

Izvorni znanstveni članak

UDK:78.02+781.5]78.071.1Bergamo, P.

Petru Bergamu, s poštovanjem.

Nacrtak

Posežući za metaforom navigacije autor u nizu kraćih fragmenata iscertava svojevrsnu nautičku kartu Bergamova opusa.

Ključne riječi: glazba 20. stoljeća, simfonija, simfonijska poema, filmska glazba, navigacija

Abstract

Using the metaphor of navigation the following article, in a series of short fragments, presents a kind of nautical chart of Petar Bergamo's work.

Key words: Music of the 20th century, Symphony, Symphonic Poem, Film Music, Navigation

“Da, kao što svatko zna, meditiranje i voda zauvijek su usko povezani.”

(Herman Melville: *Moby Dick ili Bijeli kit*)

Anarhija. “Ljudi kao da su se navikli da im se nešto propisuje. Ljudska sloboda je stalno ugrožena. Čovek i u umetnosti mora da ima nešto poput žiroskopa, sprave koja zamenjuje kompas i u uslovima kada on zataji.”¹ Aparati i izoštrana osjetila su nužna kako se ne bi podleglo sustavima, nacrtima, manifestima, “ideologiji”,² onome što obećava glazbu preinačiti u ime nekoga Dobra izvan nje same. Bergamova se anarhična crta stoga okreće i protiv onoga što smatra *naknadnom pameti*, protiv “nove emocionalnosti”, odbacujući je kao pomodnu i kratkotrajnu pojavu, obećanje neke nove “komunikativne” glazbe (→ *Komunikacija*), načinjene, međutim, prema planu što bi iznova trebao obvezivati na poslušnost. Doduše, ovaj an-arhični otpor protiv “lažnih”, “ideoloških” propisa kao da isključuje pitanje o samoj propisivosti glazbe, o njezinoj utemeljivosti uopće. Ono ostaje zadržano, prekriveno erudicijom, barem u govoru. (→ *Intervju*) Zatitra tek u glazbi, ali ga ona odmah skriva. (→ *Zvuk*)

¹ Pešić 1990: 18.

² Ibid.

Beskonačnost. Da nema negativan prizvuk, oznaka “akademski kompozitor” mogla bi mirne duše pristati uz Bergama. Uostalom, i sam je koristi na ovaj način,³ slično oznaci “akademski slikar”. *Akademsko* se ovdje odnosi kako na formalno obrazovanje, tako i na poznavanje i respekt prema skladateljskom *métieru*, onome što se uči u akademskim školama kompozicije, kod strogih i zahtjevnih profesora. U čemu se ono očituje? Akademski poduka glazbe, i akademski pojam glazbe uopće, pretpostavlja beskonačnost, neumrlost, vječni život pojedinih skladateljskih rješenja, primjenjivih uvijek i svuda, smatrajući ih *dobrima*, prirodno danim *arhe*-tipovima (“vrhunac na zlatnom rezu”, “ponavljanje samo dva puta, treći put variranje” itd.). Pretpostavlja istodoban i skladan suživot besmrtnika, kao što su Mozart, Wagner i Bartók, pri čemu je svaki od njih jednak u pravima, nijedan nije bliže umjetničkoj *istini* od drugih. Akademski djela ne nastaju nužno u akademskom okružju, niti moraju biti neposredno obilježena prigušenim bojama i profinjenim nijansiranjem, atmosferom smirenosti i blaženstva, ona su prepoznatljiva upravo po tome neproblematičnom suživotu besmrtnih rješenja, poteklih iz Panteona glazbe, rješenja što zajedno daju jedinstvo cjeline, a mogu ga dati upravo stoga što se pretpostavlja da su i sama na istome tragu, s istog puta; ona su različiti pokušaji istoga, savršeno uspjelog stapanja. (→ *Jedinstvo*) S obzirom da su i djela-uzori obilježena vječnom potragom za istim, i u akademskoj glazbi vrijeme kao da ne teče; ona je virtualno uvijek ista, *savršena*, izvrsno napisana, uzorno pravilnih formi, gotovo kao iz udžbenika, u njoj vrhunici padaju upravo gdje treba, svaki je pomak elaboriran, u njoj je sve na svom mjestu – premda izvori mogu biti različiti, kojiput više ovaj, drugi put onaj. Mogu se prepoznati – velik dio *znalaštva* i jest u tome da ih upućeni prepoznaju (“ovo je citat toga-i-toga”, “ovo je kvazicitat”) – a da se, u isto vrijeme, mogu i prikriti, slušati tek funkcionalno, kao dio glazbene cjeline. Ali nikako ne smiju biti *su-vremeni* djela. Gdje se čini da su se izvor i akademski transpozicija stopile, upravo ondje razlika je najveća; kada se tako u Bergamovim djelima iz šezdesetih godina, kao što je *Musica concertante* ili *Concerto abbreviato*, pojavljuju sklopovi i postupci nalik *suvremenoj* glazbi (guste teksture građene iz clustera, iznimno veliki intervalski skokovi, neprestano variranje submotivske građe itd.), razvoj skladbe jasno će dati do znanja da nije riječ o njihovom konsekvantnom iskušavanju, pa ni o rizicima što bi iz toga proizašli, nego o brisanju njihovih izvora i razloga, dekontekstualiziranju i uvrštavanju velikodušnim, smirenim potezom u sklop što ga čine već postojeći besmrtni uzorci iz Panteona. *Suvremena* glazba tako postaje “plemenito osujećena”,⁴ kako je primijetio jedan od najpompnijih slušatelja Bergamove glazbe, Dubravko Detoni. Akademizam, naime, pretpostavlja odbijanje prekida, konačnosti, cezure, prolaznosti – smatrajući je tek obilježjem onoga pomodnog, kratkotrajno aktualnog.

