих видео-одломака, до ироничног карикирања музичке авангарде – антиципирана постмодерна плуралност. Опера је премијерно изведена неколико дана раније на БЕМУС-у, а на репризи у Нишу „пуна сала Народног позоришта била је изненађена необичним почетком једне опере... Ту Бјелински разбија традицију и нова – савремена музика, уклапа се у традиционални стваралачки поступак” (Ivanović, 1981c, str. 11). Управо су ти традиционални музички елементи навели критичара да закључи „да ће ово ново оперско остварење композитора Бјелинског имати публике, јер музика новог звука у којој има доста игре и пријатних лирских нумера, наћи ће пут до најширег круга слушалаца” (Ivanović, 1981c, str. 11).

Сагледавајући домете Октобарских музичких свечаности до краја XX века у контексту отворености према иностраној и домаћој авангардној музици, можемо, прилично очекивано, закључити да оне нису постале место пресека традиционалних, актуелних и долазећих уметничких оријентација. Иако овај фестивал није ни основан са намером да заступа и промовише светску и домаћу авангардну музику, отворенији ставови организатора могли су да допринесу његовој концепцијској разноврсности и програмској ширини. Из конвенционалне фестивалске матрице, издвајали су се, сасвим спорадично, поједини концерти, као што је било „Вече Џона Кејџа” из 1986. године, у оквиру којег је пијанисткиња Нада Колунџија извела сонате за препарирани клавир овог америчког аутора. Критика је Наду Колунџију оценила као једног од „најпреданијих и најлуциднијих интерпретатора авангардних музичких текстова” (Ignjatović, 1986, str. 6), али и поред тога што је у својој интерпретацији „надвисила праг експериментално-теоријске апликације и уобличила адекватни уметнички доживљај, чиме је потврдила добро знано правило да чудно може бити лепо и функционално само ако се аклиматизује, ако се доведе на људску температуру... извођење Кејџових соната за препарирани клавир имало је и адекватну рецепцију – ‘препарирани’ аплауз публике” (Ignjatović, 1986, str. 6).

Концерти Електронског студија III програма Радио Београда, два Верњиков-Богино са делима Штокхаузена и Месијана и Наде Колунџије са програмом Кејџове музике били су ретки примери авангардних ексцеса на Октобарским музичким свечаностима у Нишу осамдесетих година прошлог века, те самим тим нису могли у већој мери утицати на ширење рецептивних видика публике. Њена збуњеност и уздржаност могу се протумачити као очекиване реакције у сусрету са новим звуком, који је, подједнако неупућена, критика покушала да објасни и естетски процени из сфере традиционалног доживљаја музике.

## Literatura / References

- Cvetković, S. (2014). Kriza ozvučena muzikom, muzika obeležena krizom: Niške muzičke svečanosti (NIMUS) u poslednjoj deceniji XX veka. *Teme – časopis za društvene nauke*, 38(3), 1365–1384.
- Despić, D. (2000). *BEMUS (1969–1989). Trideset godina Beogradskih muzičkih svečanosti*. Beograd: Jugokonzert.
- Gržinić, M. (2005). *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*. Beograd: Beogradski krug.
- Ignjatović, M. (1986). Čudo Džona Kejdža. Klavirski resital Nade Kolundžije. *Narodne novine*, 6, 13. oktobar.
- Ivanović, M. (1976). Posle Oktobarskih muzičkih svečanosti. *Narodne novine*, 10, 23. oktobar.
- Ivanović, M. (1978). Oktobarske muzičke svečanosti Niš „78“ Svetkovina muzike. *Narodne novine*, 10, 10. oktobar.
- Ivanović, M. (1981a). Koncert Elektronskog studija Radio-Beograda. Muzika novog izraza. *Narodne novine*, 16, 10–11. oktobar.
- Ivanović, M. (1981b). Koncert dua Vernjikov – Bogino. *Narodne novine*, 5, 12. oktobar.
- Ivanović, M. (1981c). Opera za publiku. *Narodne novine*, 11, 15. oktobar.
- Mandić, I. (1972). Da li nam je Bijenale potreban? U P. Selem (Ur.), *Novi zvuk – izbor tekstova o suvremenoj glazbi* (str. 189–192). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Milosavljević, T. (1986). Počinju muzičke svečanosti. *Narodne novine*, 5, 8. oktobar.
- Nešić, T. (1976). Završene niške Oktobarske muzičke svečanosti. Kojim putem dalje? *Politika*, 16, 20. oktobar.
- Ozgjijan, P. (1974). Sa BEMUS-a. Elektronski zvukovi. *Politika*, 14, 24. oktobar.
- Petrović, D. (2006). *Monografija 30 godina NIMUS-a*. Niš: Punta.
- Radovanović, V. (1985). *Elektronski studio Radio Beograda*. Beograd: PGP-RTB. Propratni tekst LP izdanja.
- Stefanović, P. (1952). O nerazumevanju muzike kod nas. *Književnost*, 4, 349.
- Šuvaković, M. (2009). Sećanje na umetnost komunizma analiza kontradikcija: pristupi i prestupi. *Remont art files – časopis za promociju savremene umetnosti*, 2/3, 10–16.



