

Адриана Сабо¹

МУЗИКА И ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ: ИТАЛИЈАНСКИ ФУТУРИЗАМ²

САЖЕТАК: Рад је посвећен питању статуса музике у оквиру такозваних историјских авангарди. Као конкретан пример, послужио је италијански футуризам, авангардни покрет чији су припадници током првих деценија прошлог века настојали да радикално измене – а у неким случајевима и потпуно униште – устаљена схватања уметности и уметничког дела. Будући да је њихова делатност обухватала готово све сфере уметности и често задрала у област свакодневног живота и политике, разматрање улоге музике у њиховом „пројекту будућности“ веома је значајно. У том смислу, овај рад, ослањајући се примарно на теоријске написе Мирјане Веселиновић-Хофман, разматра неке од кључних карактеристика такозване футуристичке музике, однос футуриста према овој уметности, као и према областима шума и буке који, према свакако припадају свету звука, не улазе у дефиницију музичке уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, историјска авангарда, италијански футуризам, звук, шум.

Термин „историјска авангарда“, најчешће се везује за име Петера Биргера (Peter Bürger), који га је у својим написима користио како би означио авангардне групе које су доминирале пре свега европском уметношћу, у првим деценијама прошлог века и у периоду између два рата.³ Одредница „историјске“, тако, има за циљ да одвоји делатност на пример, футуриста, дадаиста или надреалиста – активних пре свега у првој половини прошлог века – од уметника који су стварали после Другог светског рата, у драстично другачијим историјским и културним околностима, а чија је уметност имала авангардна обележја и на различите начине кореспондирала са међуратним авангардним појавама. У овом раду подробније ће бити размотрено питање улоге и статуса музике у оквиру историјских авангарди, чији су актери настојали да радикалним захватом у области свих уметности, промене и друштво у коме су живели. У том смислу ће као конкретан пример послужити италијански

¹ Контакт: adrianasabo259@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 4 – Музички идентитети и европска перспектива: напредне студије 2, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/15. године.

³ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

футуризам у оквиру кога су уметници значајну пажњу посвећивали и музици, односно прецизније речено, области звука.

Карактеристике (историјских) авангарди

Приликом разматрања ове веома широке и разноврсне области уметничког деловања треба имати у виду да се сам појам „авангарда“ може тумачити на различите начине. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, „буквални смисао речи сугерира два најопштија значења: авангарда као вечито трагање за новим – авангарда као *извиђање* и авангарда као откривање које је весник налажења – дакле, авангарда као *претходница*“.⁴ Према речима исте ауторке, авангарда се не може дефинисати ни искључиво као извидница нити претходница – будући да, између осталог, са историјске дистанце није увек јасно чему претходи – те је нужно нагласити да, иако „тежња за новим и необичним [јесте] заштитни знак авангарде, њена основна опсесија, једноставно је поистоветити са том тежњом значило би одузети јој специфичности феномена који има своје недвосмислене психолошке и социолошке претпоставке, своје карактеристичне манифестације и који, зато, и са појмом ново ступа у један веома сложени однос“.⁵ Дакле, не може се рећи да свака новина у уметности представља и авангардну новину будући да појава новог условљава развој саме историје уметности на тлу Европе. „Авангардно ново је, наиме, ужи појам од новог као уопште уметничког 'добра'“.⁶ У том смислу се за авангарду може рећи да „наступа као (организовани) отпор против свих оних токова уметности за које зна средина из које је једна авангарда поникла, као и против сваког другог њој познатог и у том смислу блиског уметничког искуства; декларише нетрпељиви протест против већ описаног, израженог, обликованог, освојеног и залаже се за нешто ново, нешто што у односу на њено искуство и њено знање фигурира као ново“.⁷

Авангарду, тако, обележава милитантно, често агресивно иступање против традиције, уметничких и друштвених норми, као и „изразита негаторска тенденција [и] сумњичавост према свету“.⁸ Такође, авангардни уметници су – у складу са тежњом ка новом – склони експерименту и залажу се за нагли, радикални и потпуни прекид са

⁴ Упор. Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983, 4.

⁵ Упор. исто, 5.

⁶ Упор. исто, 7.

⁷ Упор. исто, 9.

⁸ Упор. исто, 20.

свим уметничким праксама које обележавају њихово време, блиске су им идеје револуције бунта и револта. С обзиром на то да су историјске авагарде обележиле уметност у првим деценијама XX века треба нагласити и чињеницу да је њихова појава нераскидиво повезана са друштвено-политичком ситуацијом тог времена: пре свега са убрзаном индустријализацијом и урбанизацијом земаља западне Европе, ширењем и развојем градова, те бројним ратовима и револуцијама које су у овом периоду уздрмавале „стари континент“. Као још једна важна карактеристика историјских авангарди истиче се деловање уметника у групама – дакле, својеврсна негација индивидуалности уметника, карактеристична за период романтизма – који се уметничком свету и друштву представљају путем манифеста. Ови текстови, често агресивног и милитантног карактера, имали су функцију својеврсних прогласа путем којих су декларативно истицани циљеви и ставови припадника неке авангардне групе.

Такође, упечатљиво је да, премда су авагардни уметници са почетка прошлог века тежили да своје идеје „пласирају“ у све области уметничког деловања, музика има посебан статус у оквиру њихових активности. Наиме, како је већ речено, авангардну новину у уметности карактерише радикалан раскид са прошлошћу и тежња за стварањем нечег оригиналног и новог, до тада невиђеног, а што би, у идеалној пројекцији – изазвало шокантне и бурне реакције јавности. Као један од парадигматичних примера таквог деловања често се наводи, на пример, Дишанов (*Marcel Duchamp*) концепт реди-мејда (*ready-made*), који подразумева својеврсно присвајање свакодневних предмета од стране уметника и њихово „проглашавање“ за уметничко дело. Као најпознатији примери оваквог радикалног раскида са, до тада прихваћеним уметничким нормама, могу се навести Дишанова „Фонтана“, „Точак бицикла“ или репродукција Мона Лизе којој су доцртани брада и бркови. Овакав, радикални захват поменутог аутора резултирао је – осим иницијалним шоком – и дубоком променом у начину на који се разуме уметничко дело. Ипак, премда визуелне уметности обилују оваквим примерима, треба нагласити да музика – схваћена искључиво као организовани звук – у оквиру историјских авангарди махом нема авангардни квалитет: када је у питању сам музички материјал, он најчешће не доноси ништа суштиски (авангардно) ново у односу на до тада познату музику, а о чему ће више речи бити у наставку текста. У том смислу, важан изузетак представља уметност експресионизма, чија је манифестација у музици – у делатности припадника Друге бечке школе – заиста резултирала музичком авангардном новином.

С тим у вези, посебно је интересантан статус музике – схваћен додуше, у веома широком смислу – у делатности италијанских футуриста.

Италијански футуризам: контекст, манифести, однос према звуку

За почетак деловања италијанских футуриста, најчешће се узима 20. фебруар 1909. године, када је Филипо Томазо Маринети, „објавио, ни мање ни више, него у париском *Фигару* (...) манифест који је, бомбастично провокативним језиком, прогласио рођење новог књижевног и друштвеног покрета наводно везаног за младе“.⁹ Текст насловљен *Футуризам (Le Futurisme)* представио је само неке од основних постулата италијанског футуризма, који ће у годинама које су уследиле, бити детаљно разрађени у великом броју манифеста који су се тicali сликарства, архитектуре, поезије, музике, али и најразличитијих друштвених питања – од значаја рата за опстанак Италије, преко патриотизма, до улоге жена у друштву будућности.¹⁰ Како истиче Ричард Костеланец (*Richard Kostelanetz*), „тешко је оспорити мишљење да ни једна друга група није објавила толико много брилијантних манифеста, тако испуњених реченицама које данас нису ништа мање радикалне него што су то биле пре седамдесет пет година“.¹¹

Футуризам се у Италији појављује, дакле, на самом почетку XX века, а његови припадници радикално иступају против традиције, канонских вредности и свих норми – уметничких и друштвених – које су се до тада сматрале прихватљивим. У првом футуристичком манифесту који потписује Филипо Томазо Маринети (*Filippo Tomazo Marinetti*) се, на пример, наводи:

- „2. Храброст, смелост и бунтовништво ће бити суштински елементи наше поезије.
3. До сада је књижевност одисала контемплативним миром, екстазом и сном. Ми намеравамо да одишемо покретом и агресијом, грозничавом несаницом, тркачевим кораком, самртничким скоком, шамаром и ударцем.
4. Потврђујемо да је лепота света обогаћена новим обликом лепоте: лепотом брзине. Кола која јуре (...) и аутомобил који урла (...) лепши су од *Победе на Самотраци*. (...)

⁹ Упор. Richard Kostelanetz, *Dictionary of the Avant-Gardes, New York and London, Routledge, 2009, 231.*

¹⁰ Велики број футуристичких манифеста сакупљен је у оквиру публикације: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, Yale University Press, New Haven & London, 2009.

¹¹ Richard Kostelanetz..., исто.

10. Намеравамо да уништимо музеје, библиотеке, све врсте академија и да се боримо против морализма, феминизма и сваког утилитаристичког или опортунистичког кукавичлука¹².

Овај манифест дакле, успоставља тон који ће бити својствен највећем броју других футуристичких написа, али и њиховом деловању у свим областима људског живота: он је агресиван, милитантан и побуњенички, темељно одбија све што има везе са традицијом и „понаша“ се као весник новог. Осим тога, као неке од главних одлика италијанског футуризма постављају се љубав према брзини и покрету, буци и хаосу, идеје које су, затим, повезиване са гужвом на улицама европских метропола, индустријом, фабрикама, тешким машинама, итд. У том смислу се појава футуризма у Италији може видети као резултат рапидне индустријализације и урбанизације, која је обележила прву половину прошлог века.

Када су у питању манифестације поменутих идеја у области уметности, Костеланец наводи да су „у сликарству, више него у другим уметностима, футуристичке идеје произвеле највећа остварења“¹³, премда је иницијални, револуционарни импулс „дошао“ из области књижевности. Манифестације поменутих идеја у сликарству су, тако, резултирале употребом јарких боја како би се истакли агесија и узбуђење; футуристички сликари су, такође, посегнули за кубистичком техником „изломљеног“, симултаног приказивања различитих равни, која је у том периоду била радикално нова; осим кубистичких, футуристичко сликарство одликује и примена неоимпресионистичких техника наношења боје на платно; слике су махом приказивале покрет – животиња, људи, аутомобила и других машина – и живот у урбаним метрополама. У том смислу су познате серије динамичких слика Умберта Боћонија (Umberto Boccioni).¹⁴ На пример, *Динамизам бициклисте* приказује возача бицикла у вртлогу облика, изузетно јарких боја, а утисак да се насликани бициклиста креће, добија се захваљујући примени кубистичке технике којом се истовремено приказује више различитих перспектива. Слични закључци се могу добити и на основу

¹² Упор. *Filipo Tomazo Marinetti, "The Founding Manifesto of Futurism", in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), Futurism... нав. дело, 51. Поредећи аутомобил у покрету са познатом хеленском скулптуром која се сматра симболом класичне лепоте, Маринети је настојао да оспори управо устаљене, канонске уметничке вредности које симболизује ова чувена скулптура.*

¹³ Richard Kostelanetz, нав. дело, 231.

¹⁴ Међу њима су и *Динамизам људског тела (Dinamismo di un corpo umano, 1912)*, *Динамизам бициклисте (Dinamismo di ciclista, 1913)* или *Пластични динамизам: коњ + оронуте куће (Dinamismo plastico: cavallo + caseggiato, 1914)*, да наведем само неке. Исти аутор реализовао је и слике *Град устаје (La citta che sale, 1910)*, као и *Гомила пред галеријом (Risa in galleria, 1910)*, које приказују покрет узнемирене масе која се креће кроз град.

разматрања слике *Град устаје*, која истом техником приказује готово хистеричну масу која, чини се, бежи пред „стампедом“ коња, а људи и коњи су – поново захваљујући „изломљеним“ перспективама – „стопљени“ у покрету. У позадини су, као окружење поменутог „догађаја“ приказани град и фабрика, недвосмислени симболи урбанизације и индустријализације која је фасцинирала футуристе.

Важно је поменути да је футуристичка опсесија машинама, буком, брзином и агесијом, у случају неких уметника, резултирала и слављењем рата што се, у случају Маринетија, на пример, манифестовало и кроз отворену подршку Мусолинију (Benito Amilcare Andrea Mussolini) и фашизму. Познато је, наиме, да је овај аутор рат сматрао „једини[м] облик[ом] хигијене“¹⁵ за свет у коме је живео, сматрајући да ће му ова врста оружаних сукоба донети својеврсно прочишћење. Тако се, у тексту насловљеном „Италијанско царство (Бениту Мусолинију – вођи Нове Италије), који потписују Маринети, Марио Карли (Mario Carli) и Емилио Сетимели (Emilio Settimelli) наводи:

„пре четрнаест година, први пут смо подучавали италијанском поносу, храбрости, смелости, љубави према опасности, навици енергичне акције и одважности, религији новог и брзине (...) Рат је једина хигијена света, милитаризам, патриотизам. Убеђеност у нашу супериорност као расе. Покорност Италији, нашем апсолутном владару.“¹⁶

Такође, у виду својеврсног извештаја о раду футуристичког покрета, аутори додају:

„Са задовољством смо, на улицама и трговима градова, недавно тукли најзагриженије противнике рата, урлајући им у лица ове наше чврсте ставове:

1. Све слободе морају бити обезбеђене појединцима и народу, осим права да буду кукавице.
2. Нека се чује да реч ИТАЛИЈА мора доминирати над речју СЛОБОДА.
3. Пробирљиво сећање на римску величину мора бити укинута од стране италијанске величине која је стотину пута већа.“¹⁷

На основу ових и сличних изјава италијанских футуриста може се дакле, закључити да је постојала снажна веза између идеја ових уметника и фашизма – о чему сведочи и, на пример, пријатељство које је постојало између Маринетија и Мусолинија – према

¹⁵ Упор. F.T. Marinetti, Mario Carli, Emilio Settimelli, "The Italian Empire", in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 285.

¹⁶ Упор. исто.

¹⁷ Упор. исто, 273–274.

треба рећи да су се ове две идеологије и „разилазиле“ и то пре свега у питањима везаним управо за уметност. Наиме, како истиче Ђузепе Прецолини (Giuseppe Prezzolini),¹⁸ „очигледно је да је фашизам поседовао неке елементе футуризма [као што су] (...) култ брзине, склоност ка насилним решењима, мржња према масама, али и истовремена фасцинантна популарност коју уживају међу њима (...) егзалтација националним осећањима“.¹⁹ Ипак, како овај аутор примећује, постојале су и неке разлике које, премда можда нису суштинске, треба истаћи као важне: „фашизам (...) жели хијерархију, традицију и поштовање ауторитета (...) Фашизам жели да остане у оквирима токова мисли које су трасиране од стране великих Италијана и великих италијанских институција, укључујући и католичанство. Футуризам се, са друге стране, изричито противи томе. Футуризам је протест против традиције; борба против музеја, класицизма и схоластичких части“.²⁰ Другим речима, чини се да се ове две идеологије разликују пре свега у начину на који би идеја „нове Италије“ била реализована, док се сличности уочавају у средствима (насиљу, агresiји, итд.) која би се употребила за стварање ове „домовине будућности“. Додирне тачке између футуризма и фашизма се, дакле, могу пронаћи управо у ригидности и грозничавости са којом припадници ових покрета заступају своје идеје, али и у склоности ка насиљу.²¹ У том смислу бих нагласила да футуристичке идеје разумем управо у оквиру овог сложеног односа које су припадници ове групе имали са фашизмом, а који је подразумевао и извесна идеолошка „размимоилажења“, која су овом приликом тек назначена.

У оквиру поменуте, изузетно сложене идеолошке мреже која се „плела“ око италијанских футуриста, треба тумачити и саму музику која, како је већ истакнуто, јесте имала важну улогу у футуристичкој уметности.

Музика и италијански футуризам

Године 1911. Франческо Балила Пратела (Francesco Balilla Pratella) пише *Манифест футуристичких музичара*, у коме поставља неке од основних постулата

¹⁸ Прецолини је био италијански новинар и књижевни критичар, уредник часописа *Леонардо*, који је у првим деценијама прошлог века, може се рећи, помно пратио дешавања у италијанској култури и друштву. Цитирани текст, под насловом “Fascismo e futurismo”, оригинално је објављен је у часопису *Il Secolo*, 3. јула 1923. године.

¹⁹ Упор. *Giuseppe Prezzolini, “Fascism and Futurism”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), Futurism..., нав. дело, 275.*

²⁰ Упор. исто, 276.

²¹ У прилог овој тврдњи може ићи и чињеница да футуризам никада није прихваћен као „званична“ уметност фашистичке Италије, на начин на који су то, на пример, биле идеје руских авангардиста након Октобарске револуције.

футуристичке музике, а неколико месеци касније објављује и манифест под насловом *Футуристичка музика: технички манифест*, у коме се преваходно фокусира на конкретне композиционо-техничке поступке, које види као идеалне за остварење футуристичких замисли у музици. У духу авангарде, Пратела започиње *Манифест футуристичких музичара* одбијањем италијанске традиције класичне музике, уз изразе гађења према уметности Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini) и Умберта Ђордана (Umberto Giordano), а манифест завршава изношењем сопствених ставова које упућује младим уметницима, жељним бунта против традиције. Између осталог, у манифесту се наводи да је потребно:

„убедити младе композиторе да напусте гимназије, конзерваторијуме и академије (...), борити се са истрајним презиром против критичара, фатално подмитљивих незналица и ослободити јавност од малигног утицаја њихових написа (...) држати се подалје од комерцијалних и академских окружења презирући их, а уместо њих се окренути скромном животу пре него великим зарадама, које значе да уметност мора да се прода (...) ослободити свој музички сензибилитет од утицаја и имитација прошлости (...) прогласити јединствени концепт футуристичке музике, нешто апсолутно другачије од свега што је учињено до сада (...) изазвати код публике све веће непријатељство према ексхумацији старих дела која ометају појаву иновативних композитора, а уместо тога подржати и хвалити све што се у музици чини оригиналним и револуционарним, осећајући да је част трпети злостављање и иронију од стране опортуниста и људи на самрти.“

(Подвукла А. С.)²²

Док се, дакле, први футуристички манифест може сматрати, условно речено, применом футуристичких идеја на област музике – у духу, пре свега милитантног одбацивања традиције – други, „технички манифест“, упућује на конкретне музичке карактеристике које би требало да „кресе“ футуристичку музику. У њему, Пратела наводи: „Ми футуристи проглашавамо да ће се прогрес и победа будућности састојати од истраживања и реализације енхармонског модуса [који ће] омогућити још мање поделе тона [у односу на оне које дозвољава хроматска скала, прим. А. С.]. Ми футуристи смо одавно волели енхармонске интервале, које чујемо у лажним

²² Francesco Balilla Pratella, “Manifesto of Futurist Musicians”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 79–80.

дисонанцама оркестра, када инструменти свирају раштимовано²³. Осим поменутог енхармонског модуса, Пратела се залагао и за одбацивање правилног ритма и метра, као и плесних ритмова и стилизације игара, али и за даљи развој симфонијске поеме (оркестарске и вокалне, како каже) и опере, које је видео као форме које омогућавају потпуну емотивну слободу композитора, да ствара „како жели“. Неки од захтева изнесених у овом футуристичком манифесту, такође, нису до краја објашњени, односно, са данашње тачке гледишта није сасвим јасно на шта се односе или како би били реализовани. На пример, аутор истиче да „фузијом хармоније и контрапункта, морамо створити полифонију у апсолутном смислу, нешто што се данас никада не користи“ или да „не смемо мешати симфонијску форму са најчешће традиционалном, мртвом и сахрањеном шемом симфоније“²⁴. Коначно, на самом крају овог написа, Пратела формулише изјаву која се може разумети као манифестна за футуристичку музику: „музика мора да садржи све нове ставове према природи, увек украћеној од стране човека на различите начине, кроз непрестана научна открића. Мора да доноси дух маса, великих индустријских фабрика, возова (...) и да дода доминацију машине и победоносну владавину струје великим централним мотивима музичке поеме“²⁵.

Ови захтеви, реализовани су, свакако, на различите начине. С једне стране, футуристички композитори стварали су тако да крајњи звучни резултат буде близак тадашњим конвенцијама, у оквиру поља проширене тоналности (или енхармоније?), за традиционалне инструменте, користећи традиционалне композиционе технике, а са друге, аутори попут Луиђија Русола (Luigi Russolo) на пример, искорачили су из области музике (схваћене као организованог звука) у домен буке, шума и најразличитијих звукова неодређене висине.

Као пример првог поменутог односа према музичком материјалу, може послужити композиција *Pam (La Guerra)* Франческа Прателе, компонована 1913. године за оркестар, а постоји и у верзији за клавир која ми је била доступна овом приликом. Дело је замишљено као три игре – *L'aspettazione*, *La Battaglia*, *La Vittoria* – на тему старе француске песме „*Nos laurers sont a couper*“ и посвећено је сликару Езоду Пратели (*Esodo Pratella*). Када је у питању ова композиција, упечатљиво је да је конципирана као три игре, иако се композитор у две године раније објављеном манифесту залагао за укидање ових форми. Композиција је, такође, махом тонална и

²³ *Francesco Balilla Pratella, "Futurist Music: Technical Manifesto (1911)", in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), Futurism..., нав. дело, 81.*

²⁴ Упор. исто, 84.

²⁵ Упор. исто.

обилује маниризмима везаним за представљање „борбених тема“, познатих из романтизма. Верзија за клавир осмишљена је у такозваној брилијантној пијанистичкој техници, обилује арпеђима и „ситним“ ритмичким фигурама, изузетно је виртуозна и као таква, чини се, треба да ослика неизвесност битке. У сврху постизања тог циља, искоришћени су и следови акорада, остинатни блокови и спорадична употреба дисонанци. Другим речима, сам музички материјал одговара конвенцијама пијанистичке музике XIX века – и то музици ближеј оној салонској, компонованој како би се приказао виртуозитет пијанисте, него оној коју су стварали врхунски композитори попут, на пример, Франца Листа (Ferenc Liszt) – и у звучном резултату не доноси авангардну новину. Намера да се прикаже бука и хаос битке, реализована је традиционалним (пијанистичким) средствима, у оквиру тоналитета, и као такво, ово дело пре афирмише него што „уништава“ музички канон.

Ипак, није могуће говорити у футуристичкој музици, а да се не помене делатност Луиђија Русола, аутора познатог манифеста насловљеног *Уметност буке* (*L'arte dei rumori*),²⁶ у коме се обраћа управо Пратели који га је, како каже, инспирисао да осмисли нову врсту уметности.²⁷ У овом манифесту, Русоло пише: „на почетку је музичка уметност тежила ка и достигла чистоту (...) звука; касније је укључила и различитије звуке (...). Данас, постајући све компликованија, она тражи комбинације звукова које ухо чује као дисонантне, чудне и грубе. Све смо ближи шуму-звуку (*noise-sound*). Еволуција музике је паралелна мултипликацији машина, које свуда сарађују са човеком“.²⁸ У складу са оваквим схватањем, Русоло је сматрао да „сваки шум има тон, некад чак и акорд, који доминира у ансамблу неједнаких вибрација“ и да је „свака манифестација живота праћена шумом“.²⁹ У том смислу, аутор закључује да „[ћемо] селекцијом, координацијом и контролом шумава обогатити човечанство новим и неочекиваним задовољством за чула“, додајући да, „иако је карактеристично да нас

²⁶ За писање овог рада користила сам преводе манифеста и текстова футуриста на енглески језик. Скренула бих тако пажњу на чињеницу да се италијански термин „rumori“ на енглески језик преводи изразом „noise“ који, опет, преведен на српски језик може да означава и шум и буку. У том смислу ћу, и зависности од контекста, термин „noise“ преводити различито. Такође бих указала и на то да је, приликом разматрања односа футуриста према области звука потребно имати на уму ову разлику између значења речи „шум“ и „бука“, али и чињеницу да се уметност буке може разумети и као уметност шума.

²⁷ Luigi Russolo, „The Art of Noises: A Futurist Manifesto“, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi and Laura Wittman (Eds.), *Futurism...*, нав. дело, 133.

²⁸ Упор. исто.

²⁹ Упор. исто, 137.

бука подсећа на бруталност живота, уметност буке не сме бити ограничена на имитативну репродукцију³⁰.

Русоло је, дакле, тежио да област музике, како је писао, „обогати“ новим звуцима, али и да, инспирисан бесконачним бројем шума у свету који нас окружује, креира нове инструменте, који ће постојећи, традиционални оркестар, обогатити новим звуцима. Важно је напоменути и то да Луиђи Русоло није био музичар, што му је, како је веровао, омогућило да овој уметности приступи „споља“ и да је, самим тим, радикалније мења. Како каже, због чињенице да није имао музичко образовање, није поседовао ни „звучне афинитете нити дела која би бранио“ и због тога је сматрао да је „одважнији него што би било који професионални музичар могао да буде [и зато га] не забрињава [његово] очигледно незнање“³¹. Захваљујући овој „дистанцираности“ од музичког канона, био је, како је тврдио, у стању „да предосети велику обнову музике кроз Уметност буке“³².

У циљу оваквог „обогаћења“ музике, односно проширења значења самог термина, Русоло је конструисао и такозване *itonarumori* – инструменте за производњу буке или шума. Они, како је аутор истакао, нису имали за циљ да имитирају звуке машина, аутомобила, возова, сирена или индустријских машина, већ да у извесном смислу асоцирају слушаоце на ове симболе урбаних средина и да на тај начин, може се рећи, униште разумевање музике искључиво као организованог звука. С тим у вези треба напоменути и да је футуризам, „сем предмета из живота модерног града донео и његове звучне манифестације и тиме у многоме упутио уметности и према конкретној музици, на пример“³³, те да се рад Луиђија Русола сматра пионирским у области звучних експеримената који ће, захваљујући развоју технологије, постати изузетно популарни након Другог светског рата.

Закључна разматрања

Након свега изложеног, може се закључити да је питање односа историјских авангарди и музике – свакако – изузетно сложено. Увидом у делатност италијанских футуриста у овој области, а у складу са идејом да авангарде карактерише пре свега тежња ка новом кроз негирање и одбацивање старог, може се закључити да, у случају

³⁰ Упор. исто.

³¹ Упор. исто, 139.

³² Упор. исто.

³³ Упор. Мирјана Веселиновић, нав. дело, 19.

ове авангардне групе, новине које су донели музици нису проистекле из развоја саме музичке материје. Прецизније, уколико је реч о делима футуристичких композитора попут Прателе, тада она – чак супротно авангардним идејама – не доносе ништа суштински ново у звучном квалитету, будући да се у њима користе махом традиционална изражајна средства. Са друге стране, у случају када се говори о делатности Луиђија Русола и бруитиста, треба нагласити да је њихово стваралаштво било засновано на раду са шумом и буком, што су категорије које не „улазе“ у област музике, дефинисане на конвенционалан начин. Такође, њихово окретање овим категоријама било је условљено жељом да се звуци метрополе и индустрије „пренесу“ у област музике, односно, оно није било резултат рада ових уметника са самим музичким материјалом – што јесте један од основних предуслова за појаву авангарде у музици. Дакле, разлози за својеврсно увођење буке у музику, били су у потпуности ванмузички, о чему сведочи и цитирана изјава Луиђија Русола.³⁴ Ипак, треба напоменути да уметност буке коју је осмислио овај аутор, поседује извешан авангардни квалитет, будући да је њен циљ била негација музике у традиционалном смислу, односно проширење значења речи „музика“ како би обухватила и најразличитије шуме.

Другим речима, може се рећи да у овом случају говоримо о својеврсном парадоксу будући да се за музику коју су стварали футуристи – дакле, за музичку уметност која, као посебна област људског деловања поседује сопствени развојни пут и сопствене законе – не може рећи да поседује авангардни квалитет, односно да у погледу коначног, звучног резултата, не доноси авангардну новину у област музике.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Heymans, John, From Helmholtz's Sensations of Tone to Russolo's Art of Noise, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 16–36.

³⁴ Треба посебно истаћи да је манипулација шумом у случају футуриста суштински другачија и од рада композитора попут Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), на пример, који је, пре свега у својим електронским композицијама, такође „користио“ шум. Ипак, до оваквог третмана звука, Штокхаузен је, за разлику од футуриста, дошао акустичким истраживањима тона, који је схватао као основни градивни елемент музике. Другим речима (поново за разлику од футуриста), овај композитор је до шума „дошао“ из саме музике, што је свакако, чини авагардном. За више информација о музичкој авангарди в. Мирјана Веселиновић, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, нав. дело.

- Kertész, Gergely, *Ádám Ignácz, Russolo and His Technical Utopia*, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 37–49.
- Kostelanetz, Richard, *Dictionary of the Avant-Gardes*, New York and London, Routledge, 2009.
- Marinetti, F.T, Mario Carli, Emilio Settimelli, “The Italian Empire”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 273–275.
- Marinetti, Filippo Tomazo, “The Founding Manifesto of Futurism”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 49–54.
- Perloff Marjorie, *The First Futurist Manifesto Revisited*, *New Sound – International Journal of Music*, 2009, II/34, 7–15.
- Pratella, Francesco Balilla, “Manifesto of Futurist Musicians” in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 75–80.
- Pratella, Francesco Balilla, “Futurist Music: Technical Manifesto (1911)” in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 80–84.
- Prezzolini, Giuseppe, “Fascism and Futurism”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 275–279.
- Russolo, Luigi, “The Art of Noises: A Futurist Manifesto”, in: Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman (Eds.), *Futurism: An Anthology*, New Haven & London, Yale University Press, 2009, 133–139.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

Adriana Sabo

MUSIC AND THE HISTORICAL AVANT-GARDES: ITALIAN FUTURISM

SUMMARY: The paper focuses on the work of Italian futurists, a group of avant-garde artists, active in the first decades of the twentieth century. Given the fact that their artistic goal was to radically change the definition of art and its means of expression, examination of the importance of music in their activities certainly invites further analyses. Namely, given their nihilistic relationship towards everything they considered traditional and conventional, futurists aimed to “free” music from constraints forced upon it by the classical music canon. By reading the manifestos written by Francesco Balilla Pratella, the famous futurist composer, or Luigi Russolo – the author of the now infamous *The Art of Noises* – one comes to the conclusion that their artistic outputs presented something truly new in the field of compositional technique, expressive means, etc. This paper thus focuses on analyzing some works of futuristic music, exploring the ways in which futurist ideas about music and sound were manifested in actual musical examples. A special attention is given to Pratella’s *War*, a piano composition that reveals mostly traditional compositional and playing techniques, as well as on some of Russolo’s sound experiments that were meant to introduce the final “liberation” of sound of human kind.

KEYWORDS: Avant-garde, historical avant-garde, Italian futurism, sound, noise.