

Душанка Јеленковић Видовић<sup>1</sup>

## ТРАНСКУЛТУРАЛНИ КАРАКТЕР ЕВРОПСКЕ МУЗИЧКЕ АВАНГАРДЕ<sup>2</sup>

САЖЕТАК: У раду се карактеристике музичке авангарде у Европи сагледавају кроз разматрање начина дисеминације и утицаја њених достигнућа кроз простор и време. С тим у вези се нарочито у фокус доводи појам транскултуралности. Затим се, имајући у виду поставке транскултуралности и музичке авангарде уопште, одлике европске и српске музичке авангарде паралелно сагледавају, на крају се доводећи у везу и са појединим проблемима из домена европских студија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, музичка авангарда, транскултуралност, Европа, српска музика.

Термин авангарда изворно потиче из милитаристичког дискурса, означавајући војну претходницу која иде испред главног дела трупа.<sup>3</sup> У свом симболичном значењу пренесен је у сферу уметности, како би се означиле оне појаве које карактерише радикална новина у односу на оно што им претходи, бескомпромисна тежња за новим и необичним уз склоност ка изазивању скандала таквим својим ставом. Већ само тумачење авангарде као „јединствене психолошке, друштвене и уметничке појаве“ која „има претпоставке и карактеричне ефекте у међузависности, координираности психолошких, друштвених и уметничких слојева“,<sup>4</sup> упућује на чињеницу да се овај феномен мора посматрати кроз интердисциплинарну призму. У раду ће бити учињен покушај да се неке карактеристике музичке авангарде у Европи сагледају у разматрању начина дисеминације и утицаја њених достигнућа кроз простор и време, у садејству са одређеним поставкама немачког филозофа, естетичара и теоретичара Волфганга Велша (Wolfgang Iser), те могућим

---

<sup>1</sup> Контакт: [dusankajelenkovic@gmail.com](mailto:dusankajelenkovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија 3 – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ: напредне студије 1, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2014/2015. године.

<sup>3</sup> Нав. према: Jim Samson, "Avant Garde", in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, Oxford University Press, 2001, 246.

<sup>4</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде“, *Музички талас*, 2002, 30/31, 20.

специфичностима њеног европског карактера, из угла појединих проблема европских студија.

Једна од битних карактеристика авангарде јесте да постоји, траје, између експлозије и сагоревања.<sup>5</sup> Услед свог изразито бунтовног, антитрадиционалног става, својеврсног „младачког уживања” у пркосу и побуни против дотадашњих или владајућих вредности, она је осуђена на кратак животни век. „Да би авангарда одбранила свој назив и своје одређење, јасно је да она мора да донесе неку новину, да се представи неким до тад неустановљеним приступом уметничкој материји – дакле новим стилским облицима, те да се њиме наметне и приволи уметнике да крену смерницама које је 'предложила'”.<sup>6</sup> Инсистирање на новом, на нечему што се по први пут појављује у уметничком смислу, а у естетском и друштвеном контексту неретко тежи да изазове шок, доводи до тога да одређени авангардни уметнички домет нема „право” на понављање, јер би се тиме иступела оштрица новине и евентуалног скандала који би она могла да узрокује. Ипак, виталност авангардних појава у музици кроз читав XX век сведочи о сложености овог феномена, као и о специфичностима музичке авангарде у односу на сличне појаве у другим уметностима.

Авангардна „експлозија“ недвосмислено се препознаје као таква у друштвеној, културалној и уметничкој средини, у којој се први пут јавила. Међутим, силином свог утицаја, као и специфичностима путева социо-културних веза и комуникација данашњице, она даје бројне могућности разноликих креативних одговора у другим срединама, временски и просторно удаљеним од „епицентра експлозије“. Таква авангарда, поновљена према принципима сличности и фрагментарности,<sup>7</sup> представља вид авангарде локалног типа под чиме се подразумева „ширење једног авангардног покрета у смислу прелажења његовог таласа ван средине у којој је поникао, на његов плодотворни долазак на тле специфичности једне друге друштвено-економске и културне традиције и стварности.”<sup>8</sup> На том новом тлу, авангардно уметничко дејство се остварује у сад новом дијалогу са

---

<sup>5</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 1; Мирјана Веселиновић, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 20.

<sup>6</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 7.

<sup>7</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde: Aspects of the Change of Reception and of Keeping History ‘Under Control’”, *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology, 2008, 213.

<sup>8</sup> Нав. према: Мирјана Веселиновић, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde...“, нав. дело, 33.

локалним друштвено-културним околностима.<sup>9</sup> Таква црта преношења авангардних дејстава и утицаја блиска је појму транскултуралности који је увео Волфганг Велш, разматрајући савремене облике култура и културалних релација.