Original Scientific Paper  
Artical language: Serbian

## NIŠ MUSIC FESTIVAL AND AVANT-GARDE MUSIC: CASE STUDIES CONCERT OF THE RADIO BELGRADE ELECTRONIC STUDIO AND „JOHN CAGE’S EVENING”

**Sonja S. Cvetković**

*University of Niš, Faculty of Arts in Niš, Serbia*

### Summary

In the period of domination of socialist realism and moderate modernism, which meant for the Serbian post-war musical creativity isolation from the European and world trends of musical avant-garde, during the sixties and seventies of the twentieth century music of the Serbian and Yugoslav composers of the younger generation becomes more open to a new sound concepts of serialism, aleatory, electronic media and minimalism. A radical break with tradition and changes in almost all aspects of the new music – aesthetics, notation, sound realization – made difficult to establish a clear criteria for its evaluation and therefore, the general reception of the most actual tendencies. Beside two institutional musical places where the contemporary world and national music was performed and promoted – International Music Biennale Zagreb, founded in 1961 and annual Review of Yugoslav Music in Opatija, founded in 1964 (since 1979 under the name Review of Musical Creativity of Yugoslavia), concert and festival stages in the leading musical centers in former Yugoslavia have shown considerable restraint to the contemporary music. In the case of the reception of electro-acoustic compositions created in the Radio Belgrade Electronic Studio and John Cage’s sonatas for prepared piano that were performed at the Niš (October) Music Festival during the eighties of the 20th century, the paper discusses about the representation of avant-garde music at this manifestation and openness of the local public towards the contemporary compositional streams. At the concert held in 1981 in the hall of the Niš Symphony Orchestra were presented the latest achievements of the composers Miloš Petrović (*Anton with or without Webern*, 1981), Paul Pignon (*Cartoon*, 1980), Janez Matičič (*Fusions*, 1979), Vladan Radovanović (*Audiospacial*, 1975–78) and Dragoslav Ortakov (*Eleorp*, 1976) realized in the Radio Belgrade Electronic Studio founded in 1971. Serbian pianist Nada Kolundžija performed in 1986 at the XII October Music Festival „John Cage’s Evening” with sonatas for prepared piano. These concerts were the rare examples of avant-garde excesses at the October Music Festival during the 1980s, and therefore they could not significantly influence at the expansion of receptive aspects of the audience. Her confusion and restraint can be interpreted as the expected reactions in a meeting with the new sound, which, equally uninformed music critics, tried to explain and estimate in an aesthetic view from the sphere of traditional music experience.

**Keywords:** Niš Music Festival (NIMUS), avant-garde, festivals, electro-acoustic music, Radio Belgrade Electronic Studio

Datum prijema članka / Paper received on: 07. 08. 2017.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa / Manuscript corrections submitted on: 24. 08. 2017.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 04. 09. 2017.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