³ Wagner 1990: 13.

⁴ Detoni 2001: 151.

On predstavlja Glazbu s velikim početnim slovom, univerzalnu i jedinu koja doista vrijedi, ne neku posebnu, kojoj je potrebna dodatna oznaka (*staru* ili, još manje, *novu*). No nije li besmrtnost uzoraka iz Panteona moguća samo na podlozi nečega što samo nije živo, zalihe *mrtvih* djela, umrtvljenih, objektiviranih i prepariranih, koja se tretiraju kao materijal za kojim se uvijek može i treba posegnuti? Nije li, uostalom, akademski glazbeni Panteon i sam *lokalan*, odrediv, nema li on neki svoj početak, pojam, čak historijski datum rođenja (bez obzira smatra li se porođajnim momentom, primjerice, nastanak koncertnog pogona na komercijalnoj osnovi, standardizacija orkestralnih tijela i koncertnog repertoara, ili pak ustanovljenje institucije konzervatorija, napose postrevolucionarnog pariškog, uključujući njegov pedagoški pogon, udžbenike i pripadajuće nagrade)? Ne čine li ga zapravo samo pojedinačne skladbe nastale od kraja 18. do početka 20. stoljeća, s Bachom na pijedestalu, izdvojene iz opusa svojih autora (ostatak kojega se, kao *nesavršen*, prepušta zaboravu; → *X*), svedene na čiste kompozicijske tehnike, stanovite apstraktne formule? Ali pogrešno bi bilo misliti da je *akademičnost* Bergamove glazbene poetike u sebi smirena. Premda se u njemu kretao neposredno nakon studija, predajući kompoziciju i instrumentaciju, a i kasnije, mada manje intenzivno, ne čini se da je Bergamu akademski milje bliska sredina. Ne zato što bi mu akademizam, drugo ime za *znalaštvo*, bio stran, nego stoga što smatra da sama akademija nije dovoljno akademska. Udaljavanje od akademije zato u Bergama nije znak otpora, kao što je to slučaj s *novom glazbom*, koja je također vezana za akademska pravila, ali tako da ih potvrđuje (“da, ona su relevantna!”) i istodobno se od njih odmiče (“ali ne treba ponoviti ono što ona nalažu!”), nego je znamenje iznimna povjerenja u akademizam, čak stanovite pretjeranosti, koja daje naslutiti pravila akademizma samog, njegove cezure, koje kao da u velikome ponavljaju ono što se događa u samom Bergamovu opusu, u kojemu svako djelo znači zaseban, nepredvidljiv početak i dovršetak, rezonirajući, kako je uočila Eva Sedak, s “prekidima” i brižljivo prikrivenim “šavovima” unutar pojedinačnih djela.⁵ Beskonačnost se tako uvijek iznova uspostavlja – i završava. “Ničega više nema”,⁶ stoji u predgovoru za *Navigare necesse est*. “Ničesa nima”,⁷ ponavljaju madrigali, poput jeke. (→ *Dvoje*)

