

# u potrazi za novim zvukom: 1956 - 1984

antologija  
elektroakustičke glazbe  
hrvatskih skladatelja

*anthology of electroacoustic music by  
croatian composers*

Silvio Foretić — Natko Devčić — Igor Kuljerić — Marko Ruždjak

Ivo Malec — Branimir Šakac — Miroslav Miletic — Dubravko Detoni

Zdravko Pletenik — Josip Magdalic — Davorin Kempp — Zlatko Tandrić — Mladen Milicevic

# CD A

- A1 Ivo Malec - *Mavena* 10:44 (1956-57.)
- A2 Ivo Malec - *Dahovi* 6:37 (1961.)
- A3 Branimir Sakač - *Svemirska pejsaž* 9:35 (1961.)
- A4 Miroslav Miletić - *Lamentacija* 6:03 (1962-63.)
- A5 Milko Kelemen - *Musik für Judith (parts 1 & 2)* 2:58 (1966.)
- A6 Dubravko Detoni - *Phonomorphia 1* 4:09 (1967.)
- A7 Dubravko Detoni - *Phonomorphia 2* 7:18 (1968.)
- A8 Silvio Foretić - *Studie 1a* 5:45 (1968.)
- A9 Natko Devčić - *Columbia 68* 3:22 (1968.)
- A10 Ivo Malec - *Lumina* 13:34 (1968-70.)
- A11 Silvio Foretić - *Beobachtung der Zeit* 5:23 (1973.)

# CD B

- B1 Igor Kuljerić - *Impulsi I* 9:51 (1969-70.)
- B2 Marko Ruždjak - *Chanson blanche* 2:25 (1971.)
- B3 Natko Devčić - *Sonata* 6:11 (1973.)
- B4 Zlatko Pibernik - *Etida s otkucajima srca* 4:37 (1975.)
- B5 Josip Magdić - *Apeiron E, op. 69* 12:00 (1976.)
- B6 Igor Kuljerić - *Folk-Art (fragment)* 4:59 (1976-77.)
- B7 Davorin Kempf - *Interferencije* 18:02 (1977-80.)
- B8 Zlatko Tanodi - *Echolalia* 8:01 (1979-80.)
- B9 Mladen Miličević - *Random* 4:32 (1983.)
- B10 Mladen Miličević - *CL?* 5:38 (1984.)



Urednik **Antologije Višeslav Laboš** (mag. art. oblikovanja zvuka i dipl. novinar) koristi sveobuhvatni pojam elektroakustičke glazbe koji ovdje uključuje konkretnu glazbu, elektroničku, sintetsku, računalnu, kao i djela za akustičke instrumente u vrpcu, a vremenski okvir definira nastankom skladbi od 1956. do 1984. godine. Unutar uzetog okvira, urednički koncept i način odabira djela uvrštenih u **Antologiju** voden je načelom uključivanja pre elektroakustičke skladbe pojedinog autora, ali i onih izuzetno značajnih, kako za pojedini skladateljski opus tako i za povijest hrvatske elektroakustičke glazbe. To ne znači da pojedina prva djela nemaju i umjetničku vrijednost, nego se želi naglasiti da kod njih umjetničko vrednovanje nije bio prvenstveni kriterij odabira. Prvi rad pojedinog skladatelja u novom mediju znači početak istraživanja i upoznavanja s novim zvukovnim jezikom, njegovim načelima i mogućnostima, zbog čega se često ne radi o najuspjelijim djelima autora unutar određenog medija izražavanja, a čime bi se ovakav urednički koncept na prvi pogled moglo shvatiti kao medvjedu uslugu predstavljenim skladateljima. No, ovakvim je konceptom urednik imao namjeru predstaviti između ostalog i prve pokušaje i odgovore domaće akademске glazbene zajednice na pojavu elektroakustičke glazbe i tadašnje nove tendencije. Upravo se ta ideja dade iščitati i iz naslova izdanja: **U potrazi za novim zvukom**. Zato su kao polazište za ovu **Antologiju** važnije činjenice da je **Malec** već sredinom 50-ih godina prošlog stoljeća djelovao u Parizu u jednom od prvih elektroničkih studija, kao i da je **Sakačev** *Svemirska pejsaž* prvo elektroakustičko djelo realizirano u Hrvatskoj, a do danas je ostalo neobjavljeno, kao uostalom i većina djela na ovom dvostrukom disku.

U poetičkom i u kompozicijsko-tehničkom smislu, skladatelji i djela uvrštena u **Antologiju** ne čine homogenu cjelinu, niti ima razloga tražiti kakvu stilsku homogenost, ali ih povezuju pionirsko bavljenje elektroakustičkom glazbom, međunarodno djelovanje i odmak od svojevrsnog umjetničkog tradicionalizma prisutnog u tadašnjoj institucionalnoj i akademskoj glazbenoj zajednici. To se prije svega odnosi na najraniji period kada u Hrvatskoj nije postojao elektronički studio, pa su ovdje zastupljeni skladatelji mahom svojevrsni imigranti koji su školovanje i djelovanje nastavljali u inozemstvu prateći tadašnja svjetska glazbena zbijanja. Također, njihov je interes i bavljenje elektroakustičkom glazbom važno i u umjetničkom odnosno poetičkom smislu kao svojevrsna reakcija na već spomenuti konzervativizam, a koji je rezultat i dotadašnje ideologije nacionalnog smjera u glazbi. Tako su za ponajveći doprinos razvoju i napretku na ovom polju zasluzni pojedinci koji su svoja tadašnja elektroakustička djela realizirali mimo *mainstream* akademске zajednice, isprva u međunarodnim studijima, zatim u skromnim uvjetima Radiotelevizije Zagreb, a tek od 1972. i u jedinom elektroničkom studiju u Jugoslaviji, onom pri Radio Beogradu. No, to nas nažalost ili na sreću prati i danas, kad se zanimljiva istraživanja na području elektroničke glazbe, multimedije, prostorne kompozicije, novih instrumenata i *softwarea*, kao i *tracking* sustava, ponaprijere dogadaju u krugovima glazbenika dalje od institucija zahvaljujući energiji, volji i znanju entuzijasta među kojima svakako treba ubrojiti i urednika ovog izdanja. Ovom je izdanju prethodio Labošev dugogodišnji istraživački rad koji je, osim lociranja snimki i razgovora s autorima, uključivao popisivanje svih elektroakustičkih djela hrvatskih skladatelja u navedenom periodu, što je nedvojbeno ogroman i hvale vrijedan posao, a čiji bi rezultat svakako trebalo objaviti i time ga učiniti dostupnim za daljnja istraživanja.

Davorka Begović

A1

## Ivo Malec - Mavena 10:44 (za magnetofonsku vrpcu/for tape)

- realizacija/realised at: Groupe de Recherche de Musique Concète, Paris, 1956/57
- poezija/poetry: Radovan Ivšić
- izvođačica/performer: Anne Pérez (glas/voice)
- iz arhiva/from the archives of: IDEAMA
- ljubaznošću/reproduced with the kind permission of: INA GRM
- neobjavljeno/previous unreleased

**Mavena** (1956/57.) je govorna kantata koja se temelji na tekstu **Radovana Ivšića** i prvo je osvrtene samostalne konkretnе glazbe Ivo Maleca nastalo po narudžbi francuske radiodifuzije. Malecova suradnja s Ivšićem seže od **Radovanovih pjesama** iz 1952. u Zagrebu, a nastavlja se 1956. u Parizu, i to u radiofonskoj adaptaciji (koji uključuje i Malecovu komornu glazbu) Ivšićevog nadrealističkog dramskog teksta **Kralj Gordogan**. U časopisu "Gordogan", 2011. godine Malec se prisjeća tog perioda i **Mavene** koja je nastala nedugo zatim: "Prva je žrtva mog tonskog naukovanja opet bio sam Ivšić, jer sam nekoliko mjeseci kasnije, posjećujući eksperimentalne studije Groupe de Recherche de musiques concètes, u njima realizirao svoju prvu, neizmjerno naivnu ali za mene odlučujuću kompoziciju u tehnički konkretne glazbe, i to na Radovanovih 36 rečenica **Mavene**. Manipulirajući glas glumice, a u želji da govorom tekstu dam glazbeno-koloriranu dimenziju i uklopim ga u zvučno okruženje logikom zvuka, markirao sam svoj vlastiti put." U svojoj knjizi "La musique concrète", iz zbirke "Que sais-je?", o **Mavenu** piše **Pierre Schaeffer**: "Konkretna glazba je tada još favorizirala akcente agresivnosti i tjeskobnosti. S izvjesnom glazbenom ljudskošću i luminoznošću, **Mavena** je možda pridonijela konkretnoj glazbi po prvi put namjerno poetičan ton." Urednik i producent diskografske kuće Jugoton od kraja 50-ih godina, **Pero Gotovac**, prisjeća se kako je na samom početku njegova mandata u Jugotonu Malec posjetio tu firmu s prijedlogom da se objavi **Mavena** na gramofonskoj ploči. Taj Malecov pokušaj, koji je bio gotovo ispunjen entuzijazmom, biva od šireg uredništva odbijen i doslovno ismijan.

Točnu godinu nastanka **Mavene** nije moguće sa sigurnošću utvrditi. Raniju godinu, a to znači 1956. godinu navodi sam autor na službenoj web stranici [www.ivo-malec.fr](http://www.ivo-malec.fr), a navedena je i u knjizi "Polikromni portret: Ivo Malec" iz 2003. Godina 1956. se navodi i u knjizi **Josipa Andreisa** "Povijest hrvatske glazbe" iz 1974. opisujući **Mavenu** kao "prvi znatniji Malecov doprinos na području konkretne glazbe. Skladajući to djelo, Malec je široko zahvalio u mogućnosti konkretne glazbe kao komponente koja može dati vrlo sugestivnu pa i uzbudljivu atmosferu recitatorovom tekstu". Istu godinu također navodi i njemačko-američki online katalog elektroakustičke glazbe IDEAMA [www.idealma.de](http://www.idealma.de), koji nam je ujedno ustupio i originalnu snimku. Godina 1957. se pak navodi u knjigama "Hrvatski kompozitori i njihova djela" iz 1960. **Krešimira Kovačevića**, te "International Electronic Music Catalog" autora **Huga Daviesa** iz 1968. godine.

A2

## Ivo Malec - Dahovi 6:37 (za magnetofonsku vrpcu/for tape)

- realizacija/realised at: Groupe de Recherches Musicales, Paris, 1961
- iz arhiva/from the archives of: HRT
- ljubaznošću/reproduced with the kind permission of: INA GRM
- prva objava/originally released on: LP - Ivo Malec - Philips, 836 891 DSY, 1969

Prapočetak **Dahova** seže u siječanj 1961. godine kada Malec ostvaruje svoju prvu suradnju s redateljem **Piotrom Kamlerom** u kratkom eksperimentalnom filmu **Reflects**. Film je snimljen i montiran prema Malecovoj *musique concrète* etidi istog imena uz pomoć grafičke partiture koju je Malec naknadno napravio specijalno za Kamlera. Iste se godine, zadovoljni suradnjom, Kamler i Malec odlučuju za uvrježeniji odnos redatelj-kompozitor, te Malec komponira za Kamlerov novi uradak **Structures**. Neznatno promijenivši filmsku verziju glazbe Malec zatim stvara **Dahove**. "Osnovna namjera ove muzike je da promjeni bijeli šum (više po poetskom značenju nego akustičkom). Velika igra uzastopnih miksaža, aglomeracija i tenzija, izmjenjuje se kroz čitavo djelo, s pasažama octranim s nekoliko linija ili samo nekoliko sjena. Razmjerno reducirani i vrlo homogen zvučni materijal, koji je u srodstvu s "animom", s uzdasima i izdasmima (što označava hrvatska riječ **Dahovi**), 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". Malec je ovaj komentar napisao na svojoj prvoj autorskoj ploči iz 1969. objavljenoj za kompaniju Philips - serija **Prospective 21e Siècle**, i na njoj se nalaze "prvi" samostalni **Dahovi**, što je bio dovoljan motiv da i ova kompilacija na svoj repertoar uvrsti upravo tu verziju. Verzija koja se 1969. godine pojavila na kompilaciji **Musique Concète**, urednika **Irhana Mimaroglu** naslovljena je s **Dahovi (second version)**, a riječ je o novom miksu nastalom 1968. godine. Osim što je naslov kompozicije na hrvatskom jeziku ona je povezana s hrvatskom kulturnom scenom i po tome što ju je koreografkinja **Milana Broš** od 1963. do 1966. u četiri navrata uzastopno uvrstila u svoj plesni program pod nazivom **Koncert**.

Ivo Malec (Zagreb, 1925.) je odmah nakon završenog studija kompozicije 1951. godine u Zagrebu počeo izbjegavati konvencionalna skladateljska rješenja, "oslobađajući se gotovo svake formalističke veze s tradicijom" - ističe **Kovačević**. Od 1955. Malec ostvaruje kontakte s pariškim glazbenim krugovima, te od 1959. izabire francusku prijestolnicu za svoje stalno boravište. Odvažnost da napusti matičnu sredinu koja mu je bila "preuska", a istovremeno posjedujući svu potrebnu glazbenu naobrazbu i veliki talent, našao se tako na prvoj liniji



Ivo Malec, ljubaznošću/courtesy of: Leksikografski zavod Miroslav Krleža/The Miroslav Krleža Institute of Lexicography (iz/from the: Leksikon jugoslavenske muzike)

stvaranja novog glazbenog izričaja. Problemi i mogućnosti akustike prostora u Malecovoju su svjesti prisutni još od kazališnih dana, kao mediju za kojeg je komponirao, ali i u kojem je sredinom 40-ih godina amaterski i glumio. Znatiželjni izazvanu pod utjecajem tog područja mogao je u potpunosti zadovoljiti jedino u ozbilnjom tehnološkom okruženju kakvim je raspolagala Groupe de Recherches Musicales, uz neiscrpnu umjetničku i svjetonazorsku širinu kojom je zračio njezin utemeljitelj, Malecovo mentor **Pierre Schaeffer**.

U jednom od prvih organiziranih eksperimentalnih studija u svijetu, osnovanom 1951. pri francuskoj radio televiziji, Malec je svoje prve radove za magnetofonsku vrpcu napravio 1956. godine. Bila je to scenska glazba za predstave Zagrebačkog dramskog kazališta (danas Gavella) **Svjetionik i Macbeth**, obje u suradnji s **Phillipom Arthuysom**. Usljedile su djela konkrete glazbe: **Mavena, Reflets i Dahovi**, da bi 1963. u djelu **Sigma** skladanom za orkestar Malec počeo primjenjivati logiku stvaranja u studiju i na instrumentalno pismo. "Otkriviš potencijal sirovog zvuka, onu sonoris causa (P. Schaeffer), koju će nužno preispitati prije nego što se upusti u kograd određenu glazbenu epopeju" (**Pierre-Albert Castanet**) - Malec radi na zdržavanju tradicionalnih vokalno-instrumentalnih i elektroakustički prerađenih zvukova. Prvi takav uspješniji potuhat je djelo **Cantate pour elle** iz 1966. za sopran, harfu i magnetofonsku vrpcu.

U svojoj karijeri Ivo Malec nije nikada napustio "konkretan" kao ni instrumentalan izvor zvuka već ih je samo nadopunio elektroničkim (**Bizzara** (1972.), **Triola Ou Symphonie Pour Moi-Même** (1977-1978), **Week-end** (1982.) i dr.) stalno tražeći načine "...kako staviti dva zvuka zajedno da bi proizašao treći, neočekivan i otkrivajući" (I. Malec) - Za svaku skladbu on ponovo bira instrumentarij koji najbolje odgovara njezinu značaju, i "...svaki problem koji se postavlja Malec rješava sa suverenom jasnoćom, i u njegovom rješenju muzika uvijek ima prvo mjesto; ona na-reduje tehnicu koja opravdava eksperimentiranje i invenciju novih zvukovnih pejzaža." - zaključuje **Antoine Golea**.

### A3 Branimir Sakač - Svetarski pejzaž 9:35 (sintetska glazba/synthetic music)

- realizacija/released at: Radiotelevizija Zagreb, 1961
- ton majstor/sound engineer: Zvonimir Hochstadter
- iz arhiva/from the archives of: HRT
- ljubaznošću/reproduced with the kind permission of HRT
- neobjavljeno/Previously unreleased

**Svetarski pejzaž** je najstariji postojeći primjer elektroakustičke glazbe snimljene u Hrvatskoj. Prethodni joj samo snimka **Tri sintetske poeme** iz 1959. godine koja se danas smatra službeno izgubljennom. Zahvaljujući Dramskom programu HRT-a koji je sačuvava radiofonsku verziju **Svetarskog pejzaža**, sačuvana je i na ovo izdanje uvrštena originalna verzija. **Mladen Bjažić**, autor priče za radiofonsku verziju, prisjeća se: "Dobio bih snimku strane ili domaće skladbe i pisao onome što mi je s magnetofona pričala ta instrumentalna glazba. Branimir Sakač svojom me skladbom odveo u daleka prostranstva i napisao sam priču **Svetarski pejzaž**, na kojoj mi se skladatelj posebno zahvalio...". **Hochstadter** koji je na arhivskoj kartici potpisana kao ton majstor pretpostavlja da je Sakač materijale snimio sa svojim stalnim suradnikom u tom periodu, **Vladimirom Kozincem**, a

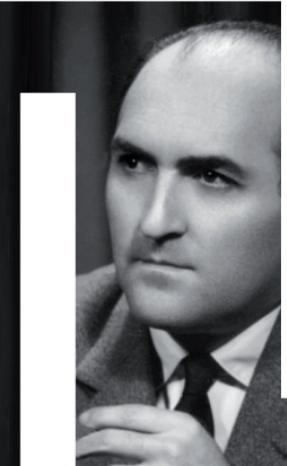
da ih je on zatim "samo pospojio". U suprotnom, kaže: "sjećao bih se čitavog procesa". Koji su izvori elektroničkih zvukova, pored onih orkestralnih i konkretnih, korišteni u ovoj skladbi ostaje tako nepoznacian. Skladatelj i vrhunski stručnjak za elektroničke instrumente **Igor Savin**, smatra da je Sakač koristio Martenotove valove i ringmodulator, no ti instrumenti u to vrijeme nisu bili u službenom posjedu Radio Zagreba, pojasnila mi je **Erika Krpan**.

Branimir Sakač (Zagreb, 1918. - Zagreb, 1979.) se uz **Ivu Maleca** prvi u Hrvatskoj zalagao za suvremenu avant-gardnu glazbu, zagovarajući potragu za "novim zvukom" kao nužnost skladateljskog diskursa nakon 50-ih godina. "Za razliku od novoromantiziranog **Šulekova eklektilizma** i opreznog **Devčićeva** opipavanja novog, Sakač se već potkraj 50-ih odlučuje za krajnji radikalizam u tehniči i stilu, držeći da će tako hrvatska glazba najbrže smanjiti zaostajanje za Europom, što joj se dogodilo pod teretom ideologije nacionalnog smjera, a djelomice i soc-realizma, potkraj 40-ih i početkom 50-ih.", piše muzikolog **Nikša Gligo**. Kompoziciju je diplomirao 1941. i od tada djeluje na svim područjima glazbenog života. Bio je muzički urednik na Radio Zagrebu 1946., a 1949. godine ga susrećemo u istoj funkciji na Radio Rijeci. U tom se mediju kroz radiofonske realizacije po prvi puta susreuo s bogatstvom eksperimentalnog svijeta neodređenih zvukova i šumova, koje će već u drugoj polovici 50-ih godina nastojati eksperimentalno spojiti s glazbenim u svrhu samostalnog muzičkog doživljaja. U našem razgovoru, Gligo je istaknuo da Sakač isprva nije bio upoznat s pariškom *musique concrète*, odnosno kölnskom školom - pa tako ni s ton-generatorom, već samo s magnetofonom. Magnetofon, u Biltenu Centra za novu muziku u Opatiji br. 2 iz 1962. godine, Sakač naziva "epochalnim instrumentom".