### (Европска музичка) Авангарда и транскултуралност

Велш сматра да је транскултуралност резултат савремене тесне испреплетености и повезаности различитих култура, животних стилова, проблема, до те мере да се исти темељни ставови и стања свести јављају у срединама и културама које су некад сматране веома различитим.<sup>10</sup> Резултат је брисање разлика између страног и „својег“ – „нестала је селекција између сопствене и туђе културе“.<sup>11</sup> У основи транскултуралности лежи постојање међукултуралних заједничких карактеристика насталих кроз двосмеран процес – препознавањем базичне људске потребе за различитошћу, за јединственошћу, која се превазилази данашњом великом „пропусношћу“ култура, при чему се заједнички темељ ствара превазилажењем постојећих разлика. Волфганг Велш закључује да је чињеница да уметничка дела других култура или, пак, оних која су временски удаљена од нас данас, доживљавамо као да се односе на нас, да нешто говоре о нама, сведочи управо о томе да је дејство уметности транскултурално.<sup>12</sup> Транскултурални карактер није ново својство уметности, будући да су се кроз историју сви уметнички стилови формирали кроз међусобне односе и утицаје различитих наслеђа, стилских одлика и културалних средина,<sup>13</sup> али је савремено доба прво у којем је транскултуралност одређујући квалитет данашњих култура и начина живота, а тиме и стварања.

---

<sup>9</sup> Односу различитих авангардних „центара“ и њихових локалних манифестација, односно европских и југословенских/српских авангардних уметничких достигнућа, посвећен је велики број студија и чланака Мирјане Веселиновић-Хофман, на чије се закључке овај рад у највећој мери ослања, а посебно на: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, нав. дело; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде...“, нав. дело, 18–32; Mirjana Veselinović-Hofman, “Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music (Outlines for a Reinterpretation)”, *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Massachusetts–London, England, The MIT Press, 2003, 404–441; Mirjana Veselinović-Hofman, “Revisiting the Serbian Musical Avant-garde...“, нав. дело, 211–218.

<sup>10</sup> Волфганг Велш, „Транскултуралност: форма данашњих култура која се мења“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 2001, 102, 76.

<sup>11</sup> Нав. према: Волфганг Велш, „Транскултуралност...“, нав. дело, 77.

<sup>12</sup> Wolfgang Welsch, “On Acquisition and Possession of Commonalities“, предавање по позиву одржано на конференцији “Transcultural English Studies“, на Универзитету „Волфганг Гете“ у Франкфурту на Мајни 19. маја, 2004. године. <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.

<sup>13</sup> Волфганг Велш, “On Acquisition and Possession...“, нав. дело, 81.

У односу на наведене одлике транскултуралности може се направити аналогија са начинима ширења авангардних достигнућа и утицаја, те општих одлика авангарде. Имајући у виду да је за појаву авангардног покрета неопходан „одговарајући сплет психолошких, социолошких и идеолошких чинилаца једне средине, сплет који ће организовано експлодирати у одређеном циљу, у адекватној друштвено-политичкој клими“<sup>14</sup>, уз остварење одређених музичких и културолошких услова, аналогне авангардне појаве могу се јавити у више различитих средина које су доживеле сличну подударност сплета околности повољних за развој авангардних уметничких израза, а да та подударност не мора да обухвата и географску и временску симултаност. Стога се може рећи да две композиције истог жанра и (авангардне) оријентације, хронолошки удаљене и писане у различитим срединама, имају више сродности него два дела аутора истог порекла, написана исте године али од стране аутора различите стилске провенијенције. На пример, јасна сродност музичког израза и утицаја може се уочити између једне четвртстепене композиције Алоиса Хабе (Alois Hába) из 20-их година XX века, неког од четврттонских дела српских композитора „прашке групе“ (на пример, *Свите* за соло виолину оп. 6, Септета оп. 9 или *Свите* за гудачке инструменте оп.10 из 1938. године Милана Ристића или *Свите* за четвртстепени клавир Љубице Марић из 1936) и остварења руског композитора Георгија Римског-Корсакова (Georgy Rimsky-Korsakov /Георгий Алексеевич Римский-Корсаков/)<sup>15</sup>, оснивача Кружока за четврттонску музику 1923. године у (тадашњем) Лењинграду, у духу општег надахнућа да прогрес у друштву (у овом случају, левичарска, комунистичка идеологија) треба да прати и прогрес у уметности, у смислу радикалних остварења и истраживања у области уметности и музике.<sup>16</sup>

Једна од специфичности које „пренос“ музичке авангарде кроз простор и време може да носи јесте стварање авангарде локалног типа<sup>17</sup>. Њу веома често карактерише

<sup>14</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 24.

<sup>15</sup> Лидија Адер (Lidia Ader) наводи да је, нажалост, до данас сачувана само једна четврттонска клавирска композиција Римског-Корсакова уз Симфонијету Малаховског (*Nikolai Malakhovskiy* /Николай Александрович Малаховский/) и неколико фрагмената других четврттонских остварења аутора који су припадали Кружоку. Упор. Lidia Ader, “Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and Quarter-Tone Music in 1920s Soviet Russia”, *Tempo*, 2007, 63/ 50, 40.

<sup>16</sup> У том смислу, можда би се и јача аналогија успоставила са четврттонским делима Војислава Вучковића која су била снажно мотивисана таквим идеолошким стремљењима, али такође нису сачувана.

<sup>17</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 33–37; Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију ...“, нав. дело, 24.

ситуација да дело или група дела у којима је коришћено неко од већ познатих и признатих средстава музичке авангарде, када се по први пут јави у својој новој средини, у другим музичким условима и другачијем друштвено-културном контексту, изазове авангардни ефекат. С једне стране, имајући у виду хронолошку и феноменолошку удаљеност од првобитног „авангардног епицентра“, као и чињеницу да авангарда – да би се схватила као таква – не може да се понавља, оваква ситуација би требало да буде окарактерисана као неоавангарда, а с друге стране, у својој новој средини, прво појављивање одређених авангардних достигнућа заиста може да има дејство радикално новог и у том смислу чињенично авангардни, рушилачки ефекат.<sup>18</sup> Таква је ситуација била симптоматична са усвајањем новина (западно)европске авангарде у југословенској или совјетској средини.

Деловање групе композитора познатих под називом „прашка група“ индикативан је пример начина преузимања европских авангардних достигнућа у српској музици између два светска рата. Школовање у међуратном Прагу, који је, поред тога што је био значајан централноевропски музички и културни центар, представљао и „једно од најизразитијих средишта европске музичке авангарде“<sup>19</sup>, пресудно је утицало на Милана Ристића, Драгутина Чолића, Љубицу Марић, Станојла Рајичића и Војислава Вучковића да „активирају“ и реализују своје стваралачке пориве у правцу музички новог и авангардног. Међутим, тек по повратку ових младих аутора у домовину, у контрасту са тадашњом српском музичком, културном и друштвеном средином, њихово стваралаштво и друштвена ангажованост задобили су прави авангардни смисао.<sup>20</sup> У односу на стилску оријентацију Коњовића, Милојевића и Христића, чије је стваралаштво тада доминирало српском музичком сценом, а одликовао га је претежно (позно)романтичарски израз са елементима импресионистичког колорита и експресионистичке заострености, склоност припадника „прашке групе“ ка радикално новом, актуелном и савременом изазивао је својеврстан шок и отпор средине. Стога авангардни наступи „прашке групе“ у међуратној српској средини нису резултат манифестације типичне авангардне самокритике, нити резултат отвореног отпора према традицији и постојећој музичкој и културној средини, већ једноставно резултат креативне комуникације са иностраним музичким срединама.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Исто, 24.

<sup>19</sup> Нав. према: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 285.

<sup>20</sup> Исто, 295.

<sup>21</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију ...“, нав. дело, 19.

Имајући у виду спољне друштвено-политичке околности и позицију Совјетског Савеза у односу на (капиталистички) Запад после Другог светског рата, те унутрашња питања културне политике и њеног обликовања под пресудним утицајем идеологије, новине европске авангарде стизале су у ту земљу са „закашњењем“, док је дисеминација информација о њима зависила је пре свега од иницијативе појединаца који су преписивали партитуре и окупљали се у приватним становима, како би преслушавали илегалне снимке страних аутора, попут Шенберга (Arnold Schoenberg), Берга (Alban Berg), Веберна (Anton Webern), Булеза (Pierre Boulez), Нона (Luigi Nono), Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и других. Тако је, на пример, Андреј Волклонски (Andrey Volkonsky), вративши се из Швајцарске у коју је емигрирао, почео да компоује користећи додекафонску технику и окупио око себе групу младих композитора међу којима су били Алфред Шнитке (Alfred Schnittke /Альфред Гарриевич Шнитке/), Софија Губајдулина (Sofia Gubaidulina /София Асгатовна Губајдулина/), Едисон Денисов (Edison Denisov /Едисон Васильевич Денисов/) и други.<sup>22</sup> Иако их у то време дели готово пола века од прве појаве додекафоније у Европи, што коришћење ове технике чини више него превазиђеним, ипак, у контексту тадашње совјетске музике, осуђено од стране званичног музичког естаблишмента као „формализам“ и неадекватно савременом тренутку совјетског друштва, коришћење додекафоније доживљавано је као прогресивно. Захваљујући снажним стваралачким импулсима младих композитора, додекафонији и интегралном серијализму који је проистекао из ње, „удахнут је нови живот – руски авангардни композитори су им продужили живот, открили њихове виталне елементе, док су покушавали да их интерпретирају и комбинују са новим принципима компоновања“<sup>23</sup>, као и сопственим стваралачким поривима.<sup>24</sup> О томе сведоче и каснији креативни развој

---

<sup>22</sup> Обим и карактер овог рада не остављају простора за улазак у детаље узрока и последица таквог музичког живота, о чему постоји широка литература. За ову прилику, као својеврстан „прозор“ у неке аспекте музичког живота послератног Совјетског Савеза, коришћен је чланак Лидије Адер (Lidia Ader), “Microtonal Russia: 1950–1970s Myths and Realities“, *New Sound – International Journal for Music*, 2013, 41, 42–57), као и сећања Арва Перта (Arvo Pärt) која се односе на овај период, изнесена у опсежном интервјуу Енца Растањија (Enzo Restagni) са композитором (в. Enzo Restagni, “Arvo Pärt in Conversation”, *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign, Dublin, London, Dalkey Archipelago Press, 2012, 2–27).

<sup>23</sup> Нав. према: Lidia Ader, “Microtonal Russia...”, нав. дело, 43.

<sup>24</sup> Перт сведочи о својим првим делима компонованим под утицајем додекафонске технике – *Некрологу* (*Nekrolog*) из 1960, који је са успехом изведен и на загребачком *Музичком бијеналу*, и композицији *Перпетуум мобиле* (*Perpetuum mobile*) из 1963. године која је премијерно извођење доживела на фестивалу *Варшавска јесен*: “Као студент Конзерваторијума у Талину написао сам *Некролог* према принципима додекафоније – што је у то време било веома неоубичајено. Због тога сам истрпео беспопштедне критике од

ових аутора, током којег су ове технике постале још један део широког референтног система, у којем се кретала њихова стваралачка инвенција током плодних каријера.

Једна од специфичности авангарде у музици јесте могућност да одређена стваралачка фигура делује готово манифестно, да интензитетом новине коју његово стваралаштво доноси снажно утиче на друге уметнике и покрете, без обзира на одсуство намере да се такво дејство произведе, стварајући на тај начин својеврсну „авангардну групу“, иако без личних контаката њених чланова, често расутих хронолошки и географски.<sup>25</sup> У том смислу је, на пример, за токове српске авангардне музике нарочито била значајна фигура Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), посебно његов иновативни „рушилачки“ однос према најстаријим слојевима фолклора, путем којег такав материјал добија веома радикално, актуелно „рухо“ у композиторовој првој стваралачкој фази или његова дела из тзв. неокласичне фазе, у којој се музика минулих стилова и епоха третира као објект, резултирајући изразито хладним, дистанцираним и оштрим звуком. Тако је у размаку од четири деценије *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps / Весна священная*, 1913) Стравинског – како у смислу приступа архаичним слојевима фолклора, тако и у погледу обликовања конкретног музичког материјала – пресудно утицало на кантату *Песме простора* (1956) Љубице Марић. Ипак, због специфичности друштвено-културних околности у којима је дело премијерно изведено („отопљавање“ званичног става према уметничким новинама и уопште толеранцији према стилској разноврсности – до чега је постепено долазило у годинама непосредно пре премијере кантате), ово дело није изазвало ону врсту авангардног удара, друштвеног шока, која би можда била очекивана кад се има у виду изразито антитрадиционалан однос према фолклору, у односу на доминантно рестаураторски однос који је доминирао српском музиком од XIX века до тада. За разлику од пријема *Песма простора*, дело *Списак* Душана Радића, изведено премијерно само две године раније (1954), изазвало је буру негодовања у културним и

---

стране културних кругова, јер ништа није доживљавано више непријатељски него западњачки утицаји, којима је додекафонија припадала”. Наведено према: Enzo Restagni, нав. дело, 14. Ипак, крајњи музички резултат ових дела, како наводи Рестањи, крајње је личан и носи печат тадашњих Пертових утицаја и преокупација: у композицији *Перпетуум мобиле* користи додекафонску технику да би звучни резултат био ближи духу Лигетија (György Sándor Ligeti), уз карактеристично Пертове филозофске преокупације: „[...] намера ми је била да представим спиралну путању која се враћа на место свог поласка, али на неком другом нивоу, [односно то је] слика неземаљског света у којем је људска патња елиминисана како би направила места објективнијој и дистанциранијој слици ствари”. Нав. према: исто, 15.

<sup>25</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 31–32.

музичким круговима престонице због своје „надреалистичке ограђености музике од текста [која је произвела] ироничан, црнотуморни, трагигротексни објективизам који је половином педесетих година одјекнуо код нас тако преломно, ново авангардно“;<sup>26</sup> у духу Стравинскијеве неокласичне фазе.<sup>27</sup>

Велики значај за транскултуралну комуникацију и пренос авангардних достигнућа имали су европски фестивали савремене музике, попут *Варшавске јесени* основане 1956. године, загребачког *Музичког бијенала*, први пут одржаног 1961. године, затим летњих курсева савремене музике у Дармштату (најпре иницираних 1946. под називом *Дармштатски летњи курсеви*, да би 1948. био основан Kranichsteiner Musikinstitut који је од 1963. делао као Internationales Musikinstitut Darmstadt, међународни центар за савремену музику)<sup>28</sup>, те електронски студији у Келну и Паризу и слично. Захваљујући раду оваквих институција, живим разменама искустава и мишљења и полемикама које су се у тим институцијама водиле, односно самој изложености разноврсним стваралачким проседеима и утицајима, таква места имала су често улогу авангардног манифеста, као подстицаја авангардног стварања, што је још једна специфичност музичке авангарде.<sup>29</sup> Такође, у дејству и значају који су ови фестивали и институције имали за стваралаштво композитора широм Европе, огледа се и транскултурални карактер авангарде, односно начина ширења њених достигнућа и утицаја.<sup>30</sup>

Захваљујући повољним друштвено-политичким околностима у Југославији током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века (потврђивању геополитичке позиције „између Истока и Запада“ на међународној сцени и сл.), многи српски композитори имали су прилике да се директно „на извору“, посетама овим и сличним фестивалима и институцијама савремене музике и професионалном усавршавању на њима информишу о актуелним токовима европске музичке авангарде. То је довело до ситуације да се у овим

---

<sup>26</sup> Наведено према: Исто, 339–341.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Ernst Thomas, Wilhelm Schlüter, “Darmstadt”, in: Stanely Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2001, електронско издање.

<sup>29</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 141.

<sup>30</sup> Дејвид Осмонд-Смит (David Osmond-Smith) је мишљења да избор Дармштата за место међународног окупљања младих музичара није случајан, већ да је симболичан, будући да је тај град био 1944. готово савињен са земљом британским бомбардовањем, при чему је готово седамдесет посто становништва остало без крова над главом. У том смислу, Дармштатски летњи курсеви представљали су одраз жеље за послератном обновом комуникације, размене искустава и уједињења. Упор. David Osmond-Smith, “New Beginnings: the International Avant-garde, 1945-62”, in: Nicholas Cook, Anthony Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 339.



деценијама по први пут временски поклопе авангардна истраживања у српској, односно југословенској, као и у европској музици.<sup>31</sup> Тако су дела тада младих аутора – Петра Бергама, Петра Озгијана, Рајка Максимовића и Зорана Христића – обележена креативно, с јасним личним печатом примењених принципа додекафоније, интегралног серијализма, алеаторике „пољске школе“ Лутославског (Witold Lutosławski) и Пендерецког (Krzysztof Penderecki) и других актуелних композиционо-техничких елемената из богате ризнице тадашње европске музичке авангарде. Специфичност њиховог авангардног дејства није лежала у њиховом отвореном, авангардно „дрском“ понашању, ставу према средини у којој су стварали, већ – поред наведених елемената композиционо-техничког језика и третмана музичког материјала – пре свега у побуни у односу на неокласични стилски проседе, са посебним неговањем односа према (националном) фолклору који је доминирао музичким образовним системом у време њиховог стасавања.<sup>32</sup>

Од посебног значаја за остварење транскултуралног квалитета авангарде биле су радио-станице које су нарочито неговале савремену музику путем, на пример, редовних "живих" преноса концерата авангардне музике,<sup>33</sup> као и радијски студији електронске музике оснивани непосредно након Другог светског рата. Радио се испоставио као идеалан медиј за подршку младим ствараоцима, не само као кроз могућност запослења, већ пре свега као могућност презентовања актуелне музичке авангардне сцене широком кругу слушалаца који не морају да се налазе на истом месту и у истом окружењу, те самим тим огромну могућност ширења авангардних утицаја на релативно једноставан и јефтин начин.<sup>34</sup>

Такође, транскултурални квалитет може се уочити и у формирању идентитета појединца, па тако и авангардног ствараоца. Наиме, не само да сви поседујемо вишеструке

---

<sup>31</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 354.

<sup>32</sup> Исто, 355. Тим пре је ово бунтовништво изражено имајући у виду да су често у питању дипломски радови ових аутора попут композиције *Наслови* Зорана Христића из 1963. године или дела настала непосредно након завршених студија композиције, као што је случај са *Концертантном музиком* Петра Бергама из 1962, те делима *Медитације* (1962) и *Сигогис* (1967) Петра Озгијана, односно *Музика постајања* Рајка Максимовића (1965).

<sup>33</sup> У том смислу први је почео да делује Трећи програм Би-Би-Си радија, основан 1946, затим студио електронске музике Пјера Шефера (Pierre Schaeffer) *Club d'Essai* у Паризу основан од стране француске мреже РТФ 1948, Трећи програм Италијанског Радија (1950), као и радијске станице Западне Немачке, изнад свих Südwestfunk из Баден-Бадена и келнски Westdeutscher Rundfunk. Упор. David Osmond-Smith, нав. дело, 336–339.

<sup>34</sup> Исто, 337. Због великог значаја и утицаја које су радио-станице и студији имали током четрдесетих и педесетих година на (авангардно, али и не само авангардно) музичко стваралаштво, Дејвид Осмонд-Смит сматра да се овај период може назвати радиофонском ером. Упор. исто, 338).

идентитете, већ су за формирање културалног идентитета неке особе, на пример, одлучујуће вишеструке културалне везе.<sup>35</sup> Будући да су утицаји разноврсни и одабрани пре свега у односу на укус, темперамент, црте личности уметника и слично, национални идентитет узора и аутора може, али и не мора да игра важну улогу. Заправо, пре ће у том смислу бити од значаја националне образовне институције кроз које је аутор прошао и слично, него његова национална припадност (у смислу административне потврђености у виду поседовања пасоша одређене земље, на пример). Стога се, управо путем међусобног повезивања компоненти из различитих извора којима је појединац изложен током свог (уметничког) сазревања, остварује њихово транскултурално интегрисање у идентитет/е појединца.<sup>36</sup>

Тако је за стваралаштво српских авангардних композитора било пресудно питање комуникације са иностраним музичким центрима, како у смислу професионалног образовања и усавршавања, тако и у смислу информисања о савременим музичким токовима као и могућностима укључивања у њих, стварањем и извођењем сопствених дела. Нарочито се у том смислу издваја искуство композитора „прашке групе“ који, не само да су делили одређену сличност психолошких структура личности (у смислу радозналости, отворености ка новом, инвентивности и др) и темперамента, већ је и њихова урођена склоност ка модерном и актуелном музичком изразу „срећно“ нашла плодно тле за развој у авангардно богатој атмосфери међуратног Прага.<sup>37</sup> Утицаји које су ови аутори искусили током својих „прашких година“ постали су својеврсни окидач за њихов стваралачки развој по повратку у Србију и уобличавање индивидуалног музичког писма. Транскултурални елемент њихових стваралачких поетика потврђен је и после Другог светског рата, стасавањем нових генерација српских композитора, ученика бивших „прашких ђака“, који су и сами неговали отвореност ка иностраним културолошким и музичким искуствима и узорима. Стога није случајно да су неки од носилаца авангардног таласа у српској музици 60-их година прошлог века – Петар Озгијан, Петар Бергамо, Берислав Поповић – били ученици управо Станојла Рајичића.

Волфганг Велш сматра да транскултуралност не доводи до униформисаности и хомогенизације већ да, напротив, доноси нове облике разноликости које „следе процесе

<sup>35</sup> Волфганг Велш, нав. дело, 78.

<sup>36</sup> Исто, 79.

<sup>37</sup> Mirjana Veselinović, “Revisiting the Serbian Musical Avant-Garde...”, нав. дело, 283.

чисто међукултуралне размене: разноликост различитих култура и облика живота, од којих се сви рађају из транскултуралних прожимања и имају транскултурална својства“.<sup>38</sup> Транслацијом оваквих Велшових закључака на простор разматрања карактеристика европске музичке авангарде, може се успоставити интересантна аналогија. Наиме, иако је авангардни рељеф музике XX века обликован стремљењима аутора понекад веома различитог порекла, различитих друштвених и културалних окружења, узора, стилова, поетика и уверења, свим тим делима заједнички је одређени авангардни квалитет, по којем су недвосмислено препознатљива као таква.

Велшов закључак о новој, транскултуралној разноликости, у којој „транскултуралне мреже увек имају нешто заједничко, док се у нечему разликују, показујући у исто време не само разлике него и међусобна преклапања... па су стога способније за међусобно повезивање него у старим културалним идентитетима“<sup>39</sup>, веома асоцира на мото Европске уније и једну од (често дискутованих) карактеризација европског идентитета – јединство у различитости (*unity in diversity*).

### **„Јединство у различитости“ и однос према традицији као елементи европског идентитета музичке авангарде**

Као што је случај са питањима идентитета уопште, бројна су спорења у вези са тиме да ли европски идентитет заиста постоји као такав или је резултат друштвено-политичких, идеолошких, културолошких, историјских и других конструкција, да ли је у питању колективни идентитет или збир персоналних идентитета или, пак, можда уопште није реч о идентитету, већ о цивилизацијској или културолошкој идеји. Не улазећи овом приликом у та и слична питања, полазишна тачка овог кратког осврта биће чињеница да овај слоган данас „иако је бирократски израз, без филозофске дубине, има шире културалне резонанције у општем недостатку других дефиниција Европе“<sup>40</sup>. Стога се мото „јединство у различитости“ најчешће доводи у везу са европским културалним идентитетом, у жељи да се нагласи јединственост способности остварења чврсте повезаности разноликих

---

<sup>38</sup> Нав. према: исто, 85.

<sup>39</sup> Нав. према: исто, 85–86.

<sup>40</sup> Нав. према: Gerard Delanty, Chris Rumford, *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*, London, New York, Routledge, 2005, 56.

елемената наглашавањем способности толеранције и креативног дијалога, без опасности од хомогенизације. Џерард Деланти (Gerard Delanty) и Крис Рамфорд (Chris Rumford) тај слоган сматрају „јединствено европским дискурсом“ који је постао „најутицајнији израз европског идентитета данас, о чему сведочи велики број званичних докумената, говора и публикација“.<sup>41</sup>

Моника Сасатели (Monica Sassatelli) истиче да је „јединство у различитости“ једно од константи дискурса о европском идентитету кроз низ званичних докумената, са нагласком на заједничко наслеђе као основу тог јединства (без залажења у конкретности тог наслеђа) истовремено са потенцирањем разлика као посебног богатства Европе. Тако је „јединство у различитости“ званична инкарнација Европске уније која може да имплицира јединство супранационалног оквира над разликама експлицитно присутним кроз националне и регионалне специфичности.<sup>42</sup>

За наше разматрање европског карактера транскултуралности индикативна су мишљења два теоретичара Европе и социолога, Едгара Морена (Edgar Morin) и Георга Зимела (Georg Simmel). Морен сматра да је Европа одређена својом дијалошким природом, која омогућава комбиновање различитости без њихове хомогенизације, изражавајући тиме став да је различитост израз јединства, при чему је различитост, односно њено препознавање, не само основа сарадње већ и вредност и карактеристика европске културе.<sup>43</sup> Зимел, пак, види европски идентитет као посредника између „ускости национализма и апстрактности интернационализма, између реализма свакодневних компромиса и чистог ’идеала’“; он је „вишеструк и трансверзалан, састављен од сусрета и посредовања између личних, националних и других индивидуалности које нису њему подређени“.<sup>44</sup>

Према мишљењу Делантија и Рамфорда постоје бар четири различите евалуације односа јединства и разноврсности. Чини се да је расправи о европском рељефу авангардне музике најближе виђење у којем је јединство састављено од разноликости, од интеракције различитих европских традиција.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Нав. према: исто, 56.

<sup>42</sup> Нав. према: Monica Sassatelli, *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, 75.

<sup>43</sup> Исто, 37.

<sup>44</sup> Нав. према: исто, 37.

<sup>45</sup> В. Gerard Delanty, Chris Ramford, нав. дело, 61–62.

Наравно, у савременом, транскултуралном добу, питање разноврности и јединствености неке културе (у нашем случају музичке) додатно се проблематизује. У њему се питање звучног концензуса заоштрава на тај начин што он (због плуралитета историја, традиција, идеја, идентитета, итд) пре може да се оствари у транскултуралним него интракултуралним релацијама.<sup>46</sup> Због тога ће се често између геополитички различитих културних миљеа остварити већа сродност него унутар области културе једног од њих. Парадокс таквог стања јесте да, с једне стране, јачају индивидуални музички идентитети као конституенти (колективног) идентитета одређене музичке културе, док се, с друге стране, догађа чвршће утемељење концепта музичког идентитета у институционално-административној основи идентитета те културе.<sup>47</sup> Због тога ће музички идентитет одређеног дела бити пре одредив према геополитичкој припадности, него на основу неког апсолутно музичког квалитета звука (дакле, композиција која је настала у Србији биће део српске музичке културе).<sup>48</sup>

Интеракцијом, комуникацијом, разменом утицаја и информација између овако дефинисаних музичких идентитета ствара се рељеф европске авангардне музике, за који онда може да се каже да је његов ниво „јединства“ садржан у музичко-авангардним карактеристикама, док је разноликост препозната у поменутом институционалном слоју, као и у наслагама традиције, специфичности образовања композитора, тенденцијама у друштву и култури и слично.

Још једна од тачака сусрета европског идентитета и музичке авангарде могао би да буде однос према традицији и наслеђу. Наиме, једна од честих одредница о томе шта је одређујуће европска карактеристика наводи се „богатство и разноврсног заједничког културног наслеђа Европе“.<sup>49</sup> Тако се у резолуцији 85/6 Савета Европе повезују концепти значаја наслеђа и „јединства у различитости“: „Савет министара, свестан европског културног идентитета [...] уверен је да је јединство у различитости оно што ствара богатство заједничког европског културног наслеђа; запажа да заједничка традиција и

---

<sup>46</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, “The Culture of Musical Identities”, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 18.

<sup>47</sup> Исто, 19.

<sup>48</sup> Исто.

<sup>49</sup> Нав. према: Monica Sassateli, нав. дело, 12. Тако Свечана декларација о Европској унији (1983) позива на предузимање корака „да би се успоставила свест о заједничком културном наслеђу као елементу европског идентитета”. Нав. према: исто, 41.

европски идентитет, као производ заједничке културне историје, нису ограничени границама које раздвајају различите политичке системе Европе.<sup>50</sup>

С друге стране, специфичан је однос својеврсног поштовања музичке авангарде према традицији, за разлику од других уметничких авангарди. Иако је однос авангарде према традицији генерално рушилачки, „обележен нетрпељивошћу према већ афирмисаним уметничким поступцима и резултатима”<sup>51</sup>, музичку авангарду одликује јаснија, не тако негативски став према традицијом, што је чини генерално свеснијом своје улоге у измени те традиције.<sup>52</sup> Авангарда у музици више је више посвећена (додуше креативном, радикално новом, актуелном) разрађивању неких одабраних постулата музичког наслеђа (макар оног које јој непосредно хронолошки претходи), тако да је пре еволутивног него револуционарног карактера. Стога није случајно да Антон Веберн, једна од кључних фигура европске музичке авангарде између два светска рата и нарочито развоја послератне музичке авангарде, у серији својих предавања „Пут ка новој музици“ на којима је изложио и своје поетичке ставове, на више места истиче позицију Шенбергове додекафоније и своје серијалистичке интерпретације те композиционе технике као (једино) логично исходиште целокупног дотадашњег развоја музике, успостављајући везе и са полифоном музиком ренесансе и Јохана Себастијана Баха.<sup>53</sup>

Својеврсно поштовање европске музичке авангарде према музичкој традицији (односно њеним одређеним елементима) навело је Мајкла Најмана (Michael Nyman) да на основу тога направи терминолошку дистинкцију између (послератне) америчке авангардне музичке праксе коју назива експерименталном музиком, док европске и коју назива авангардном.<sup>54</sup> Између осталог наглашава да је европска авангардна музика задржала традиционалан појам развоја (на пример у сонатном облику) из једне теме, те

---

<sup>50</sup> Нав. према: исто, 43.

<sup>51</sup> Нав. према: Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 12.

<sup>52</sup> Исто, 143.

<sup>53</sup> Anton Webern, “The Path to the New Music”, <https://archive.org/details/antonwebernthepa007300mbp>.

Слично Веберну, Шенберг у свом чланку “New Music” (1923) декларативно истиче: “Ја никада нисам био револуционар!” сматрајући да “све револуције једноставно доводе до отворених реакција које могу да угрозе оно чему су биле потребне године да се створи”. Упор. Arnold Schoenberg, “New Music” in: *The Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 137.

<sup>54</sup> Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 1-10, passim.

зато композитори говоре о развоју идеја, док је за Кејца важно да се музика "развија логиком звука, неометана методолошким структурама или псеудо-логиком."<sup>55</sup>

Однос музичке авангарде према традицији и музичком наслеђу чини посебном чињеница да је последња етапа развоја авангардног покрета у музици управо укључивање у традицију, онда када је задовољен критеријум високе уметничке вредности, наравно.<sup>56</sup> Тако се може лако пратити еволутивна линија од проширеног позноромантичарског расточеног тоналитета који до крајњих граница еманципује дисонанцу, преко додекафонског дванаесттонског система, до интегралног серијализма најпре Веберна, а затим композитора дармштатског круга, што је на крају довело и до појаве алеаторике. У свакој од ових етапа остварена је богата мрежа утицаја међу ствараоцима широм Европе, као што смо је раније речено, често и са великим хронолошким раскораком.

Између напуштања најтипичнијих спољашњих карактеристика авангарде и њеног укључивања у традицију „настаје међупростор између авангарде која још није постала традиција а потиснута је као покрет“.<sup>57</sup> Можда је управо тај простор, у којем авангардна достигнућа прелазе културалне границе изазивајући реакције у другим друштвеним, културним и уметничким срединама, место транскултуралности. Транскултуралност и поставке теоретичара европских студија представљају резултат савремених теоријских промишљања, док чињеница да њихови закључци могу да се примене на авангардну музику сведочи о виталности авангардних достигнућа у музици до данашњих дана.

---

<sup>55</sup> Нав. према: исто, 33.

<sup>56</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, нав. дело, 28.

<sup>57</sup> Нав. према: исто, 30.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ader, Lidia, “Microtonal Storm and Stress: Georgy Rimsky-Korsakov and Quarter-Tone Music in 1920s Soviet Russia”, *Tempo*, 2007, 63/250, 27–44.
- Ader, Lidia, “Microtonal Russia: 1950-1970s Myths and Realities”, *New Sound – International Journal for Music*, 2013, 41, 42–57.
- Delanty, Gerard, Rumford, Chris, *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*, London, New York, Routledge, 2005.
- Nyman, Mychael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Osmond-Smith, David, “New Beginnings: the International Avant-garde, 1945–62“, in: Nicholas Cook, Anthony Pople (Eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 336–363.
- Restagni, Enzo, Brauneiss, Leopold, Kareda, Saale, Pärt, Arvo (Eds.), *Arvo Pärt in Conversation*, Champaign – Dublin – London, Dalkey Archive Press, 2012.
- Samson, Jim, “Avant Garde“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II, Oxford University Press, 2001, 245–248.
- Sassatelli, Monica, *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- Schoenberg, Arnold, “New Music“, *The Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 137–139.
- Thomas, Ernst, Schlüter, Wilhelm, “Darmstadt“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2001, електронско издање.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, “Revisiting the Serbian Musical Avant-Garde: Aspects of the Change of Reception and of Keeping History ‘Under Control’“, *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology, 2008, 211–218.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Тезе за реинтерпретацију југословенске авангарде“, *Музички талас*, 2002, 30/31, 18–32.



- Veselinović-Hofman, Mirjana, “The Culture of Musical Identities“, in: Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović Mladjenović (Eds.), *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, Belgrade, Faculty of Music, 2012, 11–21.
- Велш, Волфганг, „Транскултуралност: форма данашњих култура која се мења“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, 2001, 102, 70–89.
- Webern, Anton, “The Path to the New Music”,
- <https://archive.org/details/antonwebernthepa007300mbp>.
- Welsch, Wolfgang, “On Acquisition and Possession of Commonalities“, <http://www2.uni-jena.de/welsch/abstr%20Artificial%20Paradises....pdf>.

Dušanka Jelenković Vidović

***TRANSCULTURAL CHARACTER OF EUROPEAN MUSICAL AVANT-GARDE***

SUMMARY: In this paper the characteristics of musical avant-garde in Europe are considered by examining the ways musical avant-garde and its achievements are disseminated through time and space. This especially puts into focus the concept of transculturality. Thereafter, bearing in mind the previously established qualities of both the transculturality and avant-garde in general, the aspects of European and Serbian musical avant-garde are co-examined, with a final link to the problems in the range of European studies.

KEY WORDS: avant-garde, musical avant-garde, transculturality, Europe, Serbian music.