Cantabile. Kao oznaka za način izvođenja, često se susreće u Bergamovim instrumentalnim skladbama: vidjeti npr. temu (“cantando”) i prvu varijaciju u *Variazioni sul tema interrotto*, drugi i četvrti stavak *Quartetto d’archi*, pojedina mjesta simfonijske poeme *Navigare necesse est* (t. 13, 210...) itd. *Canzoni antiche* obuhvaćaju tri stavka pod naslovom *Canto*, što ih dakako valja svirati “cantabile”. U madrigalima se također susreću obje oznake,

⁵ Sedak 2000: 34.

⁶ Bergamo 2007: VIII.

⁷ Bergamo 1998: 108.

“cantabile” i “cantando”. Tematske jedinice Bergamovih djela često se iznose i “espressivo” ili “intensivo”. No gesta pjevanja važna je za čitavu Bergamovu glazbenu poetiku, ne samo kao hipotetički *izvor* instrumentalne, nego i glazbe kao takve. (→ *Anarhija*; → *Eshatologija*; → *Komunikacija*; → *X*; → *Zvuk*)

Dvoje. Tematska i motivska građa Bergamovih skladbi nerijetko je “rotacijski” oblikovana, naizmjenice od velikih (većih od kvinte) i malih (sekundnih) intervala, dajući unutar sebe mogućnost segmentacije, zrcaljenja, dvostrukih čitanja, dvoglasja. Takve su, primjerice, teme simfonijske poeme *Navigare necesse est* ili *Druge simfonije*, ali napose *Concerta abbreviata*, u kojemu mala sekunda i njezini obrati tvore najrazličitije tematske jedinice (kantabilne, kvazi-punktualne, repetitivne). *Dvojnost* u Bergama u načelu znači prisutnost dvaju entiteta suprotnih funkcija, primjerice u konstrukciji skladbi koje se sastoje od elemenata što daju sigurnost i onih što je uskraćuju (→ *Ludwig van*); u repeticijskim bez izrazitije promjene, koje tvore npr. guste teksture skladbe *Musica concertante*, i repeticijskim u kojima se njezine tematske formacije iznose svaki put u novom obliku, *provedbeno*; u skladbama koje se odvijaju, slično kao Beethovenove dvostavačne sonate ili Schubertova dvostavačna simfonija, u dva dijela, dvaput započinjući, pri čemu je prvi dio “prekinut” (→ *Beskonačnost*), da bi drugi djelo zaokružio (ovo je slučaj čak i sa skladbom *Canzoni antiche*: prva dva ponavljanja serije *pjesma – ples – dodatak* odvajaju se od trećega); u dvostrukom iznošenju istoga, ali drugi put oslabljeno (jeka u *Concerto abbreviato*) ili palindromno (drugi stavak *Quartetta* izrijeком je “Arco per archi”). Dubravko Detoni ovu crtu Bergamovih djela vezuje uz pitanje: “U kojim uvjetima isto, pri ponovljenoj, identičnoj kreaciji, postaje bolje?”⁸ Da je za Bergamovu skladateljsku poetiku, kako bi je zatvorio, *drugi* nužno suprotan, kao *prvi s manjkom*, razvidno je i iz njegovih verbalnih iskaza: drugi, koji ne posjeduje *pravo znanje*, može biti samo “u strahu”.⁹ Ali dvojnost može značiti i otvorenost za nepoznato... (→ *Ponavljanje*; → *Utjelovljenje*) Ne grupira li se i Bergamov skladateljski rad u prvi odsjek, u kojem nastaje većina kompozicija, i drugi, obilježen tek rijetko prekidanom skladateljskom šutnjom (→ *Intervju*)? Štoviše, u vidljiv i nevidljiv dio? (→ *X*) Nije li njegova glazbena poetika, na stanovit način, i dijelom navigacijskog dvojca, u neprestanoj razmjeni, razgovoru, međusobnom osluškivanju? (→ *Yawl*)

Eshatologija. Djela kao proizvodi vjerovanja da je svijet izgubio izvornu punoću, puni Smisao, čije iskre valja sabrati i zadržati, pripravljavajući njegovu ponovno došašće. Bavljenje glazbom “u jednom vremenu koje je potpuno crno, koje nema nikakve veze s dušom”.¹⁰ Čvrsto zatvorena djela

⁸ Detoni 2001: 143.

⁹ Sedak 2000a: 35.

¹⁰ Krpan 1991: 55.

(→ *Jedinstvo*; → *Zvuk*), kako okolina na njih ne bi imala utjecaja. Smatra se da sadrže iskre vječnosti (→ *Beskonačnost*), prenoseći ih, poput Noine arke, na sigurno, preko potopa (→ *Navigacija*). Početak kraja, kada se izvorna punoća gubi, pritom se smješta u različite momente: određenjem pjevanja kao izvora glazbe (→ *Cantabile*) pojavljuje se problem instrumentalne glazbe, koja za eshatološku misao u najboljem slučaju može biti samo manje ili više neuspjela imitacija glasa, a u najgorem se *izopačiti* od izvora, npr. tražeći vlastitu narav; određenjem francuske revolucije kao cezure koja uništava “prirodan” poredak stvari (→ *Ludwig van*); ili pak teorijom glazbene “avangarde”. (→ *Ponavljanje*; → *Zvuk*) Kako je za eshatološku misao *povijest* lanac uzroka i posljedica, koje imaju svoju uređenost i završavaju trijumfom Dobra, tj. vječnosti, za nju u svakom trenutku postoji samo jedna opcija. Retorika “napretka” i “povratka”, bez obzira vrednuje li se koji od ovih pojmova pozitivno ili negativno. “Mislim da će muzika, sada se vraćajući, početi onde gde je stala.”¹¹

Film. Uz glazbu za kratki film *Nova domaća životinja* Dušana Makavejeva, Bergamo je skladao i glazbu za redateljjev prvi cjelovečernji film, *Čovek nije tica*. Rokovi za rad na filmovima bili su iznimno kratki, svega nekoliko dana, pa se glazba ispisivala “odmah u dionice, znači partiture nije ni bilo”.¹² Glazba za film otkriva skladateljevu drugu stranu, ponešto drukčiju od *priznata* opusa (→ *X*): za razliku od zatvorenih, iznimno promišljenih djela, koja su mogla nastajati u duljem razdoblju, ova je glazba skladana u situacijama koje su iziskivale brzo rješavanje problema, i to na poticaj drugog medija. U filmu *Čovek nije tica* ovo je zamjetno već iz mjesta što ga zauzima skladana glazba: premda ozvučuje špicu, u nastavku se pojavljuje relativno rijetko, svega u nekoliko prizora, čineći tek dio ukupne zvučne slike ovoga filma, u kojemu glazba inače predstavlja značajan element, sudjelujući u stvaranju njegovih dramskih kontrasta odnosno napetosti. To se odnosi s jedne strane na Beethovenovu *Devetu* (→ *Ludwig van*), o kojoj je riječ na početku, u telefonskom razgovoru voditelja tvornice, koji sugovorniku u Beogradu, vjerojatno novinaru, sugerira da bi valjalo objaviti kako su “uzvišene reči Schillerove *Ode radosti* padale na obasjana radnička lica”, ali i u zadnjem dijelu filma, u prizoru u kojem došljak, slovenski inženjer Jan Rudinski, zahvaljujući kojemu tvornica uspijeva prije vremena završiti dogovorenu proizvodnju i izvesti svoj proizvod u inozemstvo, prima “Orden rada 1. reda”, uz živu izvedbu zadnjeg stavka *Devete* pred čitavim kolektivom tvornice. Film i završava ovom glazbom, uz riječi hipnotizera kako “čovjek kada spava ništa ne može da radi, a pod hipnozom izvršava najkomplicovanija naređenja, pa i ubistva”. Kontrast Beethovenovu djelu, izvedba kojega u tvornici se s jedne strane prikazuje kao apsurdan rezultat slogana “kultura narodu”, a s druge, pjevanjem stihova u

¹¹ Pešić 1990: 18.

¹² Bergamo 2012.

prijevodu, pokazuje da i samo djelo ide ususret izlasku iz sebe, čine kavan-
ska pjesma na početku, u prizoru u kojem se prvi put pojavljuje Barbulović,
“udarnik” neuredna privatnog života, te romski sastav potkraj filma, u prizoru
u kojem Rudinski, skrhan nakon što shvati da mu Rajka, djevojka s kojom je
održavao tajnu vezu, nije vjerna. Vidjevši romske glazbenike, Rudinski im
u košmaru zahvaljuje što su “divno sinoć svirali Beethovena”, slike mu se
miješaju i on napokon razbija veliko zrcalo – ekvivalent prizora s cirkuskim
artistima potkraj filma, u kojem Barbulovićeva napuštena žena naposljetku
pronalazi drugog muškarca, shvaćajući da bi to značilo “razbiti hipnozu” u
kojoj je do tada živjela. Za razliku od simfonije i popularnih pjesama, koje se
uvijek pojavljuju kao prizorna glazba, Bergamova skladana glazba uvijek je
neprizorna, čineći pozadinu za scene *prijestupa*, primjerice prijetnje, nedo-
puštene ljubavi ili hipnoze, pojave o kojoj je riječ u prologu i na kraju filma,
uokvirujući tako zatvoreni svijet tvornice i njezine vjere u *rad i progres*. Dok
je glazba u prvoj sceni ljubavi između Rajke i Jana, kao i u sceni hipnoze, obi-
lježena stanovitom kolorističkom crtom (*prelijevajući* glissando harfe, zvuk
vibrafona...), a u prizoru u kojem roditelji Rajku iznenada zatječu s Janom
u ljubavnom zanosu obilježena nervoznim tremolom gudača, u prizoru kada
Jan ponovno susreće Rajku, nakon što mu je postalo jasno kako s njima stvari
stoje, Bergamo poseže za temom iz posljednjeg stavka svoje *Prve simfonije*.
Kako Jan postaje sve više bijesan, odbijajući Rajku, upravo ambivalentnost
glazbe, njezina opsesivna ritmika s jedne i “nesklad” dijastematike s druge
strane (→ *Simfonija*), prati razlaz dvoje ljubavnika.

Grafička slika svijeta. Čini se da želja za kontrolom zvuka pretpostav-
lja modus *nadgledanja*, perspektivu navigacijske mape, satelitskog snimka.
(→ *Navigacija*) Nisu li “tonska građevina”, “palimpsest”, “glazbeni crtež”,
“trostruka ekspozicija”, “uho koje vidi” i “oko koje sluša”,¹³ pa i simetrije,
palindromne forme itd. – vizualne metafore? Ne usredotočuju li se, uosta-
lom, i glazbenoteorijske discipline, počevši od harmonije i kontrapunkta, prije
svega na relacije, prostorno prikazive simboličkim pismom, a ne i na izvor
zvukova samih, svakoga posebno? (→ *Zvuk*) Ne bi li, s druge strane, naviga-
cijska mapa, koja bi se posve podudarala s predjelom, bila ne samo nemoguća,
nego i besmislena? “Grafička slika svijeta”¹⁴ utoliko jest stvar notografa, ali i
skladatelj, *znalca*.

Hybris. Djela kao što su *Navigare necesse est* i *Musica concertante*, svako
na svoj način, prikazuju uzdizanje pojedinačnog i njegovu sudbinu: dok u
simfonijskoj poemi markantna prva tema, nastala iz “praha” što ga čine motivi
uvoda, preuzima ulogu protagonista (→ *Navigacija*), u ciklusu se orkestralnih
studija, poput *bildungsromana*, prepoznatljiva jedinka uspostavlja postupno,

¹³ Sve iz intervjua Sedak 2000a.

¹⁴ Wagner 1990: 13.

iz manje ili više amorfnih tekstura nastalih multiplikacijom pojedinih uzoraka. S obzirom na različitost žanrova, i dramska je struktura skladbi različita: dok je u simfonijskoj poemi, slijedeći sonatnu shemu, prva tema u reprizi odlučna karaktera, doduše uz prethodno bojažljivo pojavljivanje (“lažna repriza”) nakon turbulencija u provedbi, pa je tek repriza treće teme (s njezina tri “sudbinska” tona...) sustiže, u orkestralnim studijama, s obzirom da ne postoji zahtjev sonatnosti, i prijetnja će se postupno razvijati, od početnih repetitivnih signala (drveni puhači, t. 9 i dalje) do razornih udara, najavljenih već onima što se pojavljuju između pojedinih studija. (Ali i *udarom* iz t. 166 simfonijske poeme, koji otvara najintenzivniji dio provedbe, nalik onima što će se tako markantno pojavljivati u kasnijoj skladbi.) U Bergamovim se intervjuima “avangarda” smatra očitovanjem *hybrisa*, pri čemu bi je trebala sustići i zaslužena kazna, “povratak” u “prirodno stanje”. Nije li pak Bergamova skladateljska poetika u *isto* vrijeme obilježena samoumanjivanjem (→ *Veliko*) i mesijanstvom (→ *Eshatologija*), diminucijom i augmentacijom?

Intervju. Izuzimajući kratke tekstovne napomene uz objavljene partiture i jedan esej, Bergamovi iskazi u verbalnom mediju pripadaju razgovornom žanru, s izabranim sugovornicima, ponekima i više puta. Neki su govoreni, drugi odnosom sugovornika i artikulacijom odgovora odaju pisano podrijetlo. Bergamovi intervjui nastaju od 1990. godine naovamo, u godinama obilježena krizom i ratom, raspadom bivše države i promjenama krajolika domaćih glazbenih institucija, u razdoblju u kojem je njegov skladateljski rad manje intenzivan, ali započinje se javno zamjećivati, nakon duljeg vremena. Poticaj je isprva prigodan – izvedbe pojedinih djela, napose u Zagrebu i Splitu. Riječ je uglavnom o prvim izvedbama u hrvatskoj sredini kompozicija pisanih mnogo ranije, šezdesetih godina – i tiskanih i izvođenih drugdje. Od sredine devedesetih intervjui prate i nastanak novih djela, naročito zbirke madrigala *Spiriti eccellenti*, ali češće nastaju u povodu javnih priznanja, obilježavajući i potičući ulazak Bergamovih djela u glazbeno pamćenje domaće sredine, ono što naziva “poviješću”,¹⁵ iz koje se osjećao izopćen, kako zbog vlastite fizičke odsutnosti i druge škole (stečene u Beogradu...), tako i zbog nesposobnosti domaće sredine, njezine nesređene i stoga samouzdizanja (→ *Hybris*) i mistifikacijama sklone memorije, zbog koje ona nije u stanju uspostavljati estetička mjerila vrijednosti, uključujući i realnu ocjenu vlastita stanja u međunarodnim okvirima. Bergamo iz intervjuja ponekad je živijalan, ali češće polemičan, ozbiljan, daleko od mediteranske ležernosti – kao da su intervjui neka vrst javne prerade prethodno stečenih povreda. Velik dio intervjuja obuhvaćaju i komentari uz pojedina djela (čak i spomen onih *nepriznatih*; → *X*), zadivljujući ne samo erudicijom, nego i suverenošću kojom se različite reference (naročito one prirodnoznanstvene, kako i dolikuje pomorcu; → *Grafička slika*

¹⁵ Wagner 1990: 13.

svijeta; → *Navigacija*) međusobno povezuju, tvoreći konzistentno objašnjenje. I upravo ovom svojom crtom intervjui zavode, težeći kolonizirati djela, naznačiti što bi bio njihov pravi ključ. Ali glas koji upravo na tim mjestima progovara iz intervjuja nije isto što i glasovi koji progovaraju (češće pjevaju...) u Bergamovim djelima, pa makar to bili i glasovi sirena, mameći neiskusne moreplovce u stupicu... (→ *Cantabile*)

Jedinstvo. “To je to – jedno”, kaže neki slušatelj. “Nije jedno, nego zbirka suvenira”, kaže drugi.¹⁶ Tko je od dvojice slušatelja Bergamova djela u pravu? Prema predgovoru “studijama za simfonijski orkestar” (u pluralu!) *Musica concertante* (u singularu!), u skladbi je riječ o “istraživanju uvjeta koji trebaju biti ispunjeni, da bi elementi, koji očito potječu s različitih ishodišta, i koji se na stanovit način dovode u međusobne odnose, dali glazbeno jedinstvenu cjelinu”.¹⁷ Prvome se slušatelju djelo tako pokazuje u singularu, čvrsto zatvoreno, otvarajući se zvučnom plohom (poput mirne vode...), iz koje se postupno izdižu pojedinačne linearne formacije (u prvoj se studiji, primjerice, pojavljuju u dubokim gudačima, međusobno zrcalne) i “udari” (isprva lagano, u drvenim puhačima, potom odmah snažno, između pojedinih studija). Ova će se raspodjela funkcija unutar tekstone (*pasivne formacije – linearne formacije – udari*) zadržati i dalje, poprimajući uvijek drukčija konkretna rješenja, pa će slušatelj uočavati sve nove i nove sličnosti, koje upućuju na unutrašnje jedinstvo djela. Drama se za njega odvija kao premještanje intenzivnosti u okviru pojedinih funkcija, kao komad u kojemu su funkcije (postajući poput *likova*) uvjerljive, međusobno stupajući u konflikt, u prvome odsjeku skladbe slabiji, da bi u drugome došlo do eskalacije. (→ *Dvoje*) Drugi pak slušatelj ustrajava na tome da se nijedan element Bergamove kompozicije ne stapa bez pogovora s drugima, da nije onakav kakvim se predstavlja, upućujući i na nešto drugo od sebe, na izvor u nekoj drugoj skladbi. (→ *Beskonačnost*) Ovaj slušatelj neprestano uočava da je ovo ili ono rješenje, ovo ili ono mjesto, odnekud uzeto, štoviše on je radostan što neprestano može pokazivati svoju glazbenu načitanost, detektirajući izvore. On sluša Bergamovu skladbu u pluralu, slušajući je čuje i druge, pa mu se skladba čini poput zbirke više ili manje povezanih, više ili manje filtriranih *semplova*. Skladba oba slušatelja drži u svojoj mreži, puštajući svakome od njih da vjeruje kako je baš on u pravu, kako je otkrio njezinu tajnu. Možda je u tome i značenje riječi *koncertantno* u njezinu naslovu, koji u isto vrijeme može upućivati na nešto drugo, npr. na dvije Bartókove skladbe, *Muziku* i *Koncert*, ali i na samoga sebe, na vlastito jedinstvo. Muzika kao *kon-cert* predstavlja tako onu istodobnost dvojega, solističkog i *tutti*, stopljenog i razdvojenog, konsonantnog i disonantnog, koja upućuje,

¹⁶ Detoni (2001: 144) govori čak o “načelu ugrađenih suvenira”.

¹⁷ Bergamo 1982: II.

preko latinskog *con-cordia*, na ono što su Grci nazivali *αρμονία*.¹⁸ Tajna je djela upravo u onome *između* – između dviju strana, identičnosti i različitosti.

Komunikacija. Izraz kojim Bergamo označuje sposobnost glazbe da nastupa poput jezika, prenoseći “informacije”. Glazba je izvorno kadra “komunicirati”, ali najkasnije s nastupom “avangarde” gubi ovu sposobnost. (→ *Eshatologija*; → *Ponavljanje*) Tako se, umjesto zajedničkog medija “komunikacije”, glazba “raspada” u mnoštvo pojedinačnih “jezika”: “Postoji muzički gravitacioni centar. Ako se on napusti, tada je hijerarhija srušena. Sve je slobodno. I svak može da načini svoj jezik. A to znači da nema komunikacije. Jer onaj koji želi da mi nešto saopšti tera me da pred odlazak na koncert naučim njegovu leksiku. To je raspad.”¹⁹ Kako bi se glazba vratila u stanje izvornog jedinstva, potrebno je sačuvati njegove tragove. O samome *eshatonu* povijesti glazbe doznaje se tek indirektno, prema analogiji s jezikom: “Govoreći hipotetički, bilo bi – da bi se ostvarila posvemašnja komunikacija – veoma važno da cijeli globus govori istim jezikom... što nikome ne pada napamet, pa smo tako i dalje u kuli babilonskoj.”²⁰ *Razumijevanje* je adekvatan modus pristupa glazbi, kao mediju “komunikacije”. No koje “informacije” glazba prenosi “komunicirajući” – i kako? Ne čine li Bergamove kompozicije, kao mediji “komunikacije”, upravo u trenutku kada naizgled najjasnije prenose stanovite “informacije” (npr. ponavljajući varirano pojedine “personificirane” tematske jedinice u simfonijskoj pjesmi *Navigare necesse est*, pa one tako, s obzirom na trenutak u kojem se pojavljuju i razliku u odnosu na obličje u kojem su se pojavile prvi put, nešto “govore”), dvostruku gestu: s jedne strane u prvi plan stavljaju samu “informaciju” o onome što znače, a s druge strane u prvi plan istupaju same, kao puka prisutnost nekog bića? (→ *Dvoje*) Ne osujećuju li sama djela pokušaj da se glazba svede na medij, na nešto što bi trebalo biti transparentno, što bi se trebalo povući, kako bi “informacija” stigla na drugu stranu što je moguće manje izmijenjena? Što se događa u trenutku kada glazba otkrije da je jezičnost ne može u potpunosti obuhvatiti (što se odnosi, sa svoje strane, i na razumijevanje njezinih “informacija”, kao odgovarajući modus ophođenja) i počne izlagati vlastiti ireduktibilni i neraspoločivi *ostatak*? Što ako je smisao ove glazbe upravo u tome da pokaže kako se “razumijevajućim” pristupom, onim koji u njoj traži jezičnost, nužno propašuje? (→ *Ponavljanje*; → *Zvuk*)

Ludwig van. Jedna od najsajnijih zvijezda Bergamove navigacijske mape, ona koja omogućuje orijentaciju (→ *Navigacija*), čak i u djelima koja samom građom na to ne bi odmah upućivala. Nije li, uostalom, Beethoven ime za *dvostruku ekspoziciju* – što je, s jedne strane, čini *protokolarni* okvir djela, one stabilne točke, npr. tematske jedinice u Bergamovim višestavačnim djelima

¹⁸ Vidi Spitzer 1963: 108 i dalje.

¹⁹ Pešić 1990: 11.

²⁰ Krpan 1991: 55.

i u simfonijskoj pjesmi *Navigare necesse est*, koje svojom pojavom, trenutkom i kontekstom u kojem se pojavljuju poput svjetionika omogućuju da se snađemo, a s druge strane provedbeni postupci na submotivskoj razini, upućujući na mrežu u kojoj je potencijalno svaka pojedinost vezana za svaku drugu, vrtlog u kojem zakazuje svaka navigacijska mapa? I Bergamova su djela u isto vrijeme čitka, kao da sve daju odmah (a autorovi komentari uz djela takvu će sliku još i poduprijeti, uz lakonsko “to je sve”, nalik Sfinginu smiješku...), a s druge strane iznimno zakopčana, budući da su sve njihove pojedinosti izvedene iz neke elementarne zalihe (ritamske i intervalske, ponekad čak zalihe apsolutnih tonskih visina, kao u skladbi *Concerto abbreviato*), pa su uvijek drukčije, obilježene sitnim izmjenama, varijacijama, stanovitom alergijom protiv doslovnog ponavljanja. Tako, primjerice, u ranim klavirskim *Varijacijama* ne samo što je početno iznošenje tematskog materijala zapravo ponavljanje uvijek istih elemenata (npr. početnog melodijskog pomaka u najvišem glasu, triolske figure, silaznog kromatskog kretanja itd.), svaki put izmijenjenih, uključujući i drukčiju teksturnu okolinu, nego su i ponavljanja u samim varijacijama uvijek izmijenjena, ako ničim barem oktavnim udvajanjima (kao u varijaciji br. 7). Kao amblem takva doslovnog ponavljanja i ujedno zabrane doslovnog ponavljanja, Beethoven je prisutan i u Bergamovoj samodeskripciji. Govoreći o pogubnosti revolucionarnih koraka u povijesti kulture, pa i u političkoj povijesti, u jednom će od intervjuva tako Beethovenov pomak u povijesti kompozicije identificirati upravo u tome ključu: “Otklon u nešto drugo napravio je već Beethoven: iz postupnosti, iz aritmetičke progresije neosjetno je prešao u geometrijsku, u eksponencijalnost. Taj u početku mali otklon, taj preskok, doveo je kasnije do velikih kataklizmi...”²¹ No, da je izvor onoga najgoreg ujedno i *pharmakon*, lijek, bit će razvidno nekoliko godina kasnije, kada će Bergamo izriječkom imenovati nešto poput vlastita Panteona (→ *Beskonačnost*), onaj “izbor” egzemplarnih djela u kojima “dovršenost organizacije prati izvornost ideje”, izbor u kojemu su na prvome mjestu “Beethovenovi kasni kvarteti”.²² Bi li taj estetički izbor, pa i kritika estetičkog izbora *kao takvog*, bio moguć bez slobode mišljenja i govora, uključujući i neovisnost umjetničkog sistema, što ih je omogućila francuska revolucija? (→ *Dvoje*; → *Eshatologija*)

Madrigal. Madrigal je protejski, dvoznačan žanr: doslovniji, kada se priljubljuje uz stihove, manje doslovan, kada im izmiče tlo, otiskujući ih u nemirne glