

CRTICE O MUZIČKOM BIENNALEU ZAGREB I NOVOJ GLAZBI U ČASOPISU SOVETSKAJA MUZYKA (1961-1991)¹

Magdalena Marija MEAŠIĆ

*Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna Avenija 4
51 000 RIJEKA*

UDK / UDC: 78.079(497.521.2)“1961/1991”

050(470+571)Sovetskaja muzyka

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/9xn31cwwd6y>

Izvorni znanstveni rad / Research Paper

Primljeno / Received: 5. 6. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 10. 11. 2024.

Nacrtak

Ovo istraživanje stremi rekonstruirati i kontekstualizirati stavove i mišljenja o Muzičkom biennaleu Zagreb prezentirane u časopisu *Sovetskaja muzyka* u razdoblju od početka festivala 1961. do 1991. godine. Cilj je ovog rada omogućiti uvid u sovjetsku percepciju Muzičkog biennalea i ondje zatečenih glazbenih avangardnih kretanja ponajprije na temelju izvješća sovjetskih muzikologa i skladatelja, a zatim i izvedenoga sovjetskog repertoara. Iako uska, ova nam tema indirektno ukazuje i na dinamiku kulturnog i glazbenog transfera između dviju država, hladnoratovska politička previranja, ali i na vrlo oprezne stavove sovjetskih

skih muzikologa, glazbenika i kulturnih djelatnika u pristupu novoj glazbi čak i u okolnostima popuštanja kulturno-političkih i umjetničkih okova u doba nakon Staljinove smrti – doba kulturne liberalizacije i »politike otapanja« Nikite Hruščova.

Ključne riječi: Muzički biennale Zagreb; Socijalistička Republika Hrvatska; Sovjetski Savez; *Sovetskaja muzyka*

Keywords: Music biennale Zagreb; Socialist Republic of Croatia; Soviet Union; *Sovetskaja muzika*

Kulturno-umjetnički odnosi između Jugoslavije, odnosno Socijalističke Republike Hrvatske, i Sovjetskog Saveza, unatoč golemom istraživačkom potencijalu nisu izazvali osobitu pozornost domaće akademske zajednice. Osim starijih mono-

¹ Ovaj je rad financiran od strane Europskog istraživačkog vijeća / European Research Council (ERC) u okviru programa Europske Unije za istraživanje i inovacije Obzor 2020 (Ugovor br. 101002908).

grafija posvećenih književnim transferima između dviju zemalja² ističe se relativno recentna studija Ivane Peruško Vindakijević o kulturnim i umjetničkim odnosima između Sovjetskoga Saveza i Hrvatske kroz prizmu književnosti, filma, ali i karikature.³ Glazba, odnosno glazbeni kontakti između dviju zemalja još su uvijek nedovoljno istražena tema. Ovo istraživanje relativno malog opsega, naravno, ne stremi ambicioznom rasvjetljavanju toga još uvijek neispisanog poglavlja u hrvatskoj, ali i sovjetskoj, povijesti glazbe. Umjesto na »dijalog« kakav, recimo, rekonstruirala Peruško Vindakijević, ova se studija fokusira na jednu stranu priče, na određeni kulturni »monolog« prezentiran na stranicama časopisa *Sovetska muzika*,⁴ to jest na sovjetske napise o Muzičkom biennaleu Zagreb. Točnije, u svrhu ovog istraživanja izdvojila sam sve članke koji raspravljaju o Muzičkom biennaleu, identificirala ključne teme, stavove i kritike, a zatim sam ih kontekstualizirala u okviru sovjetske kulturne ideologije. Iako se ova studija bazira na materijalu o značajnom domaćem festivalu nove glazbe, on nije sasvim u njezinu fokusu. Ovim se istraživanjem ponajprije nastoje razjasniti, ali i kontekstualizirati stavovi sovjetskih muzikologa i glazbenika prema avangardnim i modernističkim strujanjima generalno. Usto, oslanjajući se i na sovjetski repertoar koji se izvodi na Muzičkom biennaleu, nastoji se jasnije predložiti slika koju Sovjetski Savez aktivno plasira na jednom od rijetkih festivala gdje su se, usred hladnoratovskoga suparništva, redovito susretali istok i zapad.

Proučavanje tiskovina i reakcija na Muzički biennale, doduše, nije posve originalna ideja. Bitno je napomenuti da se reakcijama na Muzički biennale u tisku već bavila Lucija Markulin,⁵ ali i Miloš Marinković, koji znatan dio svojeg istraživačkog rada posvećuje upravo istraživanju Muzičkog biennalea, ali i Tribine jugoslavenskoga muzičkog stvaralaštva.⁶ Nadalje, važno je spomenuti i Marinkovićevu studiju posvećenu Muzičkom biennaleu i Varšavskoj jeseni, u kojoj autor pristupa dvama festivalima kroz prizmu hladnoratovske kulturne politike.⁷

Iako se istraživanja hladnoga rata i dalje pretežno orijentiraju na dva dominantna pola, SAD s jedne i Sovjetski Savez s druge strane, tzv. »Cold War Studies«

² Josip BADALIĆ: *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb: Liber, 1972; Irena LUKŠIĆ – Josip UŽAREVIĆ: *Ruska književnost u hrvatskim književnim časopisima, 1945–1977*, Zagreb: Biblioteka Književna smotra, 1992.

³ Ivana PERUŠKO VINDAKIJEVIĆ: *Od Oktobra do otpora: mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. – 1991.)*, Zaprešić: Fraktura, 2018.

⁴ Službeno glasilo Saveza skladatelja SSSR-a (1933–1992). Nakon pada SSSR-a preimenovano je u »Muzykal'naja akademija«. Pod tim se nazivom mjesečnik objavljuje do današnjega dana.

⁵ Lucija MARKULIN: Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu, *Arti musices*, 36 (2005) 1, 63–92.

⁶ Miloš MARINKOVIĆ: Reakcije na prvi Muzički bijenale Zagreb (1961) u beogradskoj dnevnoj štampi, *Muzikologija-Musicology*, (2023) 1, 199–224.

⁷ Miloš MARINKOVIĆ: Muzički festivali kao odraz kulturne politike tokom hladnog rata: od Varšavske jeseni do Muzičkog bijenala Zagreb, *Kultura*, (2019) 162, 317–318. Za više informacija o Varšavskoj jeseni vidi Lisa JAKELSKI: *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*, Oakland: University of California Press, 2017.

sve se više osvrću i na kulturno-političke odnose između mikropolitičkih aktera zahvaćenih hladnoratovskom klimom, primjerice na europske zemlje koje se tradicionalno prikazuju kao pasivni sudionici u rivalstvu između dviju supersila.⁸ U tom kontekstu, zagrebački Muzički biennale kao festival na nominalno ničijem tlu, na svojevrsnom udubljenju u »željeznoj zavjesi«, i kao točka susreta zapadnih i istočnih skladatelja nosi veliki potencijal za bolje razumijevanja kulturno-političkih odnosa između dvaju hladnoratovskih polova, ali i kulturne pozicije koju Jugoslavija zauzima u globalnom kontekstu.

Referenca na političku klimu i hladni rat u ovom kontekstu nisu slučajni. Čitajući tekst Milka Kelemen o osnivanju Muzičkog biennalea, postaje jasno da su preduvjeti koji su pridonijeli osnivanju festivala duboko ukorijenjeni u hladnoratovskim političkim okolnostima. Kelemen započinje svoj tekst oslikavanjem kulturno-političke situacije koja je zadesila Jugoslaviju nakon Drugoga svjetskog rata; proglašenjem socrealizma službenom umjetničkom doktrinom, ali i globalnom blokovskom podjelom: »Osobno sam tim stanjem bio vrlo nezadovoljan, tim više što sam u vlastitu kompozitorskom radu bio u krizi, jer nisam htio pristati uz ideologiju istočnog bloka, a nisam imao prilike upoznati pluralističke tendencije zapadnih strana.«⁹ Nadalje, Kelemen u svojem tekstu iznosi vrlo zanimljivu i simptomatičnu anegdotu koja na gotovo komičan način dočarava prirodu jugoslavenskog oportunističkog političkog pozicioniranja između dviju velesila. U svojoj potrazi za financijama potrebnima za postavljanje festivala na noge Kelemen najprije putuje u Sovjetski Savez, a potom i u SAD, implicirajući da su potonji pristali na financiranje upravo radi ranije iznuđenoga gostovanja Boljšoj teatra od sovjetske ministricе za kulturu.¹⁰ Pristup Muzičkom biennaleu kao simbolu jugoslaven-skih i balkanskih kulturno-političkih dinamika rezonira i u promišljanjima Eve Sedak, koja piše: »Biennale ne treba razumjeti kao radikalnu opoziciju kakvu konzervativnom totalitarizmu, nego kao priliku za šire informiranje, koja se uvijek iznova znala postaviti prijateljski prema režimu, [...]. Postupci asimiliranja, posredovanja i kompromisa, koji su i dotad obilježavali povijest kulture balkanskoga graničnog prostora, na određeni su način okrunjeni Biennalom.«¹¹

⁸ Usp. Simo MIKKONEN – Pekka SUUTARI (ur.): *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, London: Routledge, 2016; Simo MIKKONEN – Giles SCOTT-SMITH – Jari PARKKINEN (ur.): *Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2019.

⁹ Milko KELEMEN: Muzički biennale Zagreb, zašto?, u: Erika Krpan (ur.): *Muzički biennale Zagreb = The Zagreb Music Biennale: 1961-1991*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991, 10.

¹⁰ *Ibid.*, 10-11.

¹¹ Eva SEDAK: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890.-1990.)*, ur. Dalibor Davidović, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija, 2024, 686.

Prvi potpuniji prikaz jugoslavenskog, a time i hrvatskoga glazbenog života objavljen je već 1941. godine, netom prije raspada Kraljevine Jugoslavije i podjele teritorija među silama Osovine. Sovjetski muzikolog Grigorij Šneerson¹² za rubriku »U inozemstvu« ukratko se osvrće na glazbenu kulturu bratske zemlje u nastajanju osobito naglašavajući veliko zanimanje jugoslavenske publike za rusku i sovjetsku glazbu. Šneerson navodi Beograd i Zagreb kao centre jugoslavenskoga glazbenog života, a zagrebačku operu kao najbolju u Jugoslaviji.¹³ Šneersonov tekst, doduše, nije jedini koji sovjetskom čitateljstvu nudi uvid u hrvatski glazbeni život turbulentnih 40-ih godina 20. stoljeća. Proslavljeni sovjetski muzikolog Boris Asaf'ev 1947. godine objavljuje dva opsežna članka o jugoslavenskoj narodnoj glazbi osvrćući se pritom i na hrvatsku glazbenu kulturu.¹⁴ Nakon kraha diplomatskih odnosa između dviju zemalja 1948. godine interes sovjetskih muzikologa za kulturna događanja u Jugoslaviji naglo jenjava sve do druge polovice 50-ih godina. Nakon Staljinove smrti odnosi između Jugoslavije i Sovjetskoga Saveza ulaze u fazu normalizacije, zapečaćeni ponajprije 1955. Beogradskom deklaracijom, a zatim i Moskovskom deklaracijom 1956. godine.¹⁵ Još jedan važan dokument, »Konvencija o kulturnoj suradnji između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Saveza Sovjetskih Socijalističkih Republika«, potpisan 17. svibnja 1956. godine, predviđa aktivnu kulturnu suradnju razmjenom književnosti, umjetnosti, koncerata, izložbi i sličnih aktivnosti.¹⁶

Zatopljenje političkih odnosa između dviju zemalja direktno se odražava i na stranice časopisa *Sovetskaja muzyka*. Već 1955. godine istaknuti sovjetski operni bas Ivan Petrov objavljuje pozitivne dojmove s turneje u Jugoslaviji, koja je uključivala i Zagreb.¹⁷ Sovjetski muzikolozi osobito prate rad zagrebačke operne scene na kojoj se nerijetko izvode djela ruskih i sovjetskih skladatelja, tako da svoje čitatelje obavještavaju o postavljanju opere *Sadko* Rimski-Korsakova pod dirigentskom palicom Mladena Bašića 1957. godine,¹⁸ ali i Prokofjevljeve opere *Vjenčanje u samostanu* u Zagrebu 1959. godine, koja, sudeći po riječima anonimnog autora, postiže veliki uspjeh.¹⁹

¹² Ruske riječi u tekstu transliteriraju se po principu navedenom u mrežnom izdanju Hrvatske enciklopedije. Usp. ***: Transliteracija, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/transliteracija>> (pristupljeno 7. 5. 2024). Svi su prijevodi s ruskoga na hrvatski jezik vlastiti.

¹³ Grigorij ŠNEERSON: Muzyka v Jugoslavii, *Sovetskaja muzyka*, (1941) 3, 106.

¹⁴ Boris ASAF'EV: O narodnom muzicirovanii Jugoslavii (Iz vvedenija v russkoe muzykal'noe slavianovedenie), *Sovetskaja muzyka*, (1947) 1, 94-103; Boris ASAF'EV: O narodnom muzicirovanii Jugoslavii, *Sovetskaja muzyka*, (1947) 2, 66-76.

¹⁵ Usp. Svetozar RAJAK: *Yugoslavia and the Soviet Union in the Early Cold War: Reconciliation, Comradeship, Confrontation, 1953-1957*, Abingdon: Routledge, 2011.

¹⁶ Usp. Andrija JOVANOVIĆ: Jugoslovenski stav prema spornim pitanjima kulturne saradnje sa sovjetskim savezom u periodu normalizacije diplomatskih odnosa, *Historia Moderna*, 2 (2021) 2, 11-38.

¹⁷ Ivan PETROV: Jugoslavskie vpečatlenija, *Sovetskaja muzyka*, (1955) 9, 125-127.

¹⁸ ***: Kratkie soobščeniija, *Sovetskaja muzyka*, (1957) 10, 135.

¹⁹ ***: Kratkie soobščeniija, *Sovetskaja muzyka*, (1959) 7, 191.

Naredno desetljeće obilježeno je početkom Muzičkog biennalea Zagreb 1961. godine. Prvo izdanje festivala popraćeno je relativno dugim tekstom skladatelja Karêna Hačaturjana, nećaka proslavljenoga sovjetskoga skladatelja Arama Hačaturjana. Navodi kako Opera Hrvatskoga narodnog kazališta 17. svibnja izvodi Prokofjevlevu operu *Vjenčanje u samostanu*,²⁰ koja je ujedno i jedina skladba sovjetskoga skladatelja izvedena na Muzičkom biennaleu te godine. Iako iz teksta nije posve jasno što je dovelo do te situacije, Hačaturjan piše sljedeće: »Zanimanje za sovjetsku umjetnost u Jugoslaviji je golemo. Organizatori festivala izrazili su duboko žaljenje što na njemu nisu sudjelovali sovjetski skladatelji i glazbeni ansambli. M. Kelemen izrazio je nadu da će sovjetski glazbenici sudjelovati na sljedećem festivalu, koji bi se trebao održati 1963. godine.«²¹ Zanimljivi su i eksplicitni indikatori otpora avangardizmu koji zrače iz Hačaturjanova teksta. Naime, izlaganje o sovjetskoj glazbi koje je održao na zahtjev sudionika festivala i koje djelomično opisuje u svojem tekstu dotaknulo se i sovjetskoga stava prema avangardnoj umjetnosti:

»Prisutni su me zamolili da govorim i o svom odnosu prema avangardnoj umjetnosti. Odgovorio sam da mi ne odbacujemo potragu za novim izražajnim sredstvima u umjetnosti, i da se zalažemo za inovativnost, ali za istinsku inovativnost, proizašlu iz visokih životnih ideala. U središtu pokreta poput avangardizma leži dogma koja glazbi napisanoj po tom modelu uskraćuje živo kreativno načelo. Ono što je također odbojno u avangardnoj umjetnosti je da su skladatelji različitih osobnosti, koji rade u maniri konkretne, elektroničke i slične 'glazbe', nalik jedni drugima poput blizanaca.«²²

Sljedeći Muzički biennale, održan 1963. godine, također je bio popraćen opsežnom reportažom, ovaj put muzikologa Ivana Martynova. Iako generalno pozitivnoga tona, iz Martynovljeva se teksta također probija određeni ideološki »podton« ranije detektiran u tekstu Hačaturjana. Autor ne krije svoje generalno nezadovoljstvo avangardnim strujanjima i piše sljedeće: »Sovjetska umjetnost bila je adekvatno predstavljena na festivalu i dobila je najpozitivniji odjek publike, čime je još jednom dokazana snaga i vitalnost naših estetskih načela. To je bilo osobito važno jer su se na festivalskim koncertima izvodila mnoga djela sasvim druge, tzv. 'avangardne' orijentacije.«²³ Što točno Martynov time misli? Naime, kasnije u tekstu navodi:

»U kratkim objašnjenjima u programu često se pisalo o eksperimentalnim težnjama 'avangarde'. Naravno, umjetnost zahtijeva neumorno kreativno istraživanje, ali ne mogu svi eksperimenti biti korisni. Oni bi trebali biti inspirirani višom idejom, a ne

²⁰ Karên HAČATURJAN: Festival' v Zagrebe, *Sovetskaja muzyka*, (1961) 9, 123.

²¹ *Ibid.*, 125.

²² *Ibid.*

²³ Ivan MARTYNOV: Festival' sovremennoj muzyki v Zagrebe, *Sovetskaja muzyka*, (1963) 8, 123.

pretvarati se u samodostatne manipulacije bučnim efektima. Osim toga, po našem mišljenju, na scenu ne valja iznositi eksperimente, nego njihove umjetničke rezultate, odnosno smisljena i estetski vrijedna djela. Nažalost, velik dio izvedenih skladbi nije zadovoljio taj preduvjet.«²⁴

Osobito negativan dojam na Martynova je, među ostalima, ostavio John Cage, o kojemu piše sljedeće:

»Sve rekorde srušio je Amerikanac J. Cage. Održao je 'predavanje' o modernoj američkoj glazbi koje se sastojalo od nekoliko vrlo nejasnih aforizama i monstuoznoga verbalnog konglomerata stvorenog istodobnim zvučanjem triju magnetofona koji su emitirali glas 'predavača'. Teško je bez ogorčenosti pisati o 'glazbenoj ilustraciji' koja je uslijedila. Čitao sam o takozvanom 'prepariranom klaviru' koji je izumio mister J. Cage, ali nikako nisam mogao zamisliti besmislenost i ružnoću te 'glazbene atrakcije'. Pijanist je u instrument stavljao komadiće raznih materijala, u njega sipao bijeli prah, sjedio na podu i bučno ljuljao pedale, udarao čekićem po okviru i žicama itd. Na trenutke se činilo kao da svjedočite nekakvom monstuoznom snu, ali to je bila stvarnost, a svemu je tome kumovao čovjek koji zna svirati klavir! Teško je bilo gledati sudionika ovoga divljeg masakra instrumenta – pijanista D. Tudora. Apsolutno je nemoguće opisati nastup J. Cagea u ulozi 'dirigenta'. Dovoljno je reći da je jedna od njegovih tehnika bila pljuvanje u mikrofon!«²⁵

Martynov svoju goruću kritiku Cagea zaključuje sljedećim riječima: »Poznajem mnoge američke glazbenike i teško mi je vjerovati da je J. Cage na bilo koji način predstavljao umjetnost svoje zemlje. Svojim nastupima vrijeđa svakoga komu je stalo do interesa ljudske kulture.«²⁶ Također, zanimljive su rečenice koje posvećuje Luigiju Nonu, s kojim se također susreo u Zagrebu. Iako Martynov nije oduševljen Nonovim skladateljskim opusom, čini se da je potonji ipak ostavio bolji dojam na sovjetskoga muzikologa negoli Cage, tako da je Martynovljeva poruka posvećena Nonu (od 1952. godine član Komunističke partije Italije!)²⁷ ipak pomirljivog ako ne i sentimentalnoga tona: »Od srca želim L. Nonu, talentiranom glazbeniku i šarmantnoj osobi, da pronađe svoj istinski novi put, da stvara djela u kojima će sadržaj i forma biti usklađeni i koja će izraziti velike osjećaje koji uzbuđuju njegovo srce.«²⁸

Muzički biennale 1965. godine nije pobudio osobitu pozornost sovjetskih muzikologa, dok je onaj 1967. godine bio popraćen tek kratkim člankom make-

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, 123-124.

²⁶ *Ibid.*, 124.

²⁷ Za više informacija o Nonu i njegovim umjetničkim vezama sa Sovjetskim Savezom vidi Peter J. SCHMELZ: *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford: Oxford University Press, 2009, 62-64.

²⁸ I. MARTYNOV: 'Festival' suvremenoj muzici u Zagrebu, 124.

donskoga skladatelja Vlastimira Nikolovskog. Zanimljiv je odabir Nikolovskog, skladatelja čije je stvaralaštvo usko povezano s makedonskim folklorom,²⁹ kao relevantne osobe za komentiranje Muzičkoga biennalea. Osvrćući se na izvedene skladbe sovjetskih skladatelja i njihovu recepciju, Nikolovski, sa suptilnom naznakom cinizma, piše sljedeće:

»Profesionalizam se osjeća kod sovjetskih autora čak i kad pišu u avangardnom duhu. Tako je bilo i na prošlom biennaleu u Zagrebu, gdje su izvodili glazbu, među ostalima, Sil'vestrova i Zagorceva. Bez obzira na to prihvaćamo li takvu glazbu ili ne, ne možemo joj osporiti profesionalnost. Ipak, nismo bili oduševljeni! Pitao sam mnoge jugoslavenske skladatelje i muzikologe što im se osobito svidjelo. Ščedrinov klavirski koncert! I, naravno, Prokofjev i Šostakovič. Ščedrin nije avangardni umjetnik, a ocijenili su ga glazbenici generalno proavangardnih stavova.«³⁰

Izjava Nikolovskog ističe se zbog dvaju ključnih razloga. Prvo, autor se suzdržava od direktnoga kritiziranja dvaju avangardnih skladatelja te samo pomirljivo zaključuje da njihovoj glazbi ni u kojem slučaju ne možemo osporiti profesionalnost podupirući time narativ o relativno tolerantnom sovjetskom stavu prema avangardnoj glazbi. Međutim, iako naizgled tolerantan, Nikolovski ne propušta naglasiti kako je Rodion Ščedrin, autor »zdrave« umjetničke naravi, ipak superiorniji od Valentina Sil'vestrova i Volodimira Zagorceva. Drugo, Nikolovski u svojoj izjavi indirektno kritizira i na Muzičkome biennaleu zatečene jugoslavenske kolege implicirajući da ih je, iako tobože gaje simpatije prema avangardnim kretanjima, na kraju ipak osvojio jedan »regresivni« skladatelj.

Možemo li tragove skepse prema novoj glazbi vidljivoj u dosad spomenutim člancima pronaći i u repertoaru Muzičkog biennalea? Komentirajući program sovjetskih skladatelja izveden upravo 1967. godine, i sama Eva Sedak navodi da se »istinski nova glazba iz Sovjetskog Saveza, namjerno ili ne, previše neupadljivo miješala sa Šostakovičem, Prokofjevom ili Slonimskim, [...]«.³¹ Zaista, kakva se sovjetska glazba prezentirala na Muzičkom biennaleu 60-ih godina?

Proučavajući program izveden na Biennaleu s fokusom na skladbe sovjetskih skladatelja ističu se određene tendencije.³² Međutim, ponajprije je bitno diferencirati dvije ključne kategorije pri pristupu sovjetskom repertoaru: prvu kategoriju čine generalno skladbe sovjetskih autora; drugu i vjerojatno zanimljiviju katego-

²⁹ Stana DURIC-KLAJN – Dimitrije BUZAROVSKI – Viktorija KOLAROVSKA-GMIRJA: Nikolovski, Vlastimir, *Grove Music Online*, 2001, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019965>> (pristupljeno 27. 5. 2024).

³⁰ Vlastimir NIKOLOVSKIJ [Nikolovski]: Êtu vozmožnost' dal Velikij Oktjabr', *Sovetskaja muzyka*, (1967) 11, 48-49.

³¹ E. SEDAK: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890.-1990.)*, 689.

³² Za programe svih zagrebačkih Muzičkih biennalea vidi Erika KRPAN (ur.): *Muzički biennale Zagreb 1961-2001: međunarodni festival suvremene glazbe*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000.

riju čine sovjetski autori i skladbe koje na Muzičkom biennaleu izvode upravo *sovjetski* izvođači. Proučavajući potonju kategoriju, odnosno fokusirajući se na repertoar koji sovjetski umjetnici donose u Zagreb, možemo steći dojam o tome na koji se način Sovjetski Savez predstavlja na međunarodnoj pozornici, tj., koju vrstu »nove glazbe« i sliku Sovjetskoga Saveza i sovjetske kulture sovjetske delegacije aktivno promoviraju u Zagrebu.

60-e godine 20. stoljeća obilježene su redovitim izvedbama sovjetskoga repertoara, no bitno je naglasiti da sovjetski repertoar najčešće, osim Sovjeta, izvode upravo lokalni jugoslavenski ansambli. U moru skladbi Prokofjeva i Šostakoviča, ponekoga djela Arama Hačaturjana, Sergeja Slonimskog ili čak Sofije Gubajduline, ističe se nastup Grupe MBZ 66 pod vodstvom Igora Gjadrova 1967. godine, koja izvodi i skladbe Arva Pärta, Volodimira Zagorceva, Kul dara Sinka, Ėdisona Denisova, Valentina Sil'vestrova i Andreja Volkonskog, redom pripadnika tzv. sovjetske *underground scene*.³³ Kratko se osvrćući na neke od navedenih sovjetskih skladatelja izvedenih na Muzičkom biennaleu, muzikolog Boris Schwarz zaključuje: »Čini se gotovo kao da sovjetske vlasti toleriraju 'avangardnu' glazbu samo kako bi je mogle izvoziti na strane festivale, dok joj istovremeno uskraćuju domaće izvedbe.«³⁴

Promatrajući isključivo *sovjetski* repertoar koji izvode sovjetski ansambli, i na tragu Schwarzove opservacije, možemo primijetiti da je situacija znatno drugačija. Sovjetski stav prema avangardnim kretanjima, čak i u epohi »otapanja« (rus. *ottep'el'*) i popuštanja ideološke i političke stege u Sovjetskom Savezu,³⁵ iako do neke mjere tolerantan, i dalje ne znači njihovo potpuno prihvaćanje. Godine 1963. Simfonijski orkestar Moskovske državne filharmonije pod ravnanjem Kirilla Kondrašina izvodi Petu simfoniju Mieczysława Weinberga, *Simfoniju u c-molu za gudače i udaraljke* Eduarda Mirzोजना, i Četvrtu simfoniju Šostakoviča, dok mezzosopraniistica Zara Doluhanova u pratnji Nine Svetlanove izvodi *Tri pjesme za mezzosopran i klavir* Weinberga i *Pet ruskih narodnih pjesama za mezzosopran i klavir* Prokofjeva. Odabir Prokofjeva i Šostakoviča ne čudi jer se njihova glazba u ovoj povijesnoj fazi već čvrsto utvrdila kao sovjetski *mainstream* i kulturni izvoz *par excellence*. Nadalje, Weinberga i Mirzोजना teško da možemo smatrati avangardnim skladateljima u zapadnjačkom smislu te riječi. Boris Schwarz Weinberga u tom periodu svrstava u tzv. *middle group* ili srednju grupu, a njezine pripadnike opisuje na sljedeći način: »Ne libe se poigrati s nekim od novih izražajnih sredstava – malo aleatorike, atonalnosti, poentilizma ili nekih elektroničkih efekata. Međutim, korištenje tehnič-

³³ Vidi P. J. SCHMELZ: *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, 2009.

³⁴ Boris SCHWARZ: *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981* (prošireno izdanje), Bloomington: Indiana University Press, 1983, 459.

³⁵ Za koncizan pregled političke i kulturne klime za vrijeme Hruščovljeva »otapanja« vidi Denis KOZLOV – Eleonory GILBURD: *The Thaw as an Event in Russian History*, u: Denis Kozlov – Eleonory Gilburd (ur.): *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, Toronto: University of Toronto Press, 2013, 18-81.

kih sredstava avangardizma ne znači prihvaćanje njegove estetike.«³⁶ Ovo je desetljeće obilježeno redovitim izvođenjem skladbi Rodiona Ščedrina, koji također pripada istoj »grupi« sovjetskih skladatelja, a izvode se još i Arif Melikov, Alfred Schnittke, Boris Tiščenko i Valerij Gavrilin.

Međutim, 70-e godine obilježene su radikalnim preokretom. Prvo, sovjetski se skladatelji izvode samo na Muzičkom biennaleu 1971. i 1973. godine. Drugo, u ovom desetljeću na tom festivalu ne nastupa ni jedan sovjetski ansambl. Osim preglednoga teksta muzikologinje Elene Gordine o časopisu *Zvuk* i letimičnoga spomena na festival,³⁷ odnosno, osvrta na to kako se o Muzičkome biennaleu pisalo u tom časopisu, 70-ih godina u časopisu *Sovetskaja muzyka* festival se gotovo uopće ne spominje. Naime, dok za vrijeme Hruščova međunarodna umjetnička i znanstvena razmjena cvate, za vrijeme Brežnjeva taj zanos postupno opada. Iako su diplomatske veze s Jugoslavijom bile relativno stabilne, tzv. ekonomska »stagnacija« u Sovjetskome Savezu koja je obilježila 70-e odrazila se i na umjetničku i kulturnu međunarodnu suradnju.³⁸ Međutim, ipak možemo pronaći dokaze o kontaktu sovjetskih autora s Hrvatskom, jednako kao i o njihovoj tradicionalnoj skepsi prema avangardnim kretanjima. Primjerice, zanimljiv je polemički tekst istaknutoga muzikologa Izrail'a Nest'eva o Johnu Cageu potaknut intervjuom koji je skladatelj dao upravo hrvatskomu muzikologu Nikši Gligi.³⁹ Nadalje, skladateljica Gaziza Žubanova objavljuje tekst o 12. Tribini jugoslavenskoga muzičkog stvaralaštva, održanoj 1975. godine.⁴⁰ Iako je izvještaj Žubanove generalno pozitivno intoniran, u zaključku se ipak perpetuira relativno regresivan stav prema avangardnim strujanjima te se značajke socrealizma implicitno koriste kao kriteriji prema kojima se vrednuje značaj glazbe izvedene u Opatiji:

»Reći ću samo da nam je festival u Opatiji omogućio stjecanje dojma o trendovima u modernoj jugoslavenskoj glazbi, o traženju originalnog puta u skladu s razvojem tradicije ili odbacivanjem iste. Uspostavilo se da je nekim skladbama nedostajalo nacionalno usmjerenje (koje upravo i ukazuje na stupanj izraženosti skladateljeva talenta), dok je drugima nedostajao značaj sadržaja.«⁴¹

Osobito se ističe napomena o nedostatku »nacionalnog usmjerenja« i »značaja sadržaja«. Taj stav mnogo govori o otpornosti socrealističke dogme čak i u 70-im

³⁶ B. SCHWARZ: *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981*, 450.

³⁷ Elena GORDINA: »Zvuk«: Panorama muzikal'noj žizni, *Sovetskaja muzyka*, (1974) 8, 120-122.

³⁸ Simo MIKKONEN: Changing Dynamics: From International Exchanges to Transnational Musical Networks, u: Dina Fainberg – Artemy Kalinovsky (ur.): *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era Ideology and Exchange*, Lanham: Lexington Books, 2016, 178. U svojem radu Mikkonen naglašava da, iako umjetnička suradnja na državnoj razini jenjava 70-ih godina, tzv. »transnacionalna« suradnja, odnosno suradnja na razini osobnih i informalnih kontakata opstaje i dalje.

³⁹ Izrail' NEST'EV: Antimuzyka pod flagom »anarhii«, *Sovetskaja muzyka*, (1973) 9, 127-130.

⁴⁰ Gaziza ŽUBANOVA: Tribuna XII – Opatija, *Sovetskaja muzyka*, (1976) 6, 123-124.

⁴¹ *Ibid.*, 124.

godinama 20. stoljeća, ali i o određenoj ideološkoj tvrdoglavosti vidljivoj kod mnogih sovjetskih muzikologa i autora o glazbi: tražiti socrealistička načela na festivalu suvremene glazbe neminovno je osuđeno na propast. Nadalje, drugi moment koji se osobito ističe u tekstu oštra je kritika neimenovanih skladatelja čije je skladbe izveo također neimenovani zagrebački ansambl. Ipak, možemo rekonstruirati da je u pitanju ansambl ACEZANTEZ, a skladatelji su Dubravko Detoni, Ernő Király, Krešimir Fribec, Miroslav Miletić i Boris Ulrich.⁴² Žubanova piše kako slijedi:

»Imali smo priliku slušati još jedan program, čiji bih sadržaj nazvala antiglazbom (izraz W. Lutosławskog). Ovaj su put nastupili glazbenici iz Zagreba. [...] Publika je bila strpljiva dok su se izvodila djela apstraktnih naslova poput 'Eho' ili 'Zvuci', ali kada je jedna od najavljenih skladbi bila 'Makedonija', dio publike se osjetio uvrijeđenim i napustio dvoranu. Takve 'šale' podsjetile su me na dio onoga što sam čula i vidjela prije pet godina na Varšavskoj jeseni. Ali tamo su ipak bili kreativno inventivniji i s izuzetnom dozom humora.«⁴³

80-e godine obilježene su povratkom sovjetskoga repertoara na Muzički biennale, ali u značajno manjem opsegu nego što je to bilo »zlatnih« 60-ih. Izvode se Aleksandr Mosolov, Prokofjev, Vladimir Martynov, Vjačeslav Artěmov i Viktor Ekimovskij, a što se tiče sovjetskih ansambala, Ansambl solista Orkestra Boljšoj teatra pod ravnanjem Aleksandra Lazareva 1981. godine izvodi *Dionizijske freske* za komorni orkestar Ščedrina, *Novgorodski ples* za komorni ansambl Slonimskog, *Concordanzu* za komorni ansambl Gubajduline, *Torem* za komorni ansambl Tigrana Mansuriana i *Polifoni tango* za komorni ansambl Schnittkea, a 1983. godine *Polifoni tango*, *Tri scene za sopran i ansambl*, *Moz-Art* za komorni ansambl i *Tri madrigala za sopran i ansambl* Schnittkea i Šestu simfoniju Aveta Terterijana. Na Muzičkome biennaleu 1991. godine, posljednjem za postojanja Sovjetskoga Saveza, ali i Jugoslavije, Erevanski komorni orkestar izvodi niz skladbi armenskih skladatelja – *Elegiju* za komorni orkestar Ašota Zohrabjana, *Treći koncert za violinu i komorni orkestar* Eduarda Hajrapetjana, *Tri soneta na stihove G. Edoiana* za komorni orkestar Martuna Israeljana, *Igre* za komorni orkestar Arama Satiana i *Koncert za violinu, violončelo i gudače* Mansuriana. Iako su 80-e godine bile produktivnije u pogledu interesa prema sovjetskom repertoaru i reprezentaciji sovjetskih ansambala u usporedbi s prošlim desetljećem, pisani tragovi o Muzičkom biennaleu relativno su rijetki, ali

⁴² Usp. Erika KRPAN (ur.): *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina: Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2003; Raul KNEŽEVIĆ (ur.): *ACEZANTEZ*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999. Nakon što je postalo jasno da se Žubanova ovdje referira na ansambl ACEZANTEZ, preostalo je jedino da se zaključi tko su autori navedenih skladbi. »Zvuci« i »Eho« skladbe su Borisa Ulricha, a »Makedonija« Krešimira Fribca. Ansambl iste godine na Tribini izvodi Miletićevu *Kajkavianu*, Királyjev *Diminuzione* i Detonijev *Taboo* (Tropar za bogorodicu – Kameleon – Phonomorphia IV – Dokument 75 – Taboo).

⁴³ G. ŽUBANOVA: Tribuna XII – Opatija, 124.

i vidljivo manje kritični. Iznimka je možda Aleksandr Ivaškin, koji u svojem detaljnom pregledu programa toga festivala iz 1981. godine zaključuje sljedeće:

»Zagrebački festival uglavnom promovira glazbu koja se dosad nije izvodila, o kojoj slušatelj još nema ustaljenu predodžbu. Takva želja za širenjem glazbenih horizonata i savladavanjem inercije repertoarne politike svakako je vrijedna poštovanja. Jedina je šteta što je ponekad takvo širenje repertoara čisto kvantitativno, i ne osigurava značajnu umjetničku kvalitetu...«⁴⁴

Godine 1983. grupa sovjetskih muzikologa sudjeluje na prvome po redu susretu glazbenih časopisa Sovjetskoga Saveza i Jugoslavije. Tim povodom muzikolozi su posjetili i Muzički biennale te su osobito pohvalili Kelemenov balet *Apokaliptika* u izvedbi baleta Državne opere iz Dresdena.⁴⁵ Aleksandr Ivaškin u jednom tekstu iz 1987. godine letimično navodi Zagreb kao jedan od najvećih centara nove glazbe uz Pariz, Zapadni Berlin i Varšavu.⁴⁶ Godine 1988. Elena Dolinskaja objavljuje relativno plošan veliki pregled 14. Muzičkog biennalea,⁴⁷ dok je jubilarni festival 1991. godine bio popraćen preglednim tekstom Svetlane Sarkisjan.⁴⁸ Naravno, poneke letimične spomene na Muzički biennale možemo pronaći i u tekstovima druge tematike. Zanimljiv je intervju Ekaterine Vlasove s latvijskim skladateljem Paulsom Dambisom, u kojem se sugovornici dotiču i pitanja gotovo šizofrene situacije na istočnoeuropskom glazbenom tržištu i poziciji nove glazbe na njemu, na što skladatelj odgovara: »1985. godine bio sam na Zagrebačkom festivalu, gdje sam čuo Drugu klavirsku sonatu A. Mosolova. To je zanimljiva glazba, koja zaslužuje mjesto u našoj filharmonijskoj praksi. Međutim, sonata se može čuti u Zagrebu, a ne, recimo, u Lenjingradu...«⁴⁹

Iako je fokus ovog istraživanja usmjeren na Muzički biennale Zagreb i promišljanja sovjetskih muzikologa i umjetnika o avangardnoj glazbi koju su ondje zatekli, njegov je produkt naposljetku poprimio odličja kolaža satkanog od mnogobrojnih stavova o suvremenim glazbenim kretanjima na hrvatskom tlu, ali i mnogo šire. Govoreći ponajprije o samom repertoaru koji se izvodi na Muzičkom biennaleu, vidljivo je da se 60-ih godina 20. stoljeća njeguje repertoarna ravnoteža između glazbe s istočne i zapadne strane »željezne zavjese« te se, osim tada već kulturnih Prokofjeva i Šostakoviča, izvodi niz suvremenih sovjetskih skladatelja. Međutim, interes prema repertoarnoj ravnoteži 70-ih naglo jenjava, tako da se sovjetski skla-

⁴⁴ Aleksandr IVAŠKIN: Na zagrebskom b'ennale, *Sovetskaja muzyka*, (1981) 11, 115.

⁴⁵ ***: Polnee otkražat' sovremennoe tvorčestvo, *Sovetskaja muzyka*, (1983) 11, 107-108.

⁴⁶ Aleksandr IVAŠKIN: Iskusstvo vstreči – vstreča iskusstv, *Sovetskaja muzyka*, (1987) 5, 125.

⁴⁷ Elena DOLINSKAJA: Smotr 'avangarda' 80-h, *Sovetskaja muzyka*, (1988) 1, 102-106.

⁴⁸ Svetlana SARKISJAN: Jubilejnyj zagrebskij, *Sovetskaja muzyka*, (1991) 11, 63-64.

⁴⁹ Ekaterina VLASOVA: Samoe glavnoe – čelovečnost', *Sovetskaja muzyka*, (1989) 4, 9.

datelji gotovo uopće ne izvode, tek da bi se, iako nikad u mjeri kao 60-ih, počeli ponovno izvoditi 80-ih godina. U pogledu sovjetskih umjetničkih delegacija i repertoara s kojim se predstavljaju vidljive su dvije ključne tendencije. Prvo, sovjetski izvođači redovito nastupaju na Muzičkom biennaleu od 1963. do 1969. godine, dok u potpunosti izostaju s programa tijekom 70-ih godina. Iako nastupaju na tom festivalu 1981. i 1983. godine, kontinuitet ipak nije uspostavljen. Točnije, ponovno nastupaju tek 1991. godine, na posljednjem izdanju festivala za postojanja Sovjetskoga Saveza, ali i Jugoslavije. Drugo, iako se sovjetske umjetničke delegacije predstavljaju s takozvanom novom glazbom, ipak je ne možemo generalno karakterizirati kao avangardnu ili modernističku, osobito ne u zapadnjačkom smislu riječi. Iako je festival osnovan 1961. godine, za vrijeme Hruščova i »otapanja«, priroda repertoara ukazuje na kontinuiranu tendenciju sovjetske kulturne politike prema odbacivanju zapadnih avangardnih kretanja i zadržavanju tradicionalnoga pristupa prema novoj glazbi. Dakako, ne možemo osporiti da na Muzičkom biennaleu sovjetski glazbenici izvode i skladatelje avangardne (u sovjetskom smislu) orijentacije, primjerice Schnittkea ili Gubajdulinu. Međutim, ti su slučajevi rijetki – sovjetski repertoar na Muzičkom biennaleu implicitno propagira stav da su glazbenici koji aktivno biraju zadržati »zdravu« umjetničku narav ipak u većini.

Sedak pomalo pesimistično piše kako je Muzički biennale pomogao samo »fingirati situaciju oslobođenu ideologije i represije, prikriti istinsku krizu«, ⁵⁰ a ovo istraživanje samo podupire njezinu tezu. Naravno, iako je festival širom otvorio vrata istočnim »drugovima« i priredio platformu za avangardna istraživanja i kontakte sa zapadnim umjetničkim pravcima, to ne znači da je odigrao seizmičku ulogu u evoluciji avangardnih kretanja u Sovjetskome Savezu. Priroda analiziranoga materijala, ali i repertoara, ukazuje na to da su sovjetske delegacije u Zagrebu bile u neprekidnom stanju defenzive čvrsto braneći »zdrava« umjetnička načela i uporno ih promovirajući ne samo u Sovjetskom Savezu nego i u Zagrebu.

Tendencija prema odbacivanju zapadnih i radikalnih avangardnih tekovina vidljiva je i u izvješćima s festivala objavljenima u časopisu *Sovetskaja muzyka*, ali i u tekstovima povezanim s Tribinom jugoslavenskoga muzičkog stvaralaštva. Ti tekstovi, iako se dotiču avangardnih kretanja koje sovjetski muzikolozi i umjetnici zatiču na hrvatskom tlu, zapravo nam ukazuju na mnogo više. Slika Muzičkoga biennalea u časopisu *Sovetskaja muzyka* ujedno je sovjetska slika avangardne glazbe uopće, a izneseni stavovi, promišljanja, pa čak i repertoar ukazuju nam na vrlo precizno konstruiranu sliku o Sovjetskom Savezu koju umjetničke delegacije zatim plasiraju u Zagreb. Izgradnja te slike, naravno, najmanje je povezana sa samom glazbom; ona nam ukazuje na dinamiku hladnoratovskih previranja koja su se, svake dvije godine, utjelovljivala, odnosno uglazbljivala u jednom naizgled perifernom, ali ipak avangardnom Zagrebu.

⁵⁰ E. SEDAK: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890.-1990.)*, 686.

LITERATURA:

- ***: Kratkie soobščeniia [Kratke obavijesti], *Sovetskaja muzyka*, (1957) 10, 135-136.
- ***: Kratkie soobščeniia [Kratke obavijesti], *Sovetskaja muzyka*, (1959) 7, 191-192.
- ***: Polnee otkražat' sovremennoe tvorčestvo [Potrebno je intenzivnije predstavljati suvremeno stvaralaštvo], *Sovetskaja muzyka*, (1983) 11, 101-108.
- ***: Transliteracija, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/transliteracija>> (pristupljeno 7. 5. 2024).
- ASAF'EV, Boris: O narodnom muzicirovanii Jugoslavii (Iz vvedeniia v russkoe muzykal'noe slavjanovedenie) [O narodnom muziciranju u Jugoslaviji (Iz uvoda u rusku glazbenu slavistiku)], *Sovetskaja muzyka*, (1947) 1, 94-103.
- ASAF'EV, Boris: O narodnom muzicirovanii Jugoslavii [O narodnom muziciranju u Jugoslaviji], *Sovetskaja muzyka*, (1947) 2, 66-76.
- BADALIĆ, Josip: *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb: Liber, 1972.
- DOLINSKAJA, Elena: Smotr 'avangarda' 80-h [Smotra 'avangarde' 80-ih], *Sovetskaja muzyka*, (1988) 1, 102-106.
- DURIC-KLAJN, Stana – BUZAROVSKI, Dimitrije – KOLAROVSKA-GMIRJA, Viktorija: Nikolovski, Vlastimir, *Grove Music Online*, 2001, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019965>> (pristupljeno 27. 5. 2024).
- CORDINA, Elena: »Zvuk«: Panorama muzykal'noj žizni [»Zvuk«: Panorama glazbenog života], *Sovetskaja muzyka*, (1974) 8, 120-122.
- HAČATURJAN, Karên: Festival' v Zagrebe [Festival u Zagrebu], *Sovetskaja muzyka*, (1961) 9, 123-126.
- IVAŠKIN, Aleksandr: Na zagrebskom b'ennale [Na zagrebačkom biennalu], *Sovetskaja muzyka*, (1981) 11, 115-118.
- IVAŠKIN, Aleksandr: Iskusstvo vstreči – vstreča iskusstv [Umjetnost susreta – susret umjetnosti], *Sovetskaja muzyka*, (1987) 5, 124-128.
- JAKELSKI, Lisa: *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*, Oakland: University of California Press, 2017.
- JOVANOVIĆ, Andrija: Jugoslovenski stav prema spornim pitanjima kulturne saradnje sa sovjetskim savezom u periodu normalizacije diplomatskih odnosa, *Historia Moderna*, 2 (2021) 2, 11-38.
- KELEMEN, Milko: Muzički biennale Zagreb, zašto?, u: Erika Krpan (ur.): *Muzički biennale Zagreb = The Zagreb Music Biennale: 1961-1991*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991.
- KNEŽEVIĆ, Raul (ur.): *ACEZANTEZ*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999.
- KOZLOV, Denis – GILBURD, Eleonory: The Thaw as an Event in Russian History, u: Denis Kozlov – Eleonory Gilburd (ur.): *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*, Toronto: University of Toronto Press, 2013, 18-81.
- KRPAN, Erika (ur.): *Muzički biennale Zagreb 1961-2001: međunarodni festival suvremene glazbe*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000.
- KRPAN, Erika (ur.): *Međunarodna glazbena tribina: 40 godina: Opatija – Pula*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2003.

- LUKŠIĆ, Irena – UŽAREVIĆ, Josip: *Ruska književnost u hrvatskim književnim časopisima, 1945–1977*, Zagreb: Biblioteka Književna smotra, 1992.
- MARINKOVIĆ, Miloš: Muzički festivali kao odraz kulturne politike tokom hladnog rata: od Varšavske jeseni do Muzičkog bijenala Zagreb, *Kultura*, (2019) 162, 306-320.
- MARINKOVIĆ, Miloš: Reakcije na prvi Muzički bijenale Zagreb (1961) u beogradskoj dnevnoj štampi, *Muzikologija-Musicology*, (2023) 1, 199-224.
- MARKULIN, Lucija: Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu, *Arti musices*, 36 (2005) 1, 63-92.
- MARTYNOV, Ivan: Festival' sovremennoj muzyki v Zagrebe [Festival suvremene glazbe u Zagrebu], *Sovetskaja muzyka*, (1963) 8, 121-125.
- MIKKONEN, Simo: Changing Dynamics: From International Exchanges to Transnational Musical Networks, u: Dina Fainberg – Artemy Kalinovsky (ur.): *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era Ideology and Exchange*, Lanham: Lexington Books, 2016, 163-183.
- MIKKONEN, Simo – SUUTARI, Pekka (ur.): *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, London: Routledge, 2016.
- MIKKONEN, Simo – SCOTT-SMITH, Giles – PARKKINEN, Jari (ur.): *Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2019.
- NEST'EV, Izrail': Antimuzyka pod flagom »anarhii« [Antiglazba pod barjakom »anarhije«], *Sovetskaja muzyka*, (1973) 9, 127-130.
- NIKOLOVSKIJ [Nikolovski], Vlastimir: Êtu vozmožnost' dal Velikij Oktjabr' [Ovu nam je priliku pružio Veliki Oktobar], *Sovetskaja muzyka*, (1967) 11, 48-49.
- PERUŠKO VINDAKIJEVIĆ, Ivana: *Od Oktobra do otpora: mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. - 1991.)*, Zapešić: Fraktura, 2018.
- PETROV, Ivan: Jugoslavskie vpečatlenija [Utisci iz Jugoslavije], *Sovetskaja muzyka*, (1955) 9, 125-127.
- RAJAK, Svetozar: *Yugoslavia and the Soviet Union in the Early Cold War: Reconciliation, Comradeship, Confrontation, 1953–1957*, Abingdon: Routledge, 2011.
- SARKISJAN, Svetlana: Jubilejnyj zagrebskij [Jubilarni zagrebački [biennale]], *Sovetskaja muzyka*, (1991) 11, 63-64.
- SCHMELZ, Peter J.: *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SCHWARZ, Boris: *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981* (prošireno izdanje), Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- SEDAK, Eva: *Glazba između. Poglavlja o stotinu godina hrvatske glazbe (1890.-1990.)*, ur. Dalibor Davidović, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 2024.
- ŠNEERSON, Grigorij: Muzyka v Jugoslavii [Glazba u Jugoslaviji], *Sovetskaja muzyka*, (1941) 3, 106.
- VLASOVA, Ekaterina: Samoe glavnoe – čelovečnost' [Najvažnija je ljudskost], *Sovetskaja muzyka*, (1989) 4, 4-9.
- ŽUBANOVA, Gaziza: Tribuna XII – Opatija [Dvanaesta Tribina u Opatiji], *Sovetskaja muzyka*, (1976) 6, 123-124.

*Summary*SKETCHES OF THE MUSIC BIENNALE ZAGREB AND NEW MUSIC
FROM THE JOURNAL *SOVETSKAYA MUZIKA* (1961–1991)

This study examines and contextualizes the attitudes of Soviet musicologists and musicians towards avant-garde and modernist trends in Croatia, primarily based on materials about the Zagreb Music Biennale published in the journal *Sovetskaya muzika* from 1961 to 1991. Additionally, by referencing the Soviet repertoire performed at the Biennale, this research aims to elucidate the image that the Soviet Union actively sought to project at one of the few festivals where composers from both sides of the Iron Curtain regularly convened, despite the ongoing Cold War rivalry.

Regarding the repertoire performed at the Biennale, it is evident that during the 1960s, a balanced representation of Western and Eastern music was well-established, with numerous works by contemporary Soviet composers featured. However, interest in the Soviet repertoire declined sharply in the 1970s, resulting in the near-total disappearance of Soviet composers from the program. This trend reversed somewhat in the 1980s, though Soviet compositions never regained the prominence they had enjoyed in the 1960s.

Two key tendencies are noticeable regarding the Soviet artistic delegations and the repertoire they presented at the Biennale in Zagreb. First, Soviet performers regularly participated from 1963 to 1969 but were entirely absent from the program during the 1970s. Although they reappeared in 1981 and 1983, continuity was not reestablished, and they did not participate again until 1991, during the final Biennale held in the existence of both the Soviet Union and Yugoslavia. Second, while the Soviet artistic delegations did present »new music«, it cannot be generally characterized as avant-garde or modernist in the Western sense. Despite the festival's inception in 1961 during Khrushchev's Thaw, the nature of the repertoire reflects a consistent tendency in Soviet cultural policy to reject Western avant-garde movements and adhere to a more traditional approach to new music. The tendency to reject Western and radical avant-garde vogue is also reflected in the reports from the Biennale published in the journal *Sovetskaya muzika*, as well as in texts related to the Yugoslav Music Tribune.