Sakačeva sintetska glazba, koja "ujedinjuje i spaja (sintetizira) sve načine proizvodnja zvukova, uključujući i tone orkestralnih instrumenata..." kako piše **Ivo Kirligin** 1962., realizirana je prvi puta u kompoziciji **Tri sintetske poeme** (**Masakri, Jama, Rat**) (1959.). U raznim pisanim iz-

vorima, ona se katkad navodi kao eksperimentalna ili elektronička, ponekad kao konkretna ili samo kao glazba za vrpcu, dok je ona kao i **Svetarski pejzaž** - sve to zajedno - kao rezultat postupka koji je samo par godina kasnije za sličnim eksperimentima u svijetu. Istovremeno Sakač nije nikada okrenuo leda tradiciji, i to ne samo onoj europskoj - što ga značajno razlikuje od klasičnih tradicionalista - smatrajući dapače folklor "prasliskom svijeta". Sakač je komponirao još dva elektroakustička djela za vrpcu: **Jahači apokalipse** (1961. – također izgubljena) i **Synthana**, realiziranu 1973. godine u Elektronskom studiju Radio Beograda, kao posljednju samostalnu i čisto elektroničku skladbu. Pisao je glazbu i za kazalište, zaigrani film (**Nebeski odred** - 1961.), a ponajviše za animirani film zagrebačkog kruga crtanog filma. U **Čovjek i sjena** (1960.) i **Maska Crvene Smrti** (1969.) sklada elektroakustičku glazbu, a sintetske zvukove uz glazbu Milka Kelemeđa potpisuje u **Don Kihotu** (1961.). **Vlade Kristia** Od djela za orkestar uz magnetofonsku vrpcu, skladao je **Epizode** (1963.) za orkestar, zvučnu platu i magnetofon, koja

Branimir Sakač, ljubaznošću/courtesy of Leksikografski zavod Miroslav Krleža/The Miroslav Krleža Institute of Lexicography (iz/from the Leksikon jugoslavenske muzike)



se u mnogim relevantnim izvorima pogrešno navodi samo kao orkestralna kompozicija, te **Prostore** 1965. godine. Iste godine Sakač osniva **FONAT** (Fonoplastički atelje-teatar), s vizijom sjedinjavanja likovnih, glazbenih i kazališnih elemenata u jedinstvenu cjelinu.

Uz Sakačev je rad vezano puno nejasnoća, a ponajviše uz njegov elektroakustički opus. Tako primjerice do sada nije moguće utvrditi da li je zvučne eksperimente Sakač izvodio u "malom elektronskom studiju kojeg je otvorio uz pomoć Radio-Televizije Zagreb" kako 1971. godine piše **Truda Reich** ili na Radio Rijeci kako pretpostavljuje Nikša Gligo i mnogi drugi. Naime, u svojim razgovorima s osobama iz glazbenog mijeja, pri spomenu Sakača i elektroakustičke glazbe, prva asocijacija koja se nameće jest Radio Rijeka: "International Electronic music catalog" iz 1968. godine navodi i Zagrebački i Riječki radio kao poprišta nastanka Sakačevih djela. **Izidor Ćubranić**, koji je bio ton majstor od 1963. godine na Radio Rijeci, tvrdi da Sakač tamo nije imao "svój studio", ali da je "često svraćao kako bi sninjao zvukove i realne šumove za crtiče". U tome je bio "perfekcionist", prisjeća se Ćubranić u našem telefonskom razgovoru, i često bi na radiju ostajali do kasno u noć ili hodali po gradu tražeći prikladnu atmosferu, ali je snimljeni materijal uglavnom odnosio se sobom u Zagreb na montažu. No, sama činjenica da hrvatske glazbene institucije ne raspolažu pouzdanom informacijom na kojem je radiju Sakač krajem 50-ih godina imao „svój elektronički studio“, te da je prva snimka iz tog studija izgubljena (i to tek nakon 2000. godine) potvrđuje nemaran odnos istih prema Sakačevom pionirskom radu na tom području.

Uz Kelemanu, Sakač je jedan od utemeljitelja i organizatora Muzičkog biennala 1961. godine, a pokrenuo je i Jugoslavensku muzičku tribinu u Opatiji 1964., te osnovao i vodio MIC (Muzički informativni centar) s idejom plasmana radova jugoslavenskih skladatelja na svjetsko tržiste. Sve gore navedeno opravdava da Sakača doživljavamo kao "vrsnog organizatora" i "samozatajnog skladatelja", - kako je izjavio sudionik Sakačevog FONAT-a i kućni prijatelj **Darko Tralić**, ali i "velikog vizionara", nadodaje **Erika Krpan** - koji ujedno nikada nije iskoristavao svoj položaj kako bi bio izvođen više od drugih.

## A4 Miroslav Milić - Lamentacija 6:03

(za violu i električne zvukove/for viola and electronic sounds)

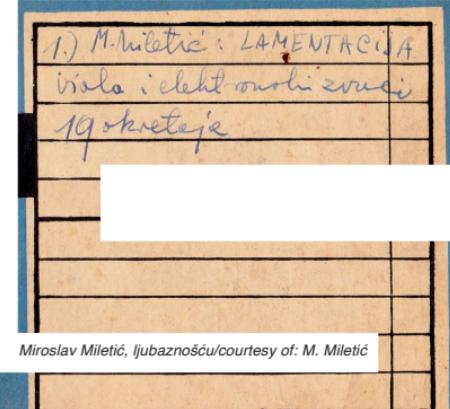
- realizacija električnog dijela/electronic part realised at:  
CEM (Contactorgaan Elektronische Muziek) studio, Bilthoven, 1962
- ton majstor/sound engineer: Jaap Vink
- snimka viole i miksa/viola recorded and mixed at: Radio Rijeka, 1963
- izvođač/performer: Miroslav Milić (viola)
- iz arhiva/from the archives of: M. Milić
- ljubaznošću/courtesy of: M. Milić
- neobjavljeni/unreleased

Prva-verzija **Lamentacije** nastaje u improviziranom studiju Milićevog doma, no samo kao idejna zvučna skica koju je skladatelj 1962. godine ponio sa sobom u novootvoreni električni studio CEM u Bilthovenu, Nizozemska. Tamo nastaje nova električna matica i to kao prvi rad ikad u tom malom didaktičkom studiju. Umjetnički voditelj u CEM studiju je bio **Gottfried Michael**

**Koenig**, a studio je djelovao u uskoj suradnji sa STEM-om (Studio voor Elektronische Muziek) u Utrechtu. Inače, fuzijom ta dva studija 1967. godine otvoren je poznati utrechtski Institut voor Sonologie. Uz pomoć **Branimira Sakača** kompozicija svoj konačni oblik dobiva 1963. na Radio Rijeci gdje je Milić odsvirao i dionici na violi. Iste godine, djelo je prizvadeno u Darmstadt. Prema skladateljevinim riječima, tamo je **Karlheinz Stockhausen** realizirao i nešto drugačiji mixs. **Lamentacija** je posvećena poginulim rudarima u jednoj od brojnih nesreća u bosanskim rudnicima, pa tako u originalnom notnom rukopisu piše da su "sintetski zvukovi..." koji ilustriraju odron kamenja "...dopuna psihološkom stanju".

Miroslav Milić (Sisak, 1925.) violist i skladatelj, imao je već 1960. godine vjerojatno prvi mali privatni električni studio u Hrvatskoj, tada Jugoslaviji. Taj podatak potvrđuje i "International Electronic Music Catalog" iz 1968. navodeći dvije kompozicije nastale u studiju: samostalno djelo **Trois etudes** (1961.) i glazbu za nepoznati film *industriel* u sastavu orkestralnih zvukova i magnetofonske vrpcе (1963.). U neformalnom razgovoru skladatelj mi je ispričao kako se odlučio na kupnju skromne ali onomad skupe opreme za svoj kućni studio. Naime, poslije prve i vrlo uspješne turneje njegovog gudačkog kvarteta **Pro Arte** (osnovanog 1960. godine) po Sjedinjenim Američkim Državama, svaki je član kvarteta bio u mogućnosti kupiti bolji automobil, no on je kupio ton-generator, dva magnetofona i *mischpult*. Sva se oprema nalazila ispod njegovog kreveta, prisjeća se Milić. Fascinirao ga je signal ton-generatora koji je po napuštanju čujnog područja i dalje "vidljiv na VU metru iako ga više ne čujemo".

Od 1961. do 1964. godine, Milić je u Darmstadtu pohađao ljetne tečajeve nove glazbe gdje se paralelno upoznaje s tada aktualnim streljenjima glazbene avangarde. Obzirom da je tih godina svirao u dva orkestra i bio pedagog na glazbenoj školi, svaki mu je slobodni trenutak za izvođenje zvučnih eksperimenta u kućnom studiju bio dragocjen. Tako je na slobodnoj frekvenciji nakon prestanka emitiranja Radiotelevizije Zagreb hvatao kodirane zvukove radio operatera Jugoslavenske narodne armije, smatrajući ih "zgodnim zvučnim materijalom za manipulaciju". Osim magnetofonske vrpcе naslovljene **Holl elektron** (sirov materijal, bez godine i oznake studija - Bilthoven ili Darmstadt), te snimke, kao i **Trois etudes**, te glazba za nepoznati namjenski film do sada nisu pronađene. Milić 1964. godine u potpunosti napušta električnu glazbu za koju ujedno kaže da "je mrtva rođena" i da se bez kombiniranja sa "živim" instrumentima njome nije u mogućnosti potpuno glazbeno izraziti. Za takav stav moramo ueti u obzir da je Milić neposredno poznavao samo mogućnosti ton-generatora kao električnog instrumenta s velikim ograničenjima. Ton-generator inače prvi put koristi 1959. godine u glazbi za film **Piko**, ilustrirajući scenu robota. Sklada uglavnom komornu glazbu koja "u potpunosti predstavlja jednu od najbitnijih značajki njegovih umjetničkih i estetskih afiniteta", zaključila je **Jagoda Martinčević**.



## Milko Kelemen - Musik für Judith (parts 1 & 2) - 2:58

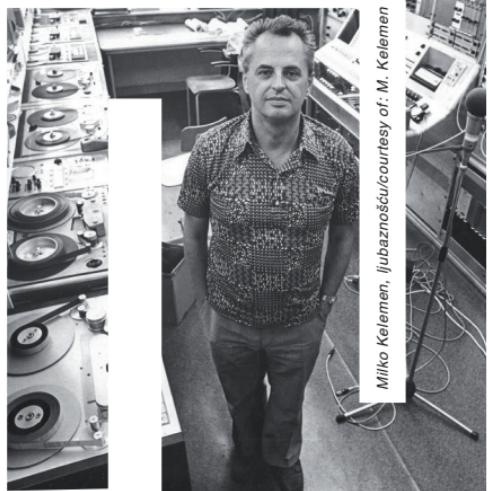
(za orkestralne, elektronički obradene orkestralne zvukove i elektroničke zvukove/  
for orchestral, electronically altered orchestral sounds and electronic sounds)

- realizacija/realised at: Siemens-Studio Für Elektronische Musik, Munich, 1966
- ton majstori/sound engineers: Alexander Schaaf, Hansjörg Wicha
- izvođač/performer: Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
- dirigent/conductor: Milko Kelemen
- iz arhiva/from the archives of: M. Kelemen
- ljubaznošću/courtesy of: M. Kelemen
- prva objava/original released on: CD - V.A. Siemens-Studio für Elektronische Musik, Siemens Kultur Programm, 1997

**Musik für Judith**, dva su stavka iz cjelovečernjeg televizijskog filma **Judith** koje je autor namijenio za samostalno slušanje. Po knjizi **Friedricha Hebbela** film je režirao **Wilm ten Haaf**. Glavna Kelemenova preokupacija u **Musik für Judith**, bila je kontrastiranje zvučnih blokova s tišinom. Uz instrumentalne zvukove, koji se od bloka do bloka razlikuju po stupnju elektroničke obrade, glazbene elemente kompozicije čine i čisti elektronički zvukovi. Kompozicija je odmah po svom nastanku prizvedena u Münchenu 1966., a iste je godine bila predstavljena i hrvatskoj publici na Jugoslavenskoj muzičkoj tribini u Opatiji. Tom je prilikom o njoj iznio svoje mišljenje **Petar Selem**: "Sintetsku kompoziciju **Judita**, Milko Kelemen (...) je donio (...) iz Njemačke,(...) i ta činjenica za njenu fisionomiju nije nimalo sporedna. Kod Kelemena, licinosti čiji se kontinuitet ostvaruje u trajnom samonjekanju (...) boravak u minhenskom studiju [otvorio je] nove dijapazone izbora. **Judita** je sasvim kratka skladba u dva stavka, rukovanje tehničkim mogućnostima pokazuje još znakove šarmantne nespretnosti, ali u toj skladbi, u njenom sistemu, u njenoj dramatskoj gustoći, u njenim obratima, opet je, iako sasvim drukčiji, cijeli Kelemen."

Milko Kelemen (Slatina, 1924.), skladatelj i utemeljitelj Muzičkog biennala (1961.), svoje je obzore nakon završene Muzičke akademije u Zagrebu 1951. godine širio doškolovanjem u Parizu, Sienni, Freiburgu, Darmstadtu i Münchenu. Predavanja **Oliviera Messiaenea** u Parizu, piše Kelemen, bila su za njega "od najvećeg značenja, jer je jednim udarcem pomogao ukloniti kalupe i glazbene krutosti kojima sam i nesvesno za dugih godina svoje duhovne izolacije bio opterećen". Od tada "Kelemen stoji na čelu skupine kompozitora koja je u hrvatsku muziku unijela tekovine apstraktne muzičke umjetnosti" (Leksikon jugoslavenske muzike), stvarajući simfonijska, kao i komorna djela, te njegujući osobit afinitet prema suvremenoj scenskoj glazbi u kojoj pronalazi plodno tlo za elektroakustiku. Nakon dodekafonije, serijalnih struktura i aleatorike, koje se počinju primjećivati u njegovim djelima u drugoj polovici 50-ih godina, Kelemen se "shvativši da nema tonalne i atonalne muzike već samo konsonantnih i disonantnih intervala..." piše **Eva Sedak** - već u idućem desetljeću odlučuje ne prikloniti nijednoj od tih dogmi. U sezoni 1965/66. skladatelj boravi u elektroničkom studiju firme Siemens u Münchenu pod ravnjanjem **Josefa**

**Antona Riedla** gdje se upoznaje s analizom i sintezom zvuka. Kelemen je pritom više zanimala "antiteza između elektroničke i instrumentalne glazbe, kao i eksperimentalni rad u tom smjeru, (...) nego čista elektronička glazba", piše u svojoj knjizi "Labirinti zvuka", nadodajući kako su iskustva "novih imaginativnih procesa" do kojih je tamo došao imala "značajan utjecaj" na njegove kasnije instrumentalne i vokalne radove. U Münchenskom studiju je snimio glazbu za film **Judith**. Uslijedila je opera u dva čina **Opsadno stanje** (1969.) u kojoj je Kelemen uz soliste, zbor i orkestar koristio magnetofonsku vrpcu, prethodno realiziranu u studiju Tehničkog fakulteta u Berlinu. Elektronički zvuk susrećemo uz lik Kuge i njezine sekretarice, koje govore "suhim, hladnim, oporim, mehaniziranim jezikom, u kojemu nema ni tračka humanosti." (J. Andreis) - Kako je rad u studiju, pogotovo u slabije opremljenim studijima kakav je tada bio Berlinski, zahtjevao mnogo vremena uz gubitak spontanosti, Kelemen se zainteresirao za živu elektroničku glazbu. Tako nastaje skladba **Mirabilia** (za glasovir, ringmodulator i dvije orkestralne skupine) 1974. godine. Premijerna izvedba skladbe je snimljena na Muzičkom biennalu 1975. i objavljena je na Jugotonovoj ploči dvije godine kasnije.

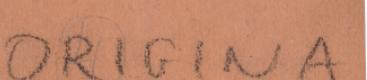
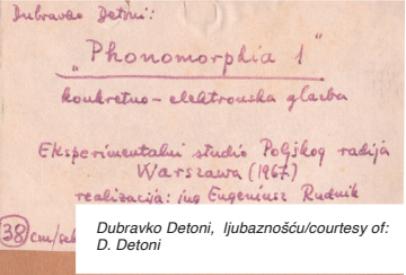


Milko Kelemen, ljubaznošću/courtesy of: M. Kelemen

A6

## Dubravko Detoni - Phonomorphia 1 4:09 (konkretno-elektronička glazba/concrete-electronic music)

- realizacija/realised at: Studio Eksperimentalne Polskie Radio, Warsaw, 1967
- ton majstor/sound engineer: Eugeniusz Rudnik
- iz arhiva/from the archives of: D. Detoni
- ljubaznošću/courtesy of: D. Detoni
- prva objava/originally released on: LP - Dubravko Detoni - Jugoslav avant-garde music, Philips 6521 028, 1970



korigirana. To je u Philipsovom studiju i učinjeno. Na dvostrukem CD-u **Musica Detoniana** iz 2008. godine problem faze nije ustanovljen (iako je verzija integralna), te je skladba uz preteranu redukciju šuma objavljena bez visokih harmonika i parcijala. Kako sam za ovaj CD imao na raspolaganju originalnu master vrpcu, skladba je po prvi put objavljena u integralnom obliku i bez tehničkog problema faze. O samom djelu Detoni piše: "Konkretno-elektronička glazba **Phonomorphia 1**, stvorena u eksperimentalnom studiju Poljskog radija, a prazvedena 15.10.1967. na 4. Jugoslavenskoj muzičkoj tribini u Opatiji, prvo je moje djelo na tom području. Ono se temelji na elektroničkoj transformaciji triju glavnih elemenata: ljudskog glasa, udaraljki i glasovira. Primarne su im zvukove (tzv. materijal) snimili poznati poljski umjetnici - bariton **Jerzy Artisz** i udaraljač **Jerzy Wozniak** - te ja na glasoviru. Kraća studija građena je u obliku luka, na čijem vrhuncu izobličeno komešanje ljudskoga glasa, zakovitlanih bubenjeva i zatitranih glasovirskih žica dostižu ekstazu."

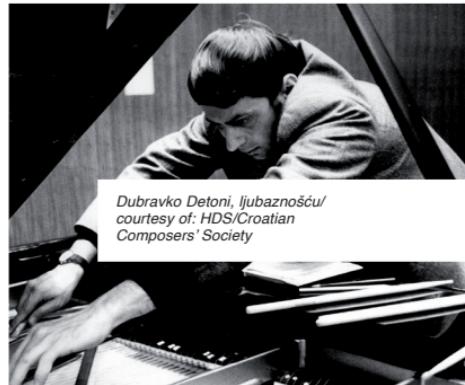
A7

## Dubravko Detoni - Phonomorphia 2 7:18 (za klavir i elektroniku/for piano and electronics)

- realizacija/realised at: Radiotelevizija Zagreb, 1968
- ton majstor/sound engineer: Radan Bosner
- izvođač/performer: Dubravko Detoni (piano)
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- prva objava/originally released on: LP - Dubravko Detoni - Jugoslav avant-garde music, Philips 6521 028, 1970

"Djelo **Phonomorphia 2** za glasovir i elektroniku, što sam ga na zagrebačkom autorskom koncertu 22.3.1968. praiuzeo, svojevrsna je posveta mojem životnome glazbalu, glasoviru. Ona se odvija na tri razine i u tri sloja, služeći se pritom klasičnim, mehanički prepariranim i poelektronjenim glasovirima. Pritom ostaje vjerna zadaći koju pred nju postavlja sam naslov ciklusa: istraživanje nekih još nepoznatih zvukovnih oblika u prostoru i vremenu, odnosno ispitivanju snalaženja prostornosti u glazbenom i glazbenosti u prostornom. U tom su trijalogu prisutne obje bitne sastavnice zvuka: elektronikom preobražen glasovir u funkciji crte, te tradicionalni ili preparirani glasovir u obrani točke. U upornome punjenju i pražnjenju prostora zvukom dolazi do neprestana usitnjavanja i uvećavanja izvornoga zvuka, ili točnije, gomilanja i rasipanja oko jednoga jedinoga tona. Kraj mi postavlja dosad nerješivo pitanje: kako zaustaviti zvuk, a da on, i dalje stojeći, traje?" (D. Detoni) - Zajedno s kompozicijama **Likovi i plohe** i **Grafika 1**, **Phonomorphia 2** je 1969. godine dobitnik nagrade Grand Prix 6. pariškog biennala mladih, a objavljena je i na Jugotonovoj ploči **Detoni plays Detoni** 1980. godine.

Dubravko Detoni (Križevci, 1937.) je kao izuzetni pijanist, domišljati skladatelj beskompromisne autentičnosti i kao vršni intelektualac - o čemu svjedoče njegove brojne literarne publikacije - već zarana često nagradivan što mu priskrbuje medijsku vidljivost kako na domaćoj sceni tako i u inozemstvu. Nakon završenih studija klavira i kompozicije u Zagrebu Detoni se usavršava u Sieni, Varšavi i Darmstadtu, i to kod kod **Lutoslavskog**, **Stockhausen-a** i **Beria**, a na prijelazu 1970. i 1971. godine u Parizu surađuje i nastupa s **Johnom Cageom**. "Imena glazbenika koje smo naveli u vrijeme kad se Detoni izgradavao kao umjetnik, mnogo govore i o njegovu umjetničkom opredjeljenju. On je brzo usvojio načela i strelmljenja glazbene avantgarde razvijajući ih na svoj, danas već individualan način", konstatirao je **Andreas** 1974. godine. Otkrivanje novih elektroakustičkih zvukovnih paleta za Detonija nije bilo nešto sekundarno već u punoj praksi i punoj svijesti od prve mu dostupnosti studija kao nezaobilaznog



instrumenta suvremenog skladatelja. No ipak, Detoni sebe ne smatra kompozitorom elektroakustičke glazbe, kako je skromno istaknuo u našem razgovoru, već za realizaciju svojih onozemaljskih zvučnih ideja najveću važnost prispuje ton majstorima koji su ih oživotvorili kao „*dodanu vrijednost instrumentalnoj glazbi*“. Počevši sa sintetskom kompozicijom *Šifre* za klavir i elektroniku 1967. godine, zatim opusom *Phonomorphia 1, 2 i 3* (1967.-1969.), te konkretno-elektronskom *Grafika 3* – koja je komponirana i realizirana 1969., a u varijanti uživo praivezadena godinu dana kasnije na inauguralnom nastupu sastava **ACEZANTEZ** (Ansambl Centra za nove tendencije Zagreb), skladatelj je postavio temelj za više od 40 skladbi u raznim vokalno-instrumentalnim kombinacijama s magnetofonskom vrpcom koje će uslijediti (*Monos 2, De Musica, Assonance 3, Dokument 75, Simfonija, Banala* i dr.). Sa sastavom ACEZANTEZA, za elektroakustičku skladbu *Bajka* bio je nagrađen prvom nagradom 1973. godine u kategoriji za radiofonsku skladbu pri festivalu Premio Italia u Veneciji. „*Od tada neprestane u žarištu hrvatske suvremene glazbe, Detoni će prolaziti različite, ali međusobno komplementarne stvarateljske faze, nikada ne odolijevajući znatitelji koja je neprestance kružila po rubovima mogućega. Tim će zvukom, čiji je život artikuliran između tištine i tištine, Detoni ispitivati i mogući doticaj s nizom asocijacija, prostornih, vizualnih, literarnih, pa će eksperimenti na području glazbene scene – između njih je *Taboo* iz 1975. možda najloženiji – biti priroda posljedica podjednako skladateljevih teorijskih kao i zanatskih promišljanja.“ piše Erika Krpan. O svojoj glazbi autor kaže: „Rješenje problema muzike nije u već poznatom uboљivanju nepoznatog, već nepoznatom oblikovanju poznatog. Rješenje problema nije u razmišljanju o glazbi, i oko glazbe, već u razmišljanju glazbom.“ Uz 140 kompozicija i 11 knjiga, Detoni je u periodu od 1964. do 2002. godine obavljao razne uredničko-producentske funkcije na Radio Zagrebu, kasnije HRT, gdje je bio zaslužan i za mnoga snimanja drugih autora.*

A8

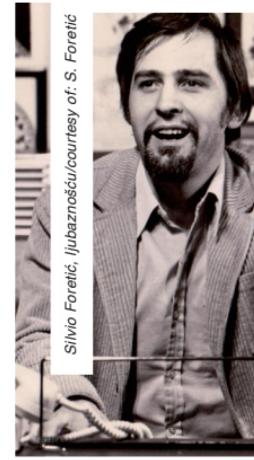
## Silvio Foretić - Studie 1a 5:45 (elektronička glazba/electronic music)

- realizacija/realised at: Studio für elektronische Musik der Musikhochschule, Köln, 1968
- ton majstor/sound engineer: Albert Hoppenrath
- iz arhiva/from the archives of: Musikhochschule Köln
- ljubaznošću/courtesy of: S. Foretić
- neobjavljenno/Previously unreleased

„Elektronička studija **Studie 1a** realizirana je 1968. godine kao nova i doradena verzija **Studie 1** nastale tijekom mog prvog kraćeg boravka u Kölnu 1966. godine“ - protumačio mi je Foretić nezgrapan navod iz knjige „50 godina HDS-a“ (**Studija 1, 1a**). **Studija 1a** naime sadrži neke elemente nastale u vrijeme **Studije 1**, ali je bogatija po pitanju dinamičkog tretmana i korištenih izvora elektroničkih zvukova, te ju i Josip Andreis navodi kao „*prvi Foretićev pokušaj na polju elektroničke glazbe*“. Obje studije, najstariji su poznati primjeri čiste elektroničke glazbe „njemačkog tipa“ jednog hrvatskog skladatelja.

**Silvio Foretić** (Split, 1940.) djeluje kao skladatelj, tekstopisac, te kao izvođač uglavnom vlastitih djela. Godine 1963. osnovao je sa slovenskim kompozitorm Jankom Jezovšekom **Ansambel za suvremenu glazbu**, prvi takvog tipa u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Oni, u to vrijeme još studenti kompozicije Muzičke akademije u Zagrebu, najradikalnije su i uz veliku dozu humora provodili „anti-umjetničke“ stavove svjetske avangarde, oslanjajući se na liniju *Cageovih happeninga* i ponajviše (poglavit u Foretićevom kasnijem opusu) *Kagelove* estetike „novog muzičkog teatra“. Propitujući odnos između onog čisto glazbenog i scenski vidljivog faktora samog izvođenja glazbe u koncertnom prostoru, izražavajući kritiku prema tradicionalnom shvaćanju virtuoznosti, ali i prema samoj avantgarde, te svim drugim popratnim organizacijsko-umjetničkim klauzulama institucionalnog glazbenog života, nastupi Ansambla bivaju često bojkotirani ili zabranjivani. Ansambl je ugašen 1967. godine. Iz tog kratkog perioda djevelovanja Ansambla bitno je istaknuta Foretićeve kompozicije, odnosno improvizirane glazbeno-scenske akcije - *Transakcije 2* (1964.) - pri kojoj je Foretić reprodukciju jednog svog starog koncerta sa magnetofonske vrpce „*popratio neuobičajenim zvučnim efektima. Naročito je bio efektan kraj koncerta, kada je mladi kompozitor uključio električni brijači aparat i javno – obriao bradu*“ (Večernji list, 1964. bez potpisa), te *Koncert za rog i svijeću* (1967.) - kao „*radikalizirane oblike onoga blefa što ga glazba stoljećima prodaje pod drugim imenima*.“ (Igor Mandić)

Silvio Foretić „...ponesen raznovrsnošću svoje umjetničke znatitelje ... sklon šokiranju, nije izbjegavao ni apsurdnost nekih glazbenih rješenja, prelazeći ponekad i u lagodnost kabaretskog šansona“ ustvrdio je Josip Andreis, a što ga je 1966. godine dovelo i do elektroničkog studija u Kölnu. Na **Musikhochschule** diplomirao je elektroničku glazbu 1974. kod **Herbertha Elmerta**, a neko vrijeme je bio Kagelov suradnik i asistent. Ta je suradnja ovjekovječena na ploči **Maurizio Kagel - 1898** u izdanju Deutsche Grammophon, na kojoj je Foretić potpisana kao dirigent. Na jednoj web stranici koja je danas neaktivna, kompozicija za magnetofonsku vrpcu autoironično intoniranog naslova **Pola preludiјa** (1964.) - zbog nedostatka vrpce - navodila se kao Jezovšek-Foretićeva kompozicija iz vremena Ansambla, a što ona nije. Foretić kaže da je riječ o samostalnom djelu Janka Jezovšeka. Usljedio je **Balkanal**, koji je nastao 1969. kao opsežni komad za vrpcu, ovaj put u suradnji s Jezovšekom, a objavljen je i na rijetkoj gramofonskoj ploči u privatnoj nakladi 1974. godine. Kao pučki oratorij, sastoji se od elektroničkih zvukova i elektroakustički obrađenih narodnih psovki i prokletstava. Glazbeno-scensko djelo **Für Klavier – sonata quasi una fantasia** za frustiranog pijanistu, magnetofonsku vrpcu, dijapoziitive i film, praivezeno je u Kölnu 1971., a prema socijalističkoj „himi“ **Internacionali** Foretić je napisao i sam izveo dvije verzije **Inter-ludiūma** (za sintetizator i magnetofonsku vrpcu), 1971. i 1974. godine. Druga verzija je objavljena na kompilacijskom CD-u **Electronic Jugoton** (Croatia Records, 2014.) Nakon višegodišnje pedagoške karijere u Njemačkoj, uz aktivan organizacijski rad, skladatelj se i danas bavi komponiranjem.



Silvio Foretić, ljubaznošću/courtesy of: S. Foretić



A9

## Natko Devčić - Columbia 68 3:22 (za magnetofonsku vrpcu/for tape)

- realizacija/realised at: Columbia-Princeton Electronic Music Center, New York, 1968
- ton majstorica/sound engineer: Alice Shields
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- prva objava/originally released on: LP - V.A. Antologija hrvatske glazbe br. 11 - Jugoton, Matica Hrvatska, ULPVS-18-29, 1973

U zagrebačkim se muzičkim kuloarima o kompoziciji **Columbia 68** često govorи s određenom dozom omalažavanja na temelju pretpostavki da je djelo nastalo od "ostataka" tudih vrpci u njujorškom studiju. Kako bi se kompoziciji vratio potrebno dostojanstvo, kontaktirao sam tonsmajstoricu na tom djelu, skladateljicu **Alice Shields**, koja piše:

*"Stav kojeg je na Sveučilištu Columbia promovirao Vladimir Usachevsky, zasnivao se na transformaciji bilo kojeg zvučnog materijala kao polazišta kompozicije. Zvučni materijal se transformirao kroz boju, ritam, i druge vrijednosti poput trajanja ili "pitcha". Gledano kroz estetiku Columbia-Princeton Električkog Muzičkog Centra, imperativ da se komponira s originalnim materijalom nije postojao, pa je tako i novo Natkoovo glazbeno djelo nastalo kroz transformaciju postojećeg zvučnog materijala. Slično kao u vizualnim umjetnostima, postupci "konkretnе glazbe" zastupljeni u električkoj glazbi 60-ih i 70-ih godina u New Yorku, kod mnogih su kompozitora uključivali pronađene objekte, tzv. "found objects". Stoga, svaki se snimljeni materijal mogao legitimno transformirati i organizirati u električnu kompoziciju."*

Nepoznat je podatak da je Devčić u New Yorku napravio još pet, šest sati elektroakustičkog materijala, od toga i desetak kompozicija. Zbog slabog odjeka skladbe **Columbia 68**, Devčić je sve do sredine 90-ih godina te materijale čuvao, kada ih ujedno i digitalizira u zagrebačkom studiju Promart 64. Te snimke su trenutno nedostupne.



Natko Devčić i Alice Shields,  
ljubaznošću/courtesy of: A. Shields



Natko Devčić (Glika, 1914. - Zagreb, 1997.) kao skladatelj, započinje svoj stvaralački put početkom 1930-ih godina, oslanjajući se isprva na kasni romantizam. U svom zrelog stvaralaštva nadovezuje se na nacionalne smjernice - pritom specijalno pokazujući interes i smisao za istarski folklor, da bi svoj prijelaz u atonalnost, a nedugo zatim dodekafoniju i serijalne tehnike, otputio ranih 60-ih godina. Svoje prve neposredne susrete s električnim medijem ostvaruje 1967/68. tijekom skladateljske specijalizacije na Sveučilištu Columbia u New Yorku, kada nastaje i njegova kompozicija **Columbia 68**. Od djela za vokalno-instrumentalne sastave uz dodatak magnetofonske

vrpcu Devčić je komponirao balet **Dia...** (1971.), gdje se orkestru u petom stavku pridružuje magnetofonska vrpca s transformiranim zvukovima udaraljki, metronoma, električnih orgulja, vibrafona i vode, te **Igru riječi I** (1969.) i **II** (1974.), gdje koristi glas "kao izvor specifičnog zvukovlja bez značajnije podrške u predlošku" (N. Gligo) - i ujedno ga mjestimice elektroakustički obrađuje. **Sonatu**, svoje posljednje električno djelo, skladao je 1973. u Elektrotonskom studiju Radio Beograda. Opisujući svoj skladateljski razvoj jednom je prigodom rekao: "Prešao sam golemu udaljenost u svojoj želji da idem naprijed. Prvotna znatitelja pretvara se vremenom u otkrivanje nekih stvari nezamjetnih u drugim djelima, koje se otkrivaju tek kad se čovjek želi okušati na nepoznatom području. Tada nalaziš nešto što pripada tvom vlastitom ja. I tada nije više riječ samo o znatitelji. Tu znatitelju, nakon što je potaknula određeno stanje ili razinu na kojoj postojiš, izbrisat će neki drugi impuls ili potreba (nužnost da se izraziš na određeni način) te će ubrzo biti zaboravljena."

A10

## Ivo Malec - Lumina 13:34

(za ansambl i magnetofonsku vrpchu/for ensemble and tape)

- realizacija električnog dijela/electronic part realised at: Groupe de Recherches Musicales, Paris, 1968
- snimka ansambla/ensemble recorded at: Studio KD Vatroslav Lisinski, Zagreb, 1970
- dirigent/conductor: Ivo Malec
- izvođač/performer: Zagrebački Solisti/The Zagreb Soloists
- ton majstor/sound engineer (Zagreb): Radan Bosner
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- prva objava/originally released on: LP - V.A. Antologija hrvatske glazbe br. 12 - Jugoton, Matica Hrvatska, ULPVS-18-29, 1973

U djelu **Lumina** iz 1968. godine "gudač i vrpca ne vode dijalog koji bi, doduše, omogućio da se uspoređivanjem uoče razlike u kvaliteti zvuka [već oni zajedno postoje...]" napisao je **Kovačević**. Po mišljenju mnogih, pa i samog Maleca, upravo je tim djelom ostvarena potpuna i skladna integracija magnetofonske vrpce i živih instrumenata. O kompoziciji **Lumina** opsežno piše **Petar Selem**: "Stalno kretanje između dva suprotna zova, zova zahtjeva i zova odričanja, nije glazbu Ivo Maleca odvratilo od njene ikonske opijenosti svjetлом, strogom radošću, bogatstvom zvukovne posuđnosti. Ako je ićije skladanje pogodno da opovrgne tvrdnje o morbidnoj pesimističnosti, od neprevladanoj strepnji suvremene glazbe, onda je to upravo Malecovu. Kada bi trebali staviti naslov nad čitavo njegovo djelo, onda bi to zacijelo trebao biti naslov ovde prisutne skladbe za dvanaest gudača i magnetofonsku vrpchu: **Lumina**. Opora i sjajna radoš što kipti nemirom, što drhti snagom, što izbjega kao rijeka svjetlosti, izljeva se načas u baroknu bujnost znantu iz **Orala**, ali se i odmah, željno vraća u čistu, odričanjem označeni sklop, znan is **Cantate pour elle**. Poriv za velikim iskazivanjem, strast velikih želja, i snaga stroge discipline, ponos odričanja, nalaze u **Luminu** trenutak sklada. Ako svijetle boje i tamne boje, ako mijene podneva i mijene noći znače potpun luk življena, onda je u **Luminu** opisan luk jedne glazbe i njenog dometa. Ostvaren je trenutak ravnovjesa."

## Silvio Foretić - Beobachtung der Zeit 5:23 (elektronička glazba/electronic music)

- odломak iz/fragment from: **Der Achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit** (za recitatora i elektroniku/for narrator and electronics)
- realizacija/realised at: Studio für elektronische Musik der Musikhochschule, Köln, 1973
- ton majstor/sound engineer: Albert Hoppenrath
- iz arhiva/from the archives: Musikhochschule Köln
- ljubaznošću/courtesy of: S. Foretić
- neobjavljeno/Previously unreleased

Mono-melodramom **Der Achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit** (1973.) u trajanju od oko 50 minuta, Foretić je okrunio svoj elektroakustički opus. Djelo su izvodili njemački i hrvatski glumci, a kao samostalna matrica njegovi stavci funkcioniраju bilo u kontinuitetu ili zasebno poput električne glazbe *kraut-rock* proveniencije. Glazbeni fragment koji je uvršten na ovo izdanje, izdvojen je iz cijeline uz dozvolu autora, dok je naslov **Beobachtung der Zeit**, preuzet iz radne verzije Foretićevog libreta. "Iako je djelo u prvom redu literarno, glazba je ipak neizostavan sudionik dramskog zbivanja. Njezina je uloga višestrana: ponekad (ali rijetko) ona je ilustrativna, mnogo češće je ugodnije neutralna, no najčešće simbolična, tj. kao doživljaj vremena i prolaznosti." (S. Foretić) - U verziji bez recitatora, **Beobachtung der Zeit (Promatrjanje vremena)** upravo svojom snažnom simboličnošću potvrđuje status glazbene umjetnosti kao umjetnosti prvog stupnja, pokazujući ju slobodnom od smisla teksta za koji je izvorno komponirana. Kontinuirano ritmiziranje oštih i kratkih perkusivnih zvukova koje se provlači kroz skladbu nagovještaj je tehnike koja se kao stil emancipirala tek dvadesetak godina kasnije, a danas je poznata u glazbenoj terminologiji kao *glitch*.

## B1 Igor Kuljerić - Impulsi I 9:51 (za gudački kvartet i magnetofonsku vrpcu/for string quartet and tape)

- realizacija/realised at: Radiotelevizija Zagreb, 1969-70
- ton majstor/sound engineer: Matija Brkić
- izvođač/performer: Zagrebački gudački kvartet/ The Zagreb String Quartet (Josip Klima i/and Zlatko Balija - violina/violin, Dušan Stranić - viola, Fred Kiefer - violončelo/cello)
- iz arhiva/from the archives of: I. Kuljerić
- ljubaznošću/courtesy of: Ivana Kuljerić Bilić
- neobjavljeno/Previously unreleased

**Impulsi I**, prvi su Kuljerićev pokušaj u kombiniranju živih instrumenata i magnetofonske vrpce. Po riječima **Nenada Turkalja**, skladatelj ovde "predlaže strukture pojedinih, duljih ili kraćih modela koji kroz nesputanu imaginativnost svakog pojedinog muzičara postaju impulsi za razvijanje igre i neponovljivosti muzičkog trenutka. Zvuk s magnetofonske vrpce daje također poticaj za igru, ali i novu zvučnu dimenziju gudačkom kvartetu." Ovaj se komentar odnosio na živu izvedbu **Impulsa I**, koja postoji zabilježena i to u dvije izvedbe, s koncerata u Zagrebu (1969.) i Beogradu (1970). Na osnovu povećanih interpretativnih razlika između njih, te dvije uživo snimljene verzije potvrđuju Turkaljovu zamjeru da se "kompozitorova uloga omeđuje na određivanje fizičnom zvuku, pravila igre i generalne linije zvučnog toka". Na snimkama uživo Kuljerić je koristio prototip vrpce koju je zatim sa studijsku verziju krajem 1970. godine znatno unaprijedio. Montaži i stereofonskom tretmanu u studiju podliježe i Zagrebački gudački kvartet, nad kojim skladatelj tako preuzima potpunu kontrolu, nepredviđenu izvornom partitutom. Godinu dana poslije **Impulsi I** su inspirirali koreografkinju **Lelu Gluhak** za istoimenu plesnu predstavu, čime je ujedno otpočela njihova dugogodišnja suradnja.

Igor Kuljerić (Šibenik, 1938. - Zagreb, 2006.) je tijekom svog života bio "razapet" između obnašanja najraznorodnijih funkcija javnog glazbenog života: od korepetitora, dirigenta i ravnatelja u Zagrebačkom HNK, čembalista u Zagrebačkim solistima, dirigenta Zagrebačkih simfonijara i Zbora RTZ-a, umjetničkog direktora Muzičkog biennala i KD Vatroslav Lisinski, te glazbenog direktora Dubrovačkih ljetnih igara - do onog intimnog, skladateljskog poziva. U dubinama svog skladateljskog svijeta, borio se pal između "...utjecaja skladateljske poetike – glazba kao objektivnoj javljanju; robovanja estetikama i terora estetika... [i] ...estetike koja izlazi iznutra, koja je moja potreba za nekim djelom (...) ako nema potrebe, razloga za djelom, onda mi se čini da djelo ne funkcioniра, da je ono prazno.", kako je sam istaknuo u razgovoru s Borkom Špoljarićem. U okrilju te nerijetko suživoće podvojenosti nastao je jedan od većih opusa "u hrvatskoj glazbi druge polovine 20. stoljeća kojeg resi šarolikost glazbenih vrsta, žanrova, funkcija, tehnika i stilova", primjetio je Gligo. Ne nužno najintimniji, no svakako najhrabriji skladateljevi pothvati su oni iz domene elektroakustičke glazbe. Ona je često ili izostavljana prilikom popisivanja njegovih djela, ili su samo "prešućivani" elektroakustički segmenti skladbe; primjerice u Leksikonu jugoslavenske muzike **Impulsi I**, djelo za gudački kvartet i magnetofonsku vrpcu iz 1969. godine, navodi se samo kao djelo za gudački kvartet - bez vrpce. Kuljerićeva *tape music*, kako ju je sam običavao zvati, u analima hrvatske glazbe ostaje u trećem planu. Tome je na neki način doprinosila i činjenica da je za elektroakustikom najčešće posezao u svojim scenskim komadima (koja se kao takva u literaturi uvriježeno i navode, dakle kao scenska glazba, bez opisa sastava), a zatim i njegovo često napuštanje pa zatim ponovno vraćanje mediju vrpce. To učestalo napuštanje i vraćanje imalo je svoje razloge u autorovim estetskim dvojbama, zatim u brojnim obvezama na drugim spomenutim područjima, ali i u posve tehničkim okolnostima (studio nije dostupan kao i notni papir), koje su mu onemogućavale da određeno djelo dovrši, no istovremeno ga i poticali (mogućnost rezanja, dosnimavanja i novih mikseva) da ga ponovno oživi. Kuljerićev drugi pokušaj kombiniranja instrumentalnog sastava i vrpce nalazimo u komornoj kompoziciji **Incontri** (za klavir i magnetofonsku vrpcu) iz 1971. godine. Sirov materijal za djelo **Incontri** traje preko 3 sata, da bi u konačnoj montaži zaživjeli samo 7 minuta. Sama ta činjenica ukazuje na ogromnu Kuljerićevu predanost i odgovornost prema eksperimentalno postavljenom zadatku. Sredinom 1975. Kuljerić odlazi na dvogodišnje usavršavanje u elektronički studio u Milanu, Studio di Fonologia Musicale, osnovan 1953. godine. U suradnji s inženjerom zvuka **Marinom Zuccherijem**, u

Italiji nastaje višesatni materijal kojeg autor donosi sa sobom u Zagreb i na temelju kojeg stvara uglavnom scenska djela: *Folk-art* (1978.), *More* (1978.), i *Kruženja* (1980.). Tokom 80-ih i 90-ih godina Kuljerić ustraje u eksperimentiranju sa zvukom, te nastaju mnoga druga, dovršena i nedovršena, scenska kako i samostalna glazbena djela.

## B2 Marko Ruždjak - Chanson blanche 2:25 (za bariton i magnetofonsku vrpcu/for baritone and tape)

- stavak iz/part of: *Trois chansons de geste* (za bariton, orkestar i magnetofonsku vrpcu/ for baritone, orchestra and tape)
- realizacija/realised at: Radiotelevizija Zagreb, 1971
- izvođač/performer: Vladimir Ruždjak (bariton/baritone vocals)
- dirigent/conductor: Igor Kuljerić
- ton majstor/sound engineer: Vlado Štefanac
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- prva objava/originally released on: LP - Marko Ruždjak - Suvremeni hrvatski skladatelji - Jugoton, LSY-66080, 1979

"*Chanson blanche* je pravi raritet hrvatske elektroakustičke glazbe", istaknuo je **Nikša Gligo** u jednom od naših razgovora. U *Trois chansons de geste*, jednom od prvih skladateljevih djela uopće "radi se o triptihu malih dimenzija, o tri kratke pjesme *Chanson rouge*, *Chanson blanche* i *Chanson bleu*, na njemačke, francuske i engleske tekstove. U prvoj se pjesmi ljudski glas kreće na posve stilizirani način. U trećoj se javlja citat iz *Ravelovih Triju pjesama Don Kihota*. U drugoj pjesmi, međutim, dolazi do pojave koje je u manirističkom slikarstvu 16. stoljeća poznata kao "anamorfotska preobrazba". Kao što se tamo izobličuju neke proporcije lika, tako se u *Chanson blanche* izobiljeju intervali jednog trubadurskog napjeva u dorskom modusu. Sve to iznad sintetskog "bijelog šuma", zvučne kulise koja svojom jednostavnosću kontrastira u odnosu prema krajnjim stvcima", istaknuo je Marko Ruždjak u razgovoru s **Evom Sedak** koji je objavljen na poleđini njegove autorske LP ploče.

Marko Ruždjak (Zagreb, 1946. - Zagreb, 2012.) je 1968. diplomirao studij klarineta, a zatim i kompoziciju 1972. godine. U kompoziciji se usavršavao kod **Ive Maleca** i **Pierra Schaeffera** u Parizu (1973/74.), te na Hochschule für Musik u Kölnu kod **Milka Kelemeana**. U svojem skladateljskom izričaju ostajao je vjeran tradiciji i nauki stečenom na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji u klasi **Mile Clipre**, "afirmirajući se izvornim ostvarenjima suvremenih težnji". (K. Kovačević) - Pritom, kako ističe **Gligo**, nije sakrivalo razočaranje svojim doškolovanjem kod doajena elektroakustičke glazbe, Maleca i Schaeffera. "U bogatom i raznolikom opusu Marka Ruždaka lako je zapaziti osnovne linije dviju različitih stilskih odrednica koje se medu sobom prepleću... Jedna je od tih linija težnja prema suvremenom, ali nikada isključivo ekstremnom već transformirano vezanom za korijene, a druga je rudiment prošloga, arhaika kao jeka tradicije što uvijek nanovo kreće u potragu za drugačijim vidovima suvremenog." (D. Detoni) -

Najveći dio njegovog opusa zauzima komorna glazba, no skladio je i solistička, zborска, ali i orkestralna djela, te tri kompozicije za instrumentalne sastave uz magnetofonsku vrpcu. Nakon *Trois chansons de geste* (1971.) uslijedila je *Undula* za gudački kvartet i vrpcu 1975., te *Ad marginem* 1978. godine. "Za razliku od svojih ranijih suvremeno orientiranih, ali ne i ekstremno radikalnih djela Ruždjak je u orkestralnoj kompoziciji *Ad marginem*, pokušao svoj svijet imaginarnih tonskih slika obogatiti naturalističkim zvukovima valova, kiše i drugih pojava, snimljenih na magnetofonskoj vrpci. Sama kompozicija počinje žuborom vode. Dočaravajući zatim brojnim udaraljkama raznolike zvukovne kombinacije, koje se otpre teško mogu dovesti u vezu s uvodnim šumovima, Ruždjak otkriva bujnu maštu, ali završni dio, ponovno s magnetofonske vrpe, dolazi kao neočekivano ali veoma ugodno iznenadenje." (Leksikon jugoslavenske muzike) -

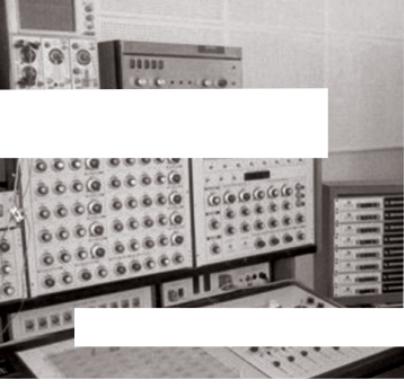
Kako je Ruždjak "elektroniku dotakao samo u prolazu", (Eva Sedak) - sve se tri skladbe u mnogim relevantnim izvorima navode bez magnetofonske vrpe. Tim je više, njegov omanji ali značajan elektroakustički segment opusa poprilično teško uočljiv. Za svoje je skladbe Ruždjak dobio brojne nagrade i priznanja, a od 1979. je predavao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Marko Ruždjak, iz arhiva/from archives of: Croatia Records



## B3 Natko Devčić - Sonata 6:11 (elektronička glazba/electronic music)

- realizacija/realised at: Elektronski studio Radio Beograda, 1973
- ko-autor, realizator/co-author, realisation by: Vladan Radovanović
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- ljubaznošću/courtesy of: Elektronski studio Radio Beograda
- prva objava/originally released on: LP - Natko Devčić - Suvremeni Hrvatski Skladatelji - Jugoton, LSY-61202, 1975



*Elektronski studio Radio Beograda, ljubaznošću/  
courtesy of: Elektronski studio Radio Beograda*



## B4 Zlatko Pibernik - Etida s otkucajima srca 4:37 (eksperimentalna; sintetska etida/experimental; synthetic etude)

- stavak iz/part of: **Igre u prostoru** (sintetske kvadrofonske etide/  
synthetic quadrophonic etudes)
- realizacija/realised at: Radiotelevizija Zagreb, 1969-75
- ko-autor, realizator/co-author, realisation by: Vladimir Kozinc
- iz arhiva/from the archives of: Z. Pibernik
- ljubaznošću/courtesy of: HRT
- neobjavljeno/Previously unreleased

Opsežan elektroakustički ciklus **Igre u prostoru** (1975.), prvotno je zamišljen za kvadrofonsku reprodukciju ali danas nije moguće ustanoviti da li je u tom obliku ikada bio i izveden. Materijal, adaptiran u stereo verziju, rezultira sa sedam kraćih etida za vrpcu: **Predigra**, **Etida s otkucajima srca**, **Etida za Martenotove valove**, **Nokturno**, **Igra vatre**, **Svečana etida** i **Završna igra**. Dvije magnetofonske vrpcе (4 paralelna kanala namijenjena za kvadrofonsku izvedbu) ostale su sačuvane u privatnoj arhivi Zlatka Pibernika, dok je Radiotelevizija Zagreb sačuvala sedam navedenih

Elektronička kompozicija **Sonata**, nastala je uz ko-autorstvo i realizaciju voditelja beogradskog studija **Vladana Radovanovića**, koji o njoj piše: "**Sonata** nema sonatni oblik u klasičnom smislu, ali ispoljava neke njegove odlike koje se odnose na raspored djelova, kontrastno profiliranje zvučnog materijala i izvjesnu zaokruženost oblika. Od pet jasno artikuliranih sekcija, prva, peta i treća imaju četveroslojnju strukturu, druga trošlojnju, četvrta osmoslojnju. U pogledu kompozicijskog pristupa, kompozitor se opredijelio za totalnu kontrolu svih svojstava zvuka". O djelu se očitovala i **Erika Krpan**

u komentaru na Devčićevoj autorskoj ploči: "To promišljenje razumijevanje novog duhovnog poretka u glazbi našeg doba vodi svog svuremenika (...) sve do **Sonate**. A ona je zasad krajnji oblik Devčićeva apstraktne svijetlosti. Zvučni rezultat ovog djela iskazuje, međutim, vješt u ruku skladatelja-zanatlje koji, kao i uvijek ustalom, mudro i promišljeno nadgleda sudbinu svoje vlastite zvučne vizije...", pritom ne zanemarujući sebe kao "...sanjara-mišlioca". **Sonata** je također objavljena i na gramofonskoj ploči raznih izvođača **Elektronski studio Radio Beograda** (PGP RTB, 1977.).

stereo etida. Obzirom da su četiri kanala **Igara u prostoru** mlađe generacije od onih u stereo verziji iz radijskog arhiva, za ovo je izdanje rekonstruiran novi stereo mikš, prema originalnim uputama iz skladateljevih bilješki i doslovnom imitacijom radijske stereo verzije. Djelo se zasniva na "procavanju akustičkog prostora" i prema riječima skladatelja predstavljalo je "posebni izazov i pokušaj dokazivanja da se u skromnom uvjetima Radio Zagreba upornim i napornim radom mogu ostvariti gotovo isti rezultati kao u najsvremenijim elektronskim studijima Evrope." Od velike pomoći pri realizaciji ovog djela, kako ističe Pibernik u jednom intervjuu, bio je ton-majstor **Vladimir Kozinc**. Zanimljiv je podatak da podaci na radiju za glavnog izvođača navode **Elektronski studio Radio-Televizije Zagreb**, u ovom slučaju Pibernik i Kozinc, koji navodno nije nikad službeno postojao.

**Zlatko Pibernik** (Zagreb, 1926. - Zagreb, 2010.) je 1953. godine završio studij kompozicije u Zagrebu. Uz skladanje, pedagoški rad te bogatu producijsku djelatnost bavio se i glazbenom kritikom. Od 1960/61. godine obnašao je funkciju glazbenog urednika i u voditelji grupe za režisku glazbu Dramskog studija Radio Zagreba, razvijajući paralelno afinitete prema konkretnoj i električkoj glazbi. Spovjedni radiofonoski estetiku s onom samostalne glazbe, Pibernik je 1967. komponirao **Vijesti** (za sopran, recitatora, komorni ansambl i magnetofonsku vrpcu). Godinu dana poslije postaje nositelj programa i predavač na studiju tonskog snimanja Radničkog i narodnog sveučilišta Moša Pijade u Zagrebu.

Drugi Pibernikov ozbiljni pokušaj kombiniranja magnetofonske vrpce s instrumentalnim sastavom susrećemo 1971. godine u **IV. Koncertantnoj muzici** za grupe solista i grupe zvučnika, vjerojatno prvim eksperimentom s osam zvučnika u Hrvatskoj. Kompozicija se sastoji od tri stavka: **Variatio cordis**, **Varietas animae**, i **Vastitas vitae et mortis**. Posljednji stavak tog djela je u izvedbi članova **Zbora RTV Zagreb** i ansambla **ACEZANTEZ** a pod ravnateljem **Igora Kuljeric** objavljen sredinom 70-ih na riječkoj promotivnoj audio kaseti Muzičkog informativnog centra, serija **Works by yugoslav composers**.

Elektroakustički materijal što ga je snimio i koristio u **IV. Koncertantnoj muzici** Pibernik tokom idućih pet godina razvija u opsežni ciklus **Igre u prostoru**, a isti materijal oblikuje i za balet u tri čina pod nazivom **Igre**, u koreografiji **Lele Gluhak** 1975. godine. O njemu Pibernik kaže, to je "čista simbioza prostorno zamišljenog zvuka sa suvremenim plesnim izrazom". Nakon područje stvarateljske pauze od eksperimentalnih djela, kako ih je sam autor službeno nazivao, na poticaj kontrabasista **Ljupča Samardžiskog** 1982. nastaju Koncepti 5 (istarški) za kontrabas i elektroniku. **Elektronske studije** iz 1987. godine snimljene su u produkciji **Igora Savina**, umjetničkog voditelja Elektronskog studija KD Vatroslav Lisinski. Uz brojna orkestralna, koncertantna, komorna i vokalna djela, Pibernik je stvarao glazbu za kazalište, film, TV drame, ali i za dječje priče.



*Zlatko Pibernik, ljubaznošću/courtesy of:  
Matea Dragančić*

## B5 Josip Magdić - Apeiron E, op. 69 12:00 (elektronička glazba/electronic music)

- realizacija/realised at:  
Elektronski studio Radio Beograda, 1976
- ko-autor, realizator/co-author, realisation by: Paul Pignon
- iz arhiva/from the archives of: Elektronski studio Radio Beograda
- ljubaznošću/courtesy of: Elektronski studio Radio Beograda
- prva objava/originally released on: LP - V.A. Elektronski studio Radio Beograda - PGP RTB-3130037, 1985

Apeiron E je uz Devčićevu Sonatu jedina kompozicija hrvatskih skladatelja uvrštena u program 40 godina elektrofonske glazbe pri 15. Muzičkom biennalu održanom u Zagrebu 1989. godine. Magdić je svoju prvu elektroničku skladbu realizirao 1976. godine zajedno s britanskim kompozitorom i suosnivačem Elektronskog studija Radio Beograda Paulom Pignonom. Vladan Radovanović je kao voditelj studija, te kao urednik spomenutog biennalskog programa uz Hansa Ulricha Humperta, o djelu Aperion E napisao: "U kompoziciji se razrađuje sadržajna osnova učenja starogrčkog filozofa Anaksimandra koji smatra da je prauzrok svih stvari pramaterija "apeiron". Iz pramaterije se radaju sva složenja živa bića koja već svojim postankom nose u sebi klicu propasti i povratka početnom stanju – pramateriji. Ma koliko taj sadržaj igrao inspirativnu ulogu u nastanku kompozicije, njegova razumijevanje nije presudno za njen čista muzički status. Njeni djelovi u sintaktičnom smislu tvore takvu povezanost, interakciju i neposredno djelovanje, da cjelina ne ovisi od uloge semantičkog." Razmišljanja o pramateriji kod Magdića datiraju još iz 1964. godine kada je napisao Apeiron (za harfu i komorni ansambl).

Josip Magdić (Ogulin, 1937.) kao skladatelj i dirigent, dobitnik je brojnih nagrada, a djela su mu izvođena diljem Evrope, u Americi, Aziji i Australiji. Nastupao je po cijelom svijetu i kao orguljaš. Magdić je nositelj jednog od ponajvećih opusa za magnetofonsku vrpcu i razne instrumentalne sastave kako i čiste elektroničke glazbe u Hrvatskoj, koji broji, ako mu pridodamo i radeove s područja multimedije i primijenjene glazbe, oko 30 djela (od njih preko 230 sveukupno). Zrelu fazu njegovog stvaralaštva od sredine 60-ih godina obilježava "transformacija svih stilskih elemenata u pravcu slobodnog izraza i otvorene forme", a skladbe su mu "ponajčešće slobodno atonalne, s preokupacijama suvremenog života, njegova smisla i često ludačke životne žurbe", bilježe Zija Kučukalić, odnosno Josip Andreis, vezano uz autorov pred-elektroakustički period.

Magdić je 1972. godine osnovao ansambl za suvremenu glazbu MOMUS (MODerna MUZika Sarajevo), a 1976. sklapa svoj elektronički prviljetac Apelron E. Usljedila je U planini mrkoj (kantata za sopran, orkestar i elektroniku) na stihove I. G. Kovačića, gdje "zvuci s magnetofonske vrpcu evociraju izgubljenošć i očaj" (J. Andreis) - i mnoge druge (Mir je nedjeljav, Rings, Forma, Origo...). Kao nastavak MOMUSA, 1977. godine u Sarajevu utemeljuje eksperimentalnu grupu Masmantra. Grupa je dobila ime po Magdićevoj kompoziciji Mantra (za klarinet, klavir i sintetizator, op. 74), a osnovana je s ciljem prodiranja u akustičke fenomene koji se stvaraju sintezom tradicionalnog

i elektroakustičkog izvora zvuka. Producđetak aktivnosti u istraživanju novog zvuka potakao je inicijativu za formiranje Elektroakustičke radionice i studija (EAR) koja je djelovala u uskoj svezni s Masmantrom, a koju je pri Udrženju kompozitora BiH također osnovao sam Magdić. U izvedbi Masmantre autorova je skladba Muzika (za klarinet, saz i elektroniku, op. 87) 1981. godine osvojila drugo mjesto na 9. Internacionalnom festivalu elektroakustičke glazbe u francuskom Bourgesu. Nedugo zatim, u pripremi je bilo objavljivanje LP albuma Masmantra, koje se nažalost nikada nije realiziralo. Za elektroakustičku glazbu Magdić se zainteresirao "prije šest, sedam godina", kako iznosi u intervjuu Sarajevskim novinama 1980.godine, "... taj je interes postojao i ranije, ali nisam imao priliku da dođem u neposredni kontakt sa elektroakustičkim instrumentima. Postepeno sam nešto i sam nabavio, a nešto udrženje kompozitora ...". O nastanku svojih eksperimentalnih kompozicija, nadodge "... nažalost, nastaju u mom jednosobnom stanu ili u koprodukciji sa ostalim kolegama koji posjeduju odgovarajući uredaj, odnosno ambijent." Skladatelj je kao strastveni pobornik novog zvuka i danas aktivan na tom području.



Josip Magdić, ljubaznošću/courtesy of:  
Elektronski studio Radio Beograda

## B6 Igor Kuljerić - Folk-Art (fragment) 4:59 (za magnetofonsku vrpcu/for tape)

- realizacija materijala/materials realised at:  
Studio Di Fonologia Musicale, Milano, 1976-77
- ton majstor/sound engineer: Marino Zuccheri
- montaža i miks/edited and mixed at: Radiotelevizija Zagreb and HNK, Zagreb, 1977
- ton majstori/sound engineers: Miljenko Dörr, Boris Ulrich
- iz arhiva/from the archives of: I. Kuljerić
- ljubaznošću/courtesy of: Ivana Kuljerić Bilić
- neobjavljenno/Previously unreleased





Boris Ulrich, Radan Bosner i/and  
Igor Kuljerić, ljubaznošću/courtesy of:  
Ivana Kuljerić Bilić

Glazba za magnetofonsku vrpcu **Folk-art** skladateljevo je najambicioznej, a kao verzija za istoimeni balet **Lele Gluhak** 1978. godine, vrlo dobro prihvaćeno djelo s područja elektroakustički transformiranog zvuka. Kuljerićev studiozan i tehnički iscrpan pothvat otopioće je prikupljanjem terenskih snimaka hrvatskog folklora (cca. 10 sati), a s obradom snimki u Milatu, te montažom u Zagrebu, trajao je pune dvije godine. Iako je djelo poprimilo svoj funkcionalni oblik tek kao scenska glazba za balet, u Kuljerićevu su privatno ostavštini pronađeni i drugačiji miksevi pojedinih stavaka od onih kasnije doradjenih za balet. Tako je na ovu komplikaciju uvršten prvi autorov miks fragmenta koji mu je u verziji za balet poslužio kao početak finalnog 3. stavka. Zbog već spomenutih silnih tremana sirovog materijala u Milatu, a ponajviše zbog tehnički manjkavih uvjeta u Zagrebu gdje se transformirani materijal presnimio, montirao i miksoao, sve snimke **Folk-art-a** sadrže poveću količinu šuma. Umjesto da se snimka čisti od nagomilanog šuma, služeći se originalnim kanalima iz autorove arhive i slijedeći izvornik, realiziran je novi miks.

## B7 Davorin Kempf - Interferencije 18:02 (za orgulje i elektroniku/for organ and electronics)

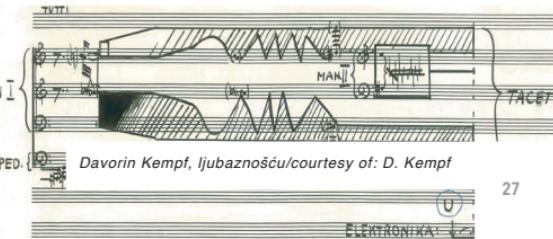
- realizacija elektroničkog dijela/electronic part realised at: Elektronski studio Radio Beograda and Studio für elektronische Musik der Musikhochschule, Köln, 1977
- ton majstori/sound engineers: Paul Pignon (Belgrade), Marcel Schmidt (Köln)
- snimak orgulja/organ recorded at: Zagrebačka Katedrala, 1980
- izvođač/performer: Zsigmond Szathmáry (orgulje/organ)
- realizacija miks-a/mix realised at: Radiotelevizija Zagreb, 1980
- iz arhiva/from the archives of: Croatia Records
- prva objava/originally released on: LP - Zsigmond Szathmáry - Orgulje Zagrebačke Katedrale - Jugoton LSY-66121, 1981

**"Interferencije** za orgulje i elektroniku rezultat su mog istraživanja novih mogućnosti odnosa instrumentalnog, elektroakustički transformiranog i sintetskog zvuka. Kompozicijsku fakturu karakterizira višeslojna organizacija vremenskog protoka kao specifični vid polifonog tipa mišljenja. Korištenje improvizacije na zadane elemente omogućuje interpretu sudjelovanje u konačnom

oblikovanju zvukovnog pejsaža. Snimka različitih zvukovno-kompozicijskih situacija na orguljama, koju sam ostvario na Visokoj glazbenoj školi u Kölnu, poslužila je kao osnovni materijal za razlike elektroakustičke transformacije. Elektroakustički dio skladbe realiziran je pretežito u Elektronskom studiju Radio Beograda, a dovršen u Kölnu. Djelo je prizveo Željko Marasović na 9. MBZ-u 1977. godine." (D. Kempf) - Na gramofonskoj ploči u izdanju Jugotona iz 1981. godine, kompozicija je bez znanja autora objavljena u skraćenom obliku.

Davorin Kempf (Virje, 1947.) "Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu diplomirao je glasovir 1971. (Stjepan Radić), dirigiranje 1972. (Igor Gjadrov) te kompoziciju 1973. godine (Stjepan Šulek). Usavršavao se u kompoziciji na Hochschule für Musik und darstellende Kunst u Stuttgartu 1975.-1976. kod Milka Kelemen i Erharda Karkoschke, gdje nastaje Kempfova skladba **Proportions** za klarinet, glasovir i elektroniku - prva s elektroakustičkom komponentom, te na Musikhochschule Köln 1976.-1977. godine kod Mauricija Kagela, Joachima Blumea i Hans-Ulricha Humperta. Završio je magistrski studij iz kompozicije/glažbe na University of Iowa, Iowa City, SAD (Donald Martin Jenni, Kenneth Gaburo) postigavši 1990. akademski stupanj Master of Arts (Music). U elektroničkom studiju na University of Iowa 1984. godine nastaju skladbe **Interactions** za violončelo i elektroniku, **Pyramids**, **Minimal Music** (elektronička studija), te elektroakustički dio skladbe **Spectrum** za orkestar i elektroniku. (Partitura je dovršena 1985. godine u Zagrebu.) Godine 1994. i 1997. boravio je na kraćim studijima i istraživanjima na Technische Universität Berlin, Elektronisches Studio (Folkmar Hein), kada sklada elektroakustičke kompozicije **Fiat Lux** i **Farbenkreis**. Doktorirao je na Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften (Albrecht Riethmüller) 2006. godine. Redoviti je profesor na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu od 1995. godine, a od 2012. do 2014. ima status rezidencijalnog skladatelja Zagrebačke filharmonije. Skladbe su mu izvedene na koncertima i glazbenim festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu. Doktorsku disertaciju "Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien: Interdisziplinäre Aspekte" objavila mu je 2010. godine njemačka izdavačka kuća Books on Demand, Norderstedt. Za svoje skladbe dobio je više nagrada, među ostalim godišnje nagrade „Josip Slavenski“ i „Vladimir Nazor (1986.) za **Spectrum**, te godišnju Nagradu „Vladimir Nazor“ (2012.) za **Peti zagrebački koncert**.“ (D. Kempf, 2015.)

U tekstu objavljenom uz CD **Davorin Kempf - Hrvatski suvremeni skladatelji** (Cantus, 2011.) autor o elektroakustičkoj glazbi između ostalog kaže: "Poslije studija u Zagrebu boravio sam dvije godine u Njemačkoj, ... [koja] je u ono vrijeme bila središte gotovo svega novog što se događalo u evropskoj glazbi. (...) Sve je to bilo fascinantno, no eksperimenti avangarde i novo glazbeno kazalište ostali su ipak izvan kruga mojih interesa. Nasuprot tome, rad u elektronskim studijima otkrio mi je neke nove dimenzije zvuka što me je mnogo više privlačilo. Moj izabran put je bio srednji put: nisam se želio zadržavati na prošlosti, a nisam želio niti nekritički prihvati sve mogućnosti koje je otkrivala avangardna glazba. (...) Za moju glazbeno stvaralaštvo jednako je važno bilo cijelokupno iskustvo poniranja u evropsku glazbenu tradiciju, uključujući i njene rane korijene kao što je gregorijanski koral. U **Muzici za klavir i elektroniku** (1978.) tu sam korunal tradiciju spojio s elektronskim medijem, i to djelo, premda nastalo još u vrijeme mog boravka u Kölnu, i meni samom do danas je ostalo zanimljivim eksperimentom. Za razliku od nekih drugih eksperimenata iz istog razdoblja koje sam napustio, jer sam osjetio da sam se našao na stranputici".



**B8****Zlatko Tanodi - Echolalia 8:01**

(eksperimentalna; za ansambl/experimental; for ensemble)

- realizacija/realised at: Studio KD Vatroslav Lisinski, Zagreb, 1980
- ton majstor/sound engineer: Radan Bosner
- izvođač/performer: ACEZANTEZ (Zlatko Tanodi - Polymoog synthesizer, Dubravko Detoni - klavir/piano, Fred Došek - el.orgulje/el.organ Yamaha YC-30, Giovani Cavallin - klarinet, bas klarinet/clarinet, bass clarinet)
- iz arhiva/from the archives of: HRT
- ljubaznošću/courtesy of: HRT
- neobjavljeno/Previously unreleased

Kompoziciju **Echolalia** Tanodi je snimio s ansamblom **ACEZANTEZ** i to u dva navrata, 1979. i 1980. godine. Prvu verzije snimke koju je skladatelj okarakterizirao kao njemu osobno "dražu" nije bilo moguće locirati, pa je na ovu komplikaciju uvrštena druga verzija. O samoj skladbi Tanodi piše: "**Echolalia** jest bolest ponavljanja, prisilna imitacija, nemogućnost novog izraza... Elektroakustička skladba prizvedena je u Velikoj Britaniji u okviru Huddersfield Contemporary Music Festivala 1979. godine, a iste je godine i snimljena na radio-postaji u San Francisku. Ova snimka je realizirana u studiju Radio Zagreba u Maloj dvorani Vatroslava Lisinskog. Skladbu izvodi ansambel ACEZANTEZ, a ton majstor je bio ing. **Radan Bosner**. Zapravo se radi o "live" izvedbi – skladba je snimljena onako kako se izvodila na koncertima, nije bilo naknadnog nadosnimavanja. Početak i kraj skladbe izvodi Polymoog sam, generiranjem slučajnih tonova. Instrument ne nudi tu opciju do koje sam došao stvaranjem povratne petlje u filtrskoj sekciji. Zgodno je spomenuti da je ta modifikacija iznenadila i Moog-ovog inženjera koji je prisustvovan koncertu ACEZANTEZ-a u Buffalu (SAD)." Svoje misli o **Echolaliji** zapisao je i **Dubravko Detoni** u knjizi "Prekrasno čudovište vremena": "Djelce je mudro; stoga se ne divi već lako ruga. Ironija je već u samom početku: sirotica skladba svira bez gavana – svirača, nudi se, pomala iz pjene, nastala u zabuni, gruboj šali, tek umetanjem čudotornog predmeta u podmukli splet neljudski pametne aparature. Tako se rađaju divlji ali čisti tonovi slučajnosti, što prskaju ko cvjetovi išarani po praskozornom platu kić-buđenja nekog tamnog noćnog vrt glazbe."

**Zlatko Tanodi** (Zagreb, 1953.) diplomirao je studij kompozicije 1978. godine. Prve glazbeničke korake ostvaruje krajem 60-ih u **VLS-u Fantomi**, da bi 1974. godine za vrijeme studija osnovao jazz sastav **Opus X**. U dva navrata (1978.-1986., 1995.-1997.) Tanodi je bio redovni član ansambla **ACEZANTEZ** s kojim nastupa po cijelom svijetu, a kao solist na sintetizatoru snimao je u Londonu, Los Angelesu, Parizu i dr. U zlatnom periodu jugoslavenske diskografije 70-ih i 80-ih godina, kao instrumentalist, aranžer i/ili glazbeni producent surađivao je na preko pedeset LP albuma raznolikih žanrovske usmjerenja, od popularne i zabavne glazbe (Arsen Dedić, Josipa Lisac, Vice Vučkov i dr.), preko jazz-a (**Toranj 77**, **Tomica Simović** i dr.) do ozbiljne glazbe. Skladateljski opus mu nije ništa manje šarolik i seže od orkestralne do komorne glazbe, dok se elektroakustičkom glazbom ponajviše bavio komponirajući

za film, televiziju, radio-drame, dječje priče i kazalište (balet **Rudimenti** iz 1991., mjuzikl **Crna kraljica**, iz 1995.). Prve Tanodijeve samostalne elektroakustičke skladbe, eksperimentalna **Echolalia** - koja je napisana za ACEZANTEZ, te **Preljud br. 2-4** za elektroničke instrumente, komponirane su 1979. godine. Tijekom 80-ih Tanodi obnaša uredničko-producentsku funkciju pri Glazbenoj proizvodnji RTV Zagreb, kada nastaje i instrumentalna synth-pop kompozicija u vlastitoj izvedbi **Disko kolo** (snimljena 1985. godine) kojom skladatelj nagovještava netom nadolazeći *dance* zvuk. Usljedio je **Air** za bas klarinet i nosač zvuka 1996. godine. Veliki dio njegovih elektroakustičkih skladbi nastalih u 21. stoljeću objavljen je na autorskom CD-u **Zlatko Tanodi - Electronica** (Cantus, 2011.), od kojih su **AnimA-Animus**, **Drava**, **mo-RE** i **Requiem** realizirane s programskim jezikom Kyma u kombinaciji s ljudskim glasom, solistima, odnosno instrumentalnim skupinama. U komentaru pripadajuće CD knjižice kojeg je pisao **Nikša Gligo** stoji: "držim da je (...) položaj ovoga opusa u suvremenoj hrvatskoj glazbi doista jedinstven jer se nove, elektroničke tehnologije nesmiljeno podvrgavaju skladateljevim autorskim zamislima umjesto da njima à la mode upravljaju." Tanodi je 1987. otvorio privatni elektronički studio, a od 1996. voditelj je i osnivač prvog Studija za elektroničku glazbu pri Muzičkoj akademiji u Zagrebu, na kojoj je od 2000. do 2015. godine bio pročelnik Odsjeka za kompoziciju i glazbenu teoriju.

*Zlatko Tanodi, ljubaznošću/courtesy of: MIC KDZ / Music Information Centre of the Zagreb Concert Management*

**B9****Mladen Milićević - Random 4:31**

(računalna glazba/computer music)

- realizacija/realised at: Elektronmusikstudion - EMS, Stockholm, 1983 by Mladen Milićević
- iz arhiva/from the archives of: M. Milićević
- ljubaznošću/courtesy of: M. Milićević
- neobjavljeno/Previously unreleased

Djelo **Random**, vjerojatno je prva u potpunosti računalna kompozicija jednog hrvatskog skladatelja. Nastala je u studiju EMS 1983. godine, tijekom sedmodnevнog Milićevićevog posjeta Švedskoj. "Digitalna glazbena produkcija realizirana je na računalnom sistemu DEC VAX-11 sa matričnim procesorom Floating Point FP-120 B. Softver koji sam koristio, IMPAC, razvijen je upravo u studiju EMS. Prilikom generiranja glazbe, taj softver koristi metodu slučajnog odabira (random order), otkud i naslov kompozicije." (M. Milićević)

**Mladen Milićević - CL? 5:38**

(za preparirani klarinet i elektroniku/for prepared clarinet and electronics)

- realizacija elektroničkog dijela/electronic part realised at:  
BABAME RI studio, Sarajevo, 1984 by Mladen Milićević
- snimak prepariranog klarineta i miks/prepared clarinet recorded and mixed at: Radio TV Sarajevo, 1984 by Mladen Milićević
- izvođači/performers: Rajmund Likić (preparirani klarinet/prepared clarinet), Mladen Milićević (elektronika/electronics - tape),
- iz arhiva/from the archives of: M. Milićević
- ljubaznošću/courtesy of: M. Milićević
- neobjavljeno/Previously unreleased

"Elektronički dio skladbe nastao je u mome kućnom studiju Babame Ri, a upotrijebio sam sintetizator ARP 2600 i 16-stepni sekvencer ARP. Materijal je snimljen na četvrtinčnom Fostex magnetofonu koji raspolaže sa osam kanala. Klarinet je snimljen u glavnom studiju Radiotelevizije Sarajevo, tako što su dvije vrpcе s elektronikom i klarinetska dionica obrađeni kroz miksetu Neve VR Legend. Na jednoj vrpci nalazi se "pulsirajući" zvuk, dok je na drugoj drone zvuk. Te sam dvije vrpcе reproducirao kroz miksetu, usporedno sa klarinetskom dionicom koju je uživo izvodio Rajmund Likić "Kičo". Ponekad je veća pozornost bila na jednoj vrpci, ponekad na drugoj, ovisno o dionici klarineta, no čitav proces improviziran je na licu mesta. Četiri su vrste zvuka (prepariranog) klarineta: zvuk koji upotrebljava fagotske promjene, drugi koji koristi zvuk oboe, treći koji zvuči kao kaval (bez klarinetskog usnika) i čisti zvuk klarineta." (M. Milićević) Komunikativnost Milićevićevih skladbi ILI i CL?, piše Snježana Merkaš, "postignuta je ostinatom i dinamičnom synthesizerskom podlogom u funkciji ritma...". U istoj recenziji koncerta grupe **Masmantra** održanog u Zagrebu 1984. piše: "Jedna od najpozitivnijih karakteristika glazbe **Masmantra** jest uz značajne rezultate postignute u traganju za novim zvukom specifičan i originalan način integracije narodnog melosa u suvremenim glazbenim izrazima." Studijska snimka skladbe CL? nastala je u izvedbi Milićevića i Likića kao članova grupe Masmantra, ali nije izvedba same grupe.

Mladen Milićević (Sarajevo, BiH, 1958.) je diplomirao kompoziciju u Sarajevu 1982. i tu živio do 1986. godine. Po dolasku u SAD stekao je 1988. godine MA diplomu iz eksperimentalne kompozicije kod Alvina Luciera na Sveučilištu Wesleyan, da bi 1991. godine postao Doctor of Musical Arts (kompozicija kompjutorske glazbe) na Sveučilištu u Miamiju. Od 1998. djeluje kao profesor i voditelj Odjela za umjetnost snimanja zvuka na Loyola Marymount sveučilištu u Los Angelesu. Prve kontakte s elektroničkom glazbom Milićević ostvaruje u srednjoj školi slušajući njemačke kraut rock sastave **Tangerine Dream** i **Kraftwerk**, dok se s "akademskom" elektroakustičkom scenom upoznaje tek na studiju pod mentorstvom Josipa Magdića. Sa svojim je profesorom surađivao i u eksperimentalnoj grupi **Masmantra**, ponajviše kao kompozitor ili instrumentalist na egzotičnim balkanskim instrumentima: saz, velika sopela i šurle. Uz Magdića je bio i su-kompozitor i realizator elektroakustičkih manipulacija zvuka, primjerice u skladbi **Shargesaz** 1981. te u multimedijskoj instalaciji **Crossings** izvedenoj 1984. godine pri Muzičkom Salonom SC-a kojeg umjetnički je vodio Nikša Gligo. Svoj diplomski rad Milićević je napisao 1982. pod naslo-

vom "Sadržajna struktura elektronskih kompozicija", koji je u eksperimentalnom studiju EAR pri Sarajevskoj akademiji korišten kao svojevrstan priručnik. U međuvremenu Milićević je počeo s radom u svojem privatnom elektroničkom studiju BABAME RI, gdje nastaje najveći dio njegovog elektroakustičkog opusa. Počeo je s "mixed electronic music" djelima, kako ih sam skladatelj naziva: **Selftreatments** (za klarinet i elektroniku), iz 1981. i **ILI** (za klarinet, klavir i elektroniku), iz 1983. godine. Paralelno slijede elektroničke kompozicije za vrpcu **Levant**, (1981.), minimalistička **Ac.Guit.** (1983.) i **Patterns** nastala 1984. godine (objavljena na rijetkoj kompilacijskoj ploči u Grčkoj **The works of electronic music - 1986.**). Odlaskom u SAD Milićević na- jviše istražuje područje žive elektroničke glazbe i računalne glazbe o čemu svjedoče **Atari etude**, **Electric Dance**, **Aliasing** i mnoga druga djela. U intervjuu s Marijom Božić 1984. godine o elektroničkoj glazbi sam autor kaže: "Čovjek, kada radi sa elektronskom muzikom, de facto [se] nalazi pred svim zvukovima kojih postoji na svijetu (...) tu je bitno stvoriti jedan način razmišljanja koji će u sebi posjedovati selektivnost da bi se od tih silnih zvukova mogli odabrati oni pravi, oni koji su jedini u funkciji kompozicije [i] u funkciji ideje koja se sprovodi u kompozicijskom konceptu." Milićević je nastupao po cijelom svijetu, a osim samostalne glazbe komponirao je za film, kazalište i televiziju. Bavi se i animacijom te zvučnim skulpturama, a povremeno piše i sliku.

**In Search of a New Sound 1956-1984**

Višeslav Laboš (MA in sound design and journalism), editor of **The Anthology**, uses the broad term "**electroacoustic music**", which here denotes *musique concrète*, electronic, synthetic and computer music as well as works for acoustic instruments and tape, and he sets the timeframe with the creation of compositions from 1956 to 1984. Within the set frame, the principle behind the editorial concept and means of choosing the works included in **The Anthology** was to include an author's first electroacoustic composition as well as the compositions which were most significant not only for the author's oeuvre, but also for the history of Croatian electroacoustic music. This does not imply that there is no artistic value in certain first works; the aim was to highlight the fact that it was not the primary criterion for choosing a piece. An author's first composition in a new medium marks the beginning of exploration and the introduction to a new sound language, its principles and possibilities, which is why they are often not their most successful pieces in the medium used. Although initially that approach might be considered as a disservice done to the composers here presented, the editor actually aimed to present, among others, the first attempts at electroacoustic music as well as the response of the Croatian academic music scene to its appearance and the new tendencies of the time. That is the very idea behind the title of the publication: **In Search of a New Sound** and the reason why certain facts (such as the one that **Malec** worked in Paris as early as the mid-1950s in one of the first electronic studios, and that **Sakač's Svetijski pejzaž** (**Cosmic Landscape**) is the first electroacoustic work realised in Croatia but, like most other compositions on this double disc, it has never been released) are more relevant for the creation of **The Anthology**.

*Mladen Milićević i/and Rajmund Likić, ljubaznošću/  
courtesy of: M. Milićević*



In the poetic as well as compositional and technical sense, the composers and works included in The Anthology do not make a homogeneous whole and there is no reason for a search for style homogeneity either. Nevertheless, they are connected thanks to their pioneer involvement in the creation of electroacoustic music, international work and detachment from the artistic traditionalism present in the musical institutions and academia of the time. That primarily refers to the earliest period, during which there were no electronic studios in Croatia, which is why most composers presented here are a kind of migrants who continued their studies and work abroad and consequently stayed in touch with the international music scene developments. Also, their interest in electroacoustic music and their activity in the field are artistically and poetically important because they represent a reaction to the conservatism mentioned above, result of, among others, a previous nationalistic musical ideology. The development and progress within this field are largely owed to individuals who at the time produced their electroacoustic works outside of the mainstream academic community, first in international studios, then in Radiotelevision Zagreb's (nowadays HRT) modest conditions and, from 1972, in Radio Belgrade's electronic studio, the only studio of that kind in Yugoslavia. Unfortunately or fortunately, the situation has remained unchanged and interesting explorations of electronic music, multimedia, space composition, new instruments, software and tracking systems are mainly carried out by musicians who are not part of institutions and with the help of the energy, determination and knowledge of enthusiasts, among whom most certainly is the editor of this compilation. It is the result of Laboš's long-time research, within which he located the recordings, interviewed the authors and listed all the electroacoustic works written by Croatian composers in the set period. That is undoubtedly a major and praiseworthy feat whose result should definitely be published and consequently be made available for further research.

**A1 Mavena** (1956/57) is a spoken cantata based on a text by Ivšić and it is the first purely *musique concrète* piece by Malec, commissioned by the French Radio and Television Broadcasting. His collaboration with Ivšić goes back to *Radovanove pjesme* (*Radovan's Songs*), written in Zagreb in 1952, and it continued in Paris in 1956, in a radiophonic adaptation (that also includes Malec's chamber music) of Ivšić's surrealist dramatic text *Kralj Gordogan* (*King Gordogan*). In the magazine *Gordogan*, in 2011 Malec recalls this period and *Mavena* that came about not long afterwards: "The first victim of my learning the tone art was again Ivšić, because several months afterwards, while visiting the experimental studies of the Groupe de Recherche de *musique concrète*, I created my first, extremely naive, although for me a significant piece in the technique of *musique concrète*, based on Radovan's 36 sentences *Mavena*. Manipulating the voice of the actress and at the same time wanting to provide the text with a musically coloured dimension and to fit it into the sound surrounding, with a sound logic, I have marked my own path." In his book *La musique concrète* from the collection *Que sais-je?*, Schaeffer writes: "Musique concrète at the time still favoured accents of aggressiveness and anxiety. With a certain musical gracefulness and luminosity, *Mavena* might have contributed to *musique concrète* with an intentionally poetic tone". In History of Croatian Music from 1974, Andreis describes *Mavena* as "Malec's first significant contribution on the field of *musique concrète*. When he composed the piece, he dug deep into the possibilities of the *musique concrète* as a component that can provide a very suggestive, even exciting atmosphere to the reciter's text."

**A2** The beginning of *Dahovi* (*Breaths*) dates back to January 1961, when Malec first collaborated with film director Kamler on an experimental short *Reflets*. The film was shot and edited according to Malec's *musique concrète* étude of the same name, with the help of a graphic score that Malec later on created especially for Kamler. That same year, pleased with their common work, Kamler and Malec agreed to pursue a more permanent director-composer collaboration and so Malec wrote music for Kamler's new film, *Structures*. With slight changes made to the original film score, Malec created *Dahovi*. "The main intention of this music is to change the white noise (not so much acoustically speaking, but rather in a poetic sense). Great game of constant mixing, agglomerations and tensions interchanges throughout the piece, with musical passages noted with several lines or simply a couple of shadows. Considerably reduced and very homogenous sound material that is in correlation with the "anima", with breaths taken in and with breathing out, tends to express itself rather through its own variation or mul-

tiplication ("sui generis") than by adding new heterogenous elements. Therefore, the intention is less directed to the musical content, characteristic sound objects as such, and more to the relations they create amongst themselves." Malec wrote this comment on his first LP in 1969. It includes the first version of *Dahovi*, which was a good motiv to include that particular version on this compilation. The version that appeared on the *Musique Concrente* compilation, made by Mimaroglu, was titled *Dahovi (second version)* and it is in fact a new mix made in 1968. Apart from the title, it is connected to the Croatian art scene also because it has been included four times, in the period from 1963 until 1966, in the dance project *Koncert* by the choreographer Broš.

Ivo Malec (Zagreb, 1925) graduated composition in 1951 in Zagreb and right afterwards started avoiding conventional compositional solutions, "losing almost all formalistic ties to the tradition", according to Kovacević. In 1955 Malec established contacts in the Paris music circles and since 1959 he has been a permanent resident of the French capital. He found himself on the front line of the creation of a new musical expression. Problems and possibilities of the acoustics of space have been present in Malec's conscience since the time he composed for theatre, where he had also taken up amateur acting roles in the mid 1940s. The curiosity spiked by theatre could only be fully satisfied in a serious technological context such was available with the Groupe de Recherches Musicales, along with a vast artistic and ideological perspective that its founder, Malec's mentor, Schaeffer radiated. There, Malec made his first pieces for tape, in the year 1956. It was music for stage pieces *Lighthouse* and *Macbeth* as a part of the Zagreb Drama Theatre (nowadays Gavella), both in collaboration with Arthus. Several *musique concrète* pieces followed: *Mavena*, *Reflets* and *Dahovi*, after which Malec applied electroacoustic principle also in his orchestral piece *Sigma*, in 1963. "Discovering the potential of a raw sound, that 'sonoris causa' (Schaeffer) that will necessarily be examined before he enters any kind of musical epopee" (*Castanet*), Malec works on joining the traditional vocal-instrumental and electroacoustically altered sounds. The first successful endeavour of such kind is the piece *Cantate pour elle*, for soprano, harp and tape, composed in 1966. During his career Malec never abandoned the *concrète*, nor the instrumental sound source, but rather complemented them with the electronic sound (*Bizzara* (1972), *Triola Ou Symphonie Pour Moi-Même* (1977-1978), *Week-End* (1982), etc.), always searching for ways to "...combine the two sounds together in order to create the third, unexpected and revealing" (Malec). For each of his pieces he meticulously chooses instruments that suit best to its meaning and "...sorts each problem with a sovereign clarity, always having music in the centre of attention; it commands the technique that justifies experiments and invention of new soundscapes", Goléa concludes.

**A3 Svetijski pejzaž** (*Space Landscape*) is the oldest existing example of electroacoustic music recorded in Croatia. Its only predecessor is a recording of the *Tri sintetske poeme* (*Three Synthetic Poems*) from 1959 that is today officially considered lost. Thanks to the Drama Department of the Zagreb Radio who kept a radiophonic version of the *Svetijski pejzaž*, the original version was also saved and is included on this album. Bjazić, author of the radiophonic version, recalls: "I would receive a recording of a piece by one of our composers or a foreign one and I would write about everything the music that I played on the magnetophones was telling me. Sakač took me far away into the vast space with his music and so I wrote a story called *Svetijski pejzaž*, for which the composer expressed his thanks later on..." Hochstatter, signed as the sound engineer on the archive document, supposes that Sakač first recorded the material together with his collaborator at the time, Kozinc, and that he later "just mixed it together". Otherwise, he says, "I would remember the entire process". Thus, it remains a mystery what source of electronic sounds was used for the piece, beside orchestral and concrete ones. Composer and expert for electronic instruments, Savin, thinks Sakač used ondes Martenot and a ring modulator, but the Radio Zagreb did not own those instruments at the time, as Krpan explained.

Branimir Sakač (Zagreb, 1918 - Zagreb, 1979) was among the first ones, along with Malec, who stood up for contemporary avant-garde music, advocating a quest for a "new sound" as a necessity of a compositional discourse following the 1950s. "Unlike the Šulek's Neo-Romantic eclecticism and Devčić's cautious feeling out of 'the new', Sakač dared to go for the very radical choices, already in the late 50s, both in technique and in style, considering that to be the way the Croatian music would

decrease its inferiority in comparison with Europe. That happened under the burden of the ideology of the nationalistic direction in music, and partially of the impact of the social realism as well, during the late 40s and early 50s", musicologist Gligo writes. He graduated composition in 1941 and since then he was active in all spheres of music life. He was a music editor at the Radio Zagreb in 1946, and since 1949 he held the same position at the Radio Rijeka. It was through that media that he first encountered diversity of the expressive world of undetermined sounds and noises, that he would later on, in the second half of 1950s, try to connect in an experimental way with the musical material, for the sole purpose of a musical experience. His synthetic music, that "unites and combines (synthesizes) all means of sound production, including those of the orchestral instruments...", as Kirigin wrote in 1962, appeared first in the piece *Tri sintetske poeme* (*Massacres, The Pit and The War*) from 1959. Different written sources refer to it as an experimental or electronic, at times as *musique concrète* or simply as tape music, whilst it is in fact, just like the *Svemirski Pejaž*, all of it, as a result of a process that happened only a couple of years later than the similar experiments in the world. Sakač composed two other pieces for tape: *Jahaci Apokalipse* (*Riders of the Apocalypse*, 1961, also lost) and *Synthana* that was developed in 1973 at the Electronic studio of the Radio Belgrade, as his last autonomous and purely electronic piece. Electroacoustic music can be found in pieces for theatre, feature film (*Nebeski ored* (*The Heavenly Squad*), 1961) and in most part for animated films of the Zagreb circle of animated films - Čovjek i sjenja (*Man and The Shadow*, 1960) and *Maska Crvene Smrti* (*Mask of the Red Death*, 1969). For Kristi's *Don Kihot* (1961) he designed synthetic sounds that went along the music Kelemen composed for the film. He also composed pieces for orchestra and tape, such as *Epizoda* (*Episodes*, 1963) for orchestra, sound panel and magnetophone, that is often wrongly listed "only" as an orchestral piece, and *Prostori* (*Spaces*) in 1965. In the same year Sakač founded FONAT (Phonoplastic atelier-theatre), with a vision of combining visual, music and theatre elements in a unique whole. There are a lot of unclear notions regarding Sakač's music, mostly his electroacoustic opus. For example, it is still impossible to know whether he performed his sound experiments in the "small electronic studio that he opened with the help from Radiotelevision Zagreb", as T. Reich wrote in 1971 or at the Radio Rijeka, as suggested by Gligo and many others. Davies' International Electronic Music Catalog from 1968 mentions both Zagreb and Rijeka studios as the origins of Sakač's pieces. Ćubrančić, who worked as a sound engineer in Rijeka since 1963, claims that Sakač did not have "his studio" there, but that he "often dropped by to record sound effects for cartoons". He was a perfectionist in this, Ćubrančić remembers in our telephone conversation, but he mostly took the recorded material back to Zagreb for editing. Together with Kelemen, Sakač is also one of the founders and organizers of the Music Biennale Zagreb (MBZ) in 1961 and he also started the Yugoslavian Music Festival (Jugoslavenska muzička tribina) in Opatija (1964), founded and ran the MIC (Croatian Music Information Centre) with the idea of promoting the work by Yugoslav composers on the global market. All of the above justifies characterization of Sakač as "an outstanding organizer" and "self-effacing composer", as a FONAT member and Sakač's close friend Tralić said, but also as a "great visionary", Krpan adds, who never misused his position to have his music performed more than that of the others.

A4 The composition *Lamentacija* (*Lamentation*) has its roots in an improvised studio of Milićević's home, though only as a sound sketch that the composer took with him in 1962 to a newly opened electronic studio CEM in Bilthoven, Netherlands. There he made a new electronic matrix, the first piece ever to come out of that small didactic studio, supervised by Koenig at the time. CEM was working closely with STEM (Studio voor Elektronische Muziek) studio in Utrecht and the merge of those two studios would later in 1967 lead to the opening of the well known Instituut voor Sonologie in Utrecht. With the help of Sakač, the piece got its final form in 1963 at the Radio Rijeka, where Milićević added the viola part that he performed himself. The piece had its first performance in Darmstadt in the same year. According to the composer, Stockhausen made a slightly different mix there. *Lamentacija* is dedicated to the mine workers who died in one of the many accidents at the mines in Bosnia. The original score has an inscription that says "the synthetic sounds..." that illustrate the landslides are "... an addition to the psychological state of mind".

Miroslav Milićević (Sisak, 1925), viola player and composer, was the owner of what was most likely the first private electronic music studio in Croatia in 1960. This information can also be found in Davies' International Electronic Music Catalog that

names two of his pieces that were made in the studio: *Trois Etudes* (1961) and music for the unknown *film industriel* (1963). Informal conversation with the composer revealed the story of how he decided to buy a fairly simple, but expensive at the time, equipment for his home studio. After the first and very successful tour of his string quartet *Pro Arte* in the United States, each member of the quartet could buy himself a better car, but he decided to buy a tone generator, two magnetophones and a *Mischpult*. All the equipment was kept under his bed, Milićević remembers. He was fascinated by the signal of the tone generator that would, even after it is no longer audible, still be "visible on the VU meter, even though we cannot hear it anymore". At that time, from 1961 until 1964, Milićević was taking part at the Darmstadt International Summer Courses for New Music, where he got to know more about trends of the music avant-garde of the time. After the transmission of the Radiotelevision Zagreb, he would record coded sounds of the radio operators of the Yugoslavian national army, finding them to be "a good sound material to manipulate with". Apart from the tape titled *Holl elektron* (raw material, with no year or studio mark - Bilthoven or Darmstadt), those recordings have so far not been found. In 1964 Milićević completely abandons electronic music, characterizing it as "born dead", and claiming that without combining it with "live" instruments, it is impossible to fully express oneself musically in it. We should keep in mind that Milićević directly only knew the possibilities of tone generator as an electronic instrument with great limitations.

**A5 Musik für Judith** is a two-movement piece from a feature film score *Judith* that the author intended for listening. Kelemen's main preoccupation in *Musik für Judith* was building up contrast between the sound blocks and the silence. The piece is made of instrumental sound, that differs depending on the amount of electronic processing, and of pure electronic sounds. Straight after it was written, the piece was performed in Munich in 1966, and the same year it was presented to the Croatian audience at the Yugoslav Music Festival. On that occasion, Selem said: "Kelemen brought his synthetic composition *Judita* from Germany and that fact is not irrelevant. With his personality, whose continuity forms through a permanent selfdenial (...) working in a studio in Munich opened up an array of new choices. *Judita* is a short two-movement piece, the use of technical elements still demonstrates the charming ungainliness, but in that piece - its system, its dramatic density, its reverses - yet again, although completely different, lies the entire Kelemen."

Milko Kelemen (Slatina, 1924), composer and founder of the MBZ (1961) broadened his horizons, after graduating at the Music Academy in Zagreb in 1951, on further studies in Paris, Sienna, Freiburg, Darmstadt and Munich. Messiaen's lectures in Paris were "of utmost importance because with a single move he helped to remove the strict forms and musical restrictions that burdened me, albeit unconsciously, during many years of my spiritual isolation", Kelemen said. Since then, "Kelemen stands on the front of the group of composers who introduced abstract music art into Croatian music" (Lexicon of Yugoslav Music), writing symphonic, as well as chamber music, with a special interest for contemporary music for the theatre that proved to be perfect field for electroacoustics. After dodecaphonic music, serial structures and aleatoric, that are noticeable in the second half of the 1950s, he "realized there is no tonal and atonal music, but only consonant and dissonant intervals..." (Sedak) and already a decade afterwards he decided not to give in to any of the dogmas. In the season of 1965/66 the composer stayed at the Siemens electronic studio in Munich, led by Riedl. Kelemen was much more interested in the "antithesis between the electronic and instrumental music and also the experimental work that would lead in that direction, rather than pure electronic music", as he stated in his book *Labirinti zvuka* (*The Labyrinths Of Sound*). He also added that the experiences of "the new imaginative processes" he had reached there, had a "significant influence" on his later instrumental and vocal pieces. The Munich piece *Judith* was followed by the opera *Opsadno stanje* (*The State Of Siege*, 1969), where Kelemen used magnetic tape realised in Berlin, along with the soloists, choir and the orchestra. Studio work demanded a lot of hours, especially in such, less equipped studios like the Berlin studio was at the time. It took out some of the spontaneity and Kelemen became more interested in live electronics. That is how the piece *Mirabilia* (for piano, ring modulator and two orchestral groups) came about, in 1974. The peak of Kelemen's vision of the multimedia ballet opera, though only partially realised, can be found in the music for the *Opera bestial - Apocalypтика*. The piece was commissioned by the Berlin Opera, but it was never performed in the original form. Kelemen started working on the opera in 1972, but as he wasn't completely satisfied after rehearsing with

the dancers, the piece had its first performance in Graz in 1979, but as a concert multimedia piece. The matrix were recorded under the guidance of **Vink** at the Institute of Sonology in Utrecht in 1973/73. The concert recording was published in an ORF production on a non-commercial documentary record.

**A6 "Phonomorphia 1** was published two times until now, but never integrally or in an optimal sound quality. Since I had the original master tape for this release, the piece is published for the first time in its integral form, unlike on the prestigious **Pro-spective 21e Siècle** edition and without the technical phase problem appearing on the CD **Musica Detoniana** (CR, 2008). "The **concrète-electronic music Phonomorphia 1**, created at the Experimental Studio of the Polish Radio and first performed at the 4<sup>th</sup> Yugoslav Music Festival in Opatija, on 15<sup>th</sup> October 1967, is my first piece in this field. It is based on an electronic transformation of three major elements: human voice, percussion and piano. Their primary sounds (so-called material) were recorded by well known Polish artists: baritone **Artisz** and percussionist **Wozniak** together with myself at the piano. The short study is built in a shape of a bow, and it is at its climax that the contorted commotion of the human voice, whirling drums and vibrating piano strings reach an ecstasy." (Detoni)

**A7 "Phonomorphia 2** for piano and electronics, first performed by myself in the authorial concert in Zagreb, on 22<sup>nd</sup> March 1968, is a sort of dedication to the instrument of my life - the piano. It unfolds on three levels and in three layers, using the classical, mechanically prepared and electronized pianos. In the process, it remains true to the task, set to it by the title of the composition: exploring some unknown shapes of sound in space and time, and examining how spatially gets along in the musical and musicality in the spatial. Both essential components of sound can be perceived in this triologue: the piano, transformed through electronics, functioning as the line, and the traditional or prepared piano defending the dot. In the persistent feeling the space with sound and emptying it from it, the original sound is constantly subject to fragmentation and augmentation, or, more precisely, it accumulates or disperses around one single note. The end confronts the author with the so far unsolvable question: how to stop the sound in such a way that it, still there, continues to last?" (Detoni) Along with pieces **Likovi i plohe** and **Grafika 1**, **Phonomorphia 2** won the Grand Prix of the 6<sup>th</sup> Paris Youth Biennale in 1969 and it was also published on Jugoton's LP **Detoni plays Detoni** in 1980.

**Dubravko Detoni** (Križevci, 1937), an outstanding pianist and an ingenious composer with uncompromising authenticity as well as a great intellectual with numerous literary publications, started winning numerous prizes at an early age, which granted him national as well as international media visibility. After graduating in piano and composition from the University of Zagreb, Detoni continued his studies with **Lutosławski**, **Stockhausen** and **Berio** in Siena, Warsaw and Darmstadt. In late 1970/early 1971 he collaborated and performed with **Cage** in Paris. "A lot is revealed about Detoni's artistic preferences by looking at the names of musicians at the time of his artistic formation that we listed. He quickly adopted the principles and aims of the musical avant-garde, developing them in his own, now authentic way", (Andreis, 1974). Detoni's exploration of a range of new electroacoustic sounds was not secondary, he was completely and consciously devoted to it from the first time a studio had been made available to him as a contemporary composer's inevitable instrument. Even so, during our conversation Detoni humbly emphasized that he did not consider himself a composer of electroacoustic music. He gave most credit for the realisation of his otherworldly sound ideas to sound engineers who had brought them to life as "added value to instrumental music". Starting with the 1967 synthetic composition **Šifre (Codes)** for piano and electronics, and continuing with the 1967-1969 works **Phonomorphia 1, 2 and 3** as well as the **concrète-electronic Grafika 3 (Graphics 3)**, composed and realised in 1969 but first performed live a year later at the inaugural performance of the **ACEZANTEZ** ensemble (the Zagreb Centre for New Tendencies Ensemble), the composer laid the grounds for over 40 subsequent compositions in various vocal and instrumental combinations with magnetic tape (**Monos 2, De Musica, Assonance 3, Dokument 75, Simfonija, Banalija** and more). Detoni was the founder and artistic director of the **ACEZANTEZ** ensemble, with which he travelled around the globe. In 1973 he won first prize in the Radiophonic Composition category of the Premio Italia festival in Venice for ACEZANTEZ's performance of his electroacoustic composition **Bajka (Fable)**. **Kranj** wrote: "In constant focus of the Croatian contemporary music ever since,

*Detoni will go through various, though mutually complementary creative phases, never resisting his curiosity which has been incessantly circling on the margins of the possible.*" The author himself explained his music by saying that "the solution to the problem of music does not lie in the familiar way of shaping the unknown, but in the unfamiliar way of shaping the known. The solution to the problem cannot be found in thinking about music and around music but in thinking with the help of music".

**A8 "Electronic study Studie 1a** was realised in 1968 as a new and reworked version of **Studie 1**, created during my first shorter stay in Cologne in 1966." This is how Foretić explained the clumsy 50 years of HDSbook quote (**Studija 1, 1a**). **Studie 1a** does contain some elements conceived at the time of **Studie 1** but it is richer in terms of dynamic treatment and electronic sound sources used, which is why Andreis refers to it as "*Foretić's first attempt in the field of electronic music*". Both studies are the oldest known examples of the German-type pure electronic music written by a Croatian composer.

**Silvio Foretić** (Split, 1940) is a composer, songwriter and performer of mostly his own work. In 1963 Foretić and Slovenian artist **Jezovšek** founded the **Contemporary Music Ensemble**, first of its kind in both Croatia and Yugoslavia. The two composers, still Zagreb Academy of Music students of composition at the time, were giving life to anti-artistic attitudes of the international avant-garde in the most radical way and with a lot of humour. They relied on **Cage**'s line of happenings and mostly on **Kagel**'s new music theatre aesthetic. The Ensemble had often risked being boycotted or forbidden until it finally dissolved in 1967. Foretić's two compositions, or improvised musical and theatrical actions - **Transakcije 2** (1964), where Foretić's tape recorder reproduction of his own old concert was "followed by unusual sound effects. The end of the concert was particularly striking, as the young composer turned on an electric razor and publicly - shaved his head." (newspaper **Večernji list**, 1964, unsigned), and **Koncert za rog i svijeću** (Concert for horn and candle, 1967) - should be highlighted from its short-lived life as "radicalised shapes of the bluff that music has been selling for centuries under other names" (Mandić). Foretić "...carried away by the diversity of his artistic curiosity (...) inclined to shocking, did not avoid the absurdity of certain musical solutions, occasionally transcending into the lightness of cabaret songs", precised Andreis. All that led him to electronic music studio in Cologne in 1966. In 1974 he graduated in electronic music from Musikhochschule (**Eimert**). For a period of time he was also Kagel's associate and assistant. On a now inactive website the composition for tape itself ironically titled **Pola preludija (Half a Prelude**, 1964) because of the lack of tape was listed as Jezovšek and Foretić's composition from the time of the Ensemble, which is not true. According to Foretić, it is a piece written solely by Jezovšek. Then came **Balkanal**, which was written in 1969 as an extensive piece for tape. This time it really was written in collaboration with Jezovšek, and it was released in 1974 on a rare LP in a private edition. Musical and theatrical piece **Für Klavier? - sonata quasi una fantasia** for frustrated pianist, tape, diapositives and film (Cologne, 1971). In 1971 and 1974 two versions of **Inter-ludium** (for tape), based on the socialist hymn **L'internationale**, were also written and performed by Foretić. The second version was released on compilation CD **Electronic Jugoton** (CR, 2014).

**A9** Members of the Zagreb music circles often speak about the piece **Columbia 68** with a certain dose of underestimation based on presumptions that the piece was made of "remains" of other composers' tapes at a New York studio. In order to restore dignity to the piece, I contacted the sound engineer who worked on it, composer **Shields**, who wrote: "The attitude **Ussachevsky** promoted at the Columbia-Princeton Electronic Music Center was transformation of whatever sound material one started with. The point was to transform the original material either through timbral, rhythmic, durational, or pitch development. So Natko's choice of the original source material was not the point: as viewed through the aesthetic of the Center at the time, the point was what the composer like Natko did with that material to transform it into a new piece of music. The process of **musique concrète** in electronic music during the 1960s and 70s at the Center for many composers involved 'found objects', as in visual art. So any recorded material could be considered valid to transform and organize into an electronic composition. Other non-musical sounds were often chosen as source material as well. Or these could be any electronically generated sound or any recorded sound whatsoever, either generated by oneself or someone else. So any recorded material whatsoever was considered valid to start a composition with."

**Natko Devčić** (Glina 1914 - Zagreb, 1997) started his creative work as a composer in the early 1930s, relying at first on the late Romanticism. In his later work, he followed the so called national tendencies in music, while showing particular interest and a sense for the folklore music of Istria, demonstrating his switch to atonality, and later on also dodecaphonic and serial music, in his works from the 1960's. Devčić's first encounters with the electronic media date from his studies at the Columbia University in 1967/68, where he produced the piece **Columbia 68**. Three of Devčić's vocal-instrumental pieces involve tape, first one being the ballet **Dia...** (1971), where a tape with transformed percussion, metronome, electric organ, vibraphone and water sound joins the orchestra in the 5th movement of the piece. The ballet was followed by **Igra riječi I and II (The Word Play I - 1969 and II - 1974)**, where the voice is used "as a source of specific sounds with no particular meaning previously derived from a text" (Gligo) and is at the same time partially electroacoustically processed. Electronic piece **Sonata** was realised in 1973 at Radio Belgrade's Electronic studio. Describing his compositional development, Devčić once said: "I have made a long way in my wish to go forward. Curiosity gradually turns into discovering some things that couldn't be noticed in previous pieces, the kind that are discovered only if one wishes to try himself on an unknown territory. Then you find something that belongs to your own self. Then it is no longer just about curiosity. This curiosity, after it has encouraged a certain state or level where you stand, would be erased by another impulse or a need (necessity to express yourself in a certain way) and it will soon be forgotten."

**A10** In the piece **Lumina** from 1968 "the strings and tape don't lead a dialogue that would enable to detect differences in the sound quality through a sort of a comparison [but] they coexist...", (Kovačević). According to many people's opinion, Malec included, that was the piece that established a full integration of the magnetic tape and live instruments. **Selem** wrote about the composition: "An eternal vacillation between two opposite poles, that of demand and that of renunciation, has never forced the music of Malec to deflect from its primeval intoxication with bright yet rigid joy and the wealth of musical material. If there is any composer whose work can be said to refute the claim that the modern music is morbidly pessimistic and full of anxiety, it is certainly Malec. And the most suitable title of all his work would be the title of his composition included in this record - **Lumina**, for twelve violins and the tape recorder. The raw, bright joy, bubbling with restlessness, quivering with power and flowing like a stream of light, reminds the listener of the Baroque exuberance of **Oral** and then takes him to a neat, renunciating structure that he remembers from **Cantata pour elle**. The urge for full expression and the passion of great desire are matched by **Lumina's** strict discipline and deliberate renunciation. If bright and dark colours, changes of daylight and darkness, close the circle of life, than **Lumina** has all the elements needed to close the circle of this composer's music. The point of equilibrium has been reached here."

**A11** Foretić crowned his electroacoustic work with the mono-melodrama **Der Achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit** (1973), which has over the years been performed by German and Croatian actors. As an independent electronic matrix, the movements function together or separately, similar to Krautrock electronic music. The musical fragment included in this edition has been isolated from the entirety with the permission of the author, whereas the title **Beobachtung der Zeit (Time Observing)** has been taken from the draft version of Foretić's libretto. "Although the piece is primarily literary, the music is nevertheless an indispensable participant of the plot. Its role is multiple: it sometimes (though rarely) has an illustrative function, it is more frequently neutral in terms of atmosphere, and it is most often symbolic, i.e. it reflects the impression of time and transience" (Foretić). It is with strong symbolism in the version without reciter that **Beobachtung der Zeit** confirms the first-grade status of the art of music, presenting it free from the meaning of the text originally composed for. The continuous rhythmicization of sharp and short percussive sounds which is spanning throughout the composition is the annunciation of a technique which did not develop into a style until some twenty years later. In musical terminology the technique is now being referred to as *glitch*.

**B1 Impulsi I (Impulses I)** are Kuljerić's first attempt to combine live instruments and magnetic tape. In the words of **Turkalj**, the composer is here "proposing the structures of longer or shorter individual models which, with the help of each musician's uninhibited imagination, become impulses for playfulness and the development of the musical moment's uniqueness. In addition to that, the tape sound not only invites to play but also gives a new sound dimension to the string quartet". The comment refers to the live performance of **Impulsi I**, recorded twice, during a concert in Zagreb (1969) and in Belgrade (1970). Given their rather big interpretational differences, the two live recorded versions confirm Turkalj's remark that "the composer's role is limited to determining the concept of the sound, the rules of the game and the general line of the sound flow". As can be heard on live recordings, Kuljerić used a tape prototype which he significantly improved for the studio version completed in late 1970. By subjecting the **Zagreb String Quartet** to editing and stereophonic treatment, the composer gained complete control over it, which had not been intended in the original score. In 1971 **Impulsi I** inspired choreographer **Gluhak's** homonymous dance piece, which also marked the beginning of the artists' longlasting collaboration.

During his life **Igor Kuljerić** (Šibenik, 1938 - Zagreb, 2006) was torn between working privately as a composer and performing a whole range of public functions; he was the accompanist, conductor and director in the Croatian National Theatre in Zagreb, harpsichordist in the **Zagreb Soloists**, conductor of the **Zagreb Symphonists** and the **Zagreb RTV Chorus**, artistic director of the MBZ, etc. In the realms of this often present coexistence of diversities, "one of the greatest opuses in Croatian music in the second half of the 20<sup>th</sup> century that displays such a diversity of musical forms, genres, functions, techniques, and styles was formed", as **Gligo** noted. Although they may not be the composer's most intimate works, the compositions from the domain of electroacoustic music are certainly his bravest feats. When listing his works they are often either omitted or their electroacoustic parts are withheld. Take for example **The Lexicon of Yugoslav Music**, where his piece **Impulsi I** is referred to as a piece for a string quartet - with no tape in sight. Kuljerić's "tape music", as he used to call it himself, remains far from the spotlight in the historical records of Croatian music. What contributed to this is, along with his frequent discarding and reclaiming of the tape medium, the fact that he most often used electroacoustic music in his pieces for the stage (which are generally listed as such, without the content description). The reasons for the author's frequent discarding and reclaiming of the tape were rooted in his aesthetic doubts and in numerous other obligations in the previously mentioned fields, but also in entirely technical circumstances (the studio is not as available as music paper), which were preventing him from completing a certain work, while also encouraging him to bring it back to life (e.g. the possibility of cutting, making additional recording and making new mixes). Kuljerić's second attempt to combine an instrumental ensemble and the tape is found in his 1971 chamber composition **Incontri** (for piano and tape). The original three-hour-long raw material for that piece was reduced by the final editing to the duration of mere seven minutes. That fact alone indicates Kuljerić's huge commitment and responsibility towards the experimental task. In mid-1975 Kuljerić left for Milan to attend a further, two-year training in the electronic music studio Studio di Fonologia Musicale. It is there that the author, in collaboration with the sound engineer **Zuccheri**, recorded hours-long material which he brought back to Zagreb and mostly used to make pieces for the theatre: **Folk-art** (1978), **More (Sea**, 1978), **Kruženja (Circling**, 1980) and **Richard III** (1984). During the 1980s and 90s Kuljerić insisted on sound experimentation and wrote many other, complete and incomplete, works of incidental music as well as autonomous pieces.

**B2 Trois chansons de geste**, one of the composer's first pieces, "is a small triptych three short songs **Chanson rouge**, **Chanson blanche** and **Chanson bleu**, sung to German, French and English texts. In the first song the human voice is used in a very stylized manner. The third contains a quote from **Ravel's Three Songs of Don Quixote**. The second song, however, contains something which in the manieristic painting of the 16th century was called 'anamorphic metamorphosis'. In the picture some proportions of the figure can be deformed; in **Chanson blanche** I have deformed the intervals of a troubadour melody in the Doric mode. All this is superposed to the white noise, the backdrop which in its simplicity serves as a contrast to the final movements", Ruždjak pointed out in a conversation with **Sedak** published on the back of his LP record.

**Marko Ruždjak** (Zagreb, 1946 - Zagreb, 2012) graduated in clarinet in 1968 and composition in 1972. He then studied composition with **Malec** and **Schaeffer** in Paris (1973/74) as well as with **Kelemen** at Hochschule für Musik in Cologne. As a composer he remained faithful to the tradition and the knowledge gained at the Zagreb Academy of Music in the class of **Cipra** "gaining recognition through authentic achievements with contemporary tendencies" (Kovačević). As **Gligo** points out,

he also did not hide his disappointment with his further studies with electroacoustic music doyens in Paris. The largest part of his body of work belongs to chamber music, though he also composed pieces for soloists, choruses and orchestras, and wrote three compositions for instrumental ensembles with magnetic tape. *Trois chansons de geste* (1971) was followed by *Undula* for string quartet and tape (1975) and *Ad marginem* (1978). "In his composition for orchestra *Ad marginem*, contrary to his earlier pieces which were contemporary but not overly radical, Ruždjak tried to enrich his world of imaginary sound images with tape-recorded naturalistic sounds of waves, the rain and other occurrences. The composition itself starts with the sound of water. By then evoking various sound combinations using numerous percussions, which at first cannot be connected to the initial sounds, Ruždjak shows his vivid imagination, but the final part, again tape-recorded, arrives as an unexpected but welcome surprise" (The Lexicon of Yugoslav Music). Many relevant sources overlook and don't mention the tape part of his three compositions, possibly due to Ruždjak's "very brief encounter with electronic music" (Sedak). This is an additional reason why the rather small, but important electroacoustic segment of his body of work is barely visible.

**B3** The electronic piece *Sonata*, was created in co-authorship and with performance realization by the head of the Belgrade studio, **Radovanović**, who wrote: "Sonata does not in fact have the classical sonata form, but exhibits some features of it as regards the distributions of sections, contrastingly profiled sound material and a certain rounding off of the form. There are five clearly articulated sections, of which the first, third and fifth have a four-part structure, the second three-part, and the fourth eight-part. As regards compositional procedure, Devčić decided for maximum control of all parameters of the sound." Krpan also wrote about the piece in the booklet of the author's LP: "This well thought-out understanding of a new spiritual order in the music of our times leads its contemporary right up to *Sonata*. And this is, for the moment, the extreme form of Devčić's abstract world. The sound resulting in this work shows, however, the skilled hand of a composer-craftsman who, as always for that matter, wisely and thoughtfully supervises the fate of his own sound vision" of a "dreamer-thinker". *Sonata* was also published on the compilation LP *Elektronski studio Radio Beograda* (PGP RTB, 1977).

**B4** A comprehensive electroacoustic cycle *Igre u prostoru* (*Games in space*, 1975) was first intended for a quadraphonic reproduction, though it is impossible to determine whether it was ever performed as such. The material, adapted into a stereo version, results in seven short etudes. Here included is the second *Etida sa otkucajima srca* (*Etude With Heart beats*). The piece is based on "studying the acoustic space" and according to the composer, it represented "a special challenge and an attempt of proving that the humble conditions of Radio Zagreb and persistent hard work can produce almost the same result as in any of the modern electronic studios in Europe". An interesting information is that the tape sheets of the radio state **Electronic studio of the Radio Zagreb** as the main performer, in this case Pibernik and Kozinc, that supposedly never existed.

**Zlatko Pibernik** (Zagreb, 1926 - Zagreb, 2010) graduated in composition from the University of Zagreb in 1953. He was a composer, teacher, prolific producer as well as a music critic. In 1960/61 Pibernik started working as the music editor and head of the incidental music group within the Drama Studio of Radio Zagreb, simultaneously developing a liking for *concrète* and electronic music. By combining radiophonic aesthetics and the aesthetics of autonomous music, in 1967 he realised *Vijesti* (*News*; for soprano, reciter, chambre ensemble and tape). His second more mature attempt to combine the tape with an instrumental ensemble is his composition **IV. koncertantna muzika** (*Concertante Music IV - Variatio cordis, Varietas animae and Vastitas vitae et mortis*) for groups of soloist and loudspeakers, which dates back to 1971 and is most likely, with eight loudspeakers, the first Croatian experiment of that kind. In the following five years Pibernik further developed the electroacoustic material that he recorded and used in the piece **IV. koncertantna muzika** into *Igre u prostoru*, and he used the same material for the three-act ballet *Igre* (*Games*), choreographed by Gluhak in 1975. Pibernik said that the ballet was "pure symbiosis between the spatially conceived sound and contemporary dance expression". After a rather long break from making more experimental works, as the composer dubbed them, Pibernik was encouraged by Samardžiski to write *Koncepti 5* (*Concepts 5*, 1982) for double bass and electronics. The recording of *Elektronske studije* (*Electronic Studies*, 1987) was produced by Savin, artistic director of Vatroslav Lisinski's Electronic Music Studio. Along with numerous pieces for orchestra and concertos and chamber and vocal works, Pibernik also made music for theatre, film, TV dramas as well as children's stories.

**B5** Together with Devčić's *Sonata, Aperion E* is the only piece by the Croatian composers that was a part of the programme of the *40 Years of Electrophonic Music* at the 15<sup>th</sup> MBZ, in 1989. Magdić created his first electronic piece in 1976, together with the British composer and co-founder of the Radio Belgrade Electronic studio, **Pignon**. **Radovanović**, who was the head of the studio and, together with **Humpert**, producer of that particular Biennale programme, said about *Aperion E*: "The idea behind this piece derives from the Ancient Greek philosopher Anaximander, who held that all things had their origin in the primaeval substance 'aperion'. Ever more complex beings develop out of this substance, but from their very genesis they bear the seed of their own ruin, finally return to the initial state, to the primaeval substance. Although this philosophical idea played an inspirative role in the making of the piece, its understanding is not essential to the purely musical status of the work, whose parts exhibit syntactic linking, interaction and immediate effect, so that comprehension of its unity does not depend on the semantic."

As composer and organist, **Josip Magdić** (Ogulin, 1937) has written over 230 works, and with over 30 pieces (including multimedia and applied music) for tape and various instrumental ensembles and pure electronic music pieces, he is the owner of one of the largest bodies of work of that kind in Croatia. The mature phase of his creative work since the 60s was marked by "the transformation of all stylistic elements in the direction of free expression and open form" (Kučukalić). In 1972 Magdić founded the contemporary music ensemble **MOMUS** (*Moderna Music Sarajevo*) and in 1976 he composed *Aperion E*. That was followed by, among others (*Mir je nedjeljiv, Rings, Forma, Origo ...*), the cantata for soprano, orchestra and electronics *U planini mrkoj* (*In the Dark Mountain*), where "the sounds of magnetic tape evoke the feeling of being lost and desperate" (Andrelić). As a continuation of MOMUS, he founded the experimental group **Masmantra** in 1977. The group was named after Magdić's composition **Mantra** (for clarinet, piano and synthesiser, op.74), and it was formed with the aim of penetrating the acoustic phenomena which are created by the synthesis of the traditional and electroacoustic sound source. The continuation of exploration of the new sound encouraged the initiative to form the Electroacoustic Workshop and Studio (EAR). In 1981 his composition **Muzika (Music)** for clarinet, saz and electronics, op. 87, performed by Masmantra, arrived second at the 9<sup>th</sup> International Electroacoustic Music Festival in the French town Bourges. The release of an LP album by the group was in preparation shortly after but unfortunately that plan fell through. Magdić got interested in electroacoustic music "six or seven years ago", according to what he told the newspaper *Sarajevske novine* in 1980. He also said: "I had been interested in it before too, but I had never had the chance to get into contact with electroacoustic instruments. Gradually, I managed to obtain some and so did the (Bosnian and Herzegovian) Composers' Association..." When talking about the creation of his experimental compositions Magdić added: "...unfortunately, they come to life in my one-bedroom apartment or in coproduction with other colleagues who have the appropriate device or environment."

**B6** Music for tape *Folk-Art* is Kujerić's most ambitious piece from the field of electroacoustically transformed sound, especially well received as the ballet by **Gluhak**, from 1978. His analytic and technically encompassing endeavor started with collecting the field recordings of the Croatian folklore (10 hours of material). Together with the work done on the recordings in Milan and editing in Zagreb, the work lasted for two years. Although the piece got its functional shape only in the form of ballet music, other mixes of certain movements (later used in the ballet) were found in Kujerić's private archives. This compilation includes his first mix of a fragment that served him as a beginning of the third and final movement.

**B7** *"Interferencije (Interferences)* for organ and electronics are the result of my work in the exploration of other possibilities in the relationship between the instrumental, electroacoustically transformed and synthetic sound. The compositional feature is characterised by a multi-layered organisation of the passage of time as a specific aspect of the polyphonic way of thinking. The use of improvisation when it comes to the given elements enables the performer to participate in the final shaping of the sound landscape. The recording of different audio and compositional situations performed on the organ, which I made at the Musikhochschule in Cologne, served as the basic material for different electroacoustic transformations. The electroacoustic part of the composition was mostly realised in the Electronic Music Studio of Radio Belgrade and it was completed in the in Cologne. The piece was first performed by **Marasović** in 1977 at the 9<sup>th</sup> MBZ" (Kempf). An LP with a shorter version of the composition was released by Jugoton in 1981.

"At the Music Academy in Zagreb **Davorin Kempf** graduated in piano (**Radić**) in 1971, conducting (**Gjadrov**) in 1972, and composition (**Sulek**) in 1973. He continued his studies in composition at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart (**Kelemen, Karkoschka**) during the 1975/76 academic year (where his *Proportions* for clarinet, piano and electronics was written, his first electroacoustic piece) and at the Musikhochschule Köln (**Kagel, Blume, Humpert**) during the 1976/77 academic year. He completed his graduate study in composition/music at the University of Iowa, USA (**Jenni, Gaburo**), in 1990, receiving a Master of Arts degree. At the electronic studio of the University of Iowa, in 1984, he wrote *Interactions* for cello and electronics, *Pyramids*, *Minimal Music* (electronic study) and the electroacoustic part of the piece *Spectrum* for orchestra and electronics. The score for *Spectrum* was finished in 1985 in Zagreb. He carried out his short-term studies/researches at the Technische Universität Berlin, Elektronisches Studio (**Hein**) in 1994 and 1997, when he composed electroacoustic pieces *Fiat Lux* and *Farbenkreis*. Kempf has won many awards for his compositions - including both the Josip Slavenski Annual Award and the Vladimir Nazor Annual Award, in 1986, for *Spectrum*". (Kempf) In the text published in the CD **Davorin Kempf - Croatian Contemporary Composers** (Cantus, 2011) the author gave his insight about electroacoustic music: "Following my studies in Zagreb I spent two years in Germany, (...) which was the centre of practically everything new that was taking place in the European music. It was all fascinating, but the experiments of the avant-garde and the new music theatre did remain outside the bounds of my interests. Working in electronic studios, however, introduced me to the certain new dimensions of sounds, which I found much more interesting. So I chose the middle road. I did not want to dwell in the past, and I was not prepared to accept unquestioningly all the possibilities that were being discovered by the avant-garde music. Equally important for my music works was the overall experience of immersing myself into the music tradition of Europe, including its early roots such as the Gregorian Chant. In my **Music for Piano and Electronics** I have merged this chorale tradition with the electronic medium, and to this very day I find this piece - though produced during my stay in Cologne - to be an interesting experiment. Contrary to some other experiments from the same period which I abandoned because I felt myself to be astray."

**B8** Tanodi recorded the composition *Echolalia* with the ACEZANTEZ ensemble twice, in 1979 and 1980. The first version of the recording, which the composer described as his personal "favourite", has not been located, which is why this compilation contains the second version. "*Echolalia* is the repetition disease, involuntary imitation, impossibility of a new way of expression... The electroacoustic composition was first performed in Great Britain, as part of the 1979 Huddersfield Contemporary Music Festival, and it was recorded at a San Francisco radio station that same year. This recording was realised in Zagreb. It is actually a live performance; the composition was recorded the way it had been performed at concerts and there were no additional recordings. The beginning and the end of the composition are performed by the Polymoog itself by generating random tones. The instrument does not have that option, which I got to by creating a return loop in the filter section. It should be mentioned that the modification surprised even Moog's engineer who attended ACEZANTEZ's concert in Buffalo, USA." (Tanodi)

**Zlatko Tanodi** (Zagreb, 1953) graduated in composition in 1978. In 1974, while still a student, he formed a jazz band **Opus X**. In two separate periods (1978-86, 1995-97) Tanodi was also a full member of the **ACEZANTEZ** ensemble, with which he performed all over the world. As a synthesizer soloist he recorded music in London, Los Angeles, Paris, etc. In the 1970s and 1980s, the golden age of Yugoslav discography, he collaborated on the recording of over 50 LP albums of various genres, from popular music to jazz (**Toranj 77, Simović**, etc.) and more serious music. The list of his compositions is no less diverse and it spans from music for orchestras to chamber music. When it comes to electroacoustic music he mostly composed music for film, television, radio dramas, children's stories and theatre (1991 ballet **Rudimenti (Rudiments)**, 1995 musical **Crna kraljica (Black Queen)**). Tanodi's first autonomous electroacoustic compositions, experimental *Echolalia* written for ACEZANTEZ and *Prelude no. 2-4* for electronic instruments, were both composed in 1979. Tanodi was working as editor and producer at Radiotelevision Zagreb's Music Production unit during the 1980s, which is when he wrote the 1985 instrumental synth-pop composition *Disko kolo (Disco Kolo Dance)* with which the composer announced the up-and-coming dance sound. That work was followed by *Air* for bass clarinet and tape in 1996. A major part of his electroacoustic compositions written in the 21<sup>st</sup> century was released on a CD **Zlatko Tanodi - Electronica** (Cantus, 2011), out of which *Anima-Animus, Drava, mo-RE* and

**Requiem** were realised with the Kyma programming language in combination with the human voice, soloists or instrumental ensembles. In the text of the CD booklet **Gligo** wrote: "In my opinion, (...) this opus has earned a unique position in Croatian contemporary music because the new electronic technologies are relentlessly subjected to the composer's ideas instead of controlling them à la mode." Tanodi opened his first electronic studio in 1987 and since 1996 he is the head and the founder of the first Studio for electronic music at the Music Academy in Zagreb.

**B9 Random** is probably the first piece of computer music of a Croatian composer. It was made at the EMS studio in 1983, during Miličević's seven day stay in Sweden. "Digital music production was done on the computer system DEC VAX-11 with the processor Floating Point FP-120 B. The software that I used, IMPAC, was developed in the EMS studio. When generating music, this software uses random orders, hence the title". (Miličević)

**B10** "The electronic part was done at my home studio BABAME RI using the ARP 2600 synthesizer and the ARP 16-step sequencer. Recorded on Fostex 8-track tape recorder. Clarinet was recorded at Radio TV Sarajevo main studio playing the 2 independent tapes with the electronics, and clarinet through the Neve VR Legend mixing board. One tape has a 'pulse-like' sound on it and the other 'drone like' sound on it. These two tapes are played live through the mixing board interacting with the live clarinet performance performed by **Likić**. I did the live performance part of playing the tapes. Sometimes, one tape was 'favored' sometimes the other, depending on the clarinet part, but this entire process was improvised on the spot. The piece starts with starting both tape playbacks fading in, then the clarinet starts playing on top of it, when the clarinet ends, the tape parts get faded out. There are 4 versions of the clarinet sound (prepared); one that uses bassoon-like modifications, one that uses oboe-like modification, one that is played like Kaval (with no regular clarinet mouthpiece) and finally clean clarinet sound." (Miličević) "Communication in Miličević's pieces **IL1** and **CL?** was established with the use of ostinato and dynamic synthesizer background that has a rhythmic role...", Merkaš writes. In the same review of a concert that **Masmantra** held in Zagreb in 1984, she writes: "One of the most positive characteristics of Masmantra's music, along with significant results in the search of a new sound, a specific and original way of integrating traditional melodies into a contemporary musical expression". This studio recording of the piece **CL?** was made by Miličević and Likić as members of the group Masmantra, but it is not a collective performance of the group.

**Mladen Miličević** (Sarajevo, BiH, 1958) graduated in composition in 1982 in Sarajevo, where he lived until 1986. After moving to the USA he received his M.A. in experimental music composition at Wesleyan University (**Lucier**). In 1991 Miličević received his D.M.A. in computer music composition from the University of Miami. He had his first contact with electronic music in high school listening to German krautrock groups **Tangerine Dream** and **Kraftwerk**, and he did not get in touch with the "academic" electroacoustic scene until much later, during his studies under the mentorship of **Magdić**. He collaborated with his professor in the experimental group **Masmantra** too, as composer, co-composer or instrumentalist playing some exotic Balkan instruments such as saz, big sopela and šurle. Miličević's thesis *The Content Structure of Electronic Compositions* (1982), was used as a manual in the experimental EAR studio at the Sarajevo Academy. In the meantime Miličević started working in his private electronic music studio BABAME RI, where most of his electroacoustic works were made. He started with, as he calls them, "mixed electronic music" works: *Self treatments* (for clarinet and electronics, 1981) and *IL1* (for clarinet, piano and electronics, 1983), and continued with compositions for tape: *Levant* (1981), minimalist *Ac.Guit.* (1983), *Patterns* (1984), etc. In the USA Miličević has mostly explored the field of live electronic and computer music, the result of which are *Atari etude, Electric Dance, Aliasing*, etc. In the 1984 interview with Božić the author expresses his view on electronic music: "When a person works with electronic music, in reality he is standing in front of all the sounds existing in the world (...) It is important to form another way of thinking here, the one which will be selective in order to discern from such a mass the right sounds, the ones which are the only ones in the function of the composition, in the function of the idea which is implemented in the composition concept".

2CD 6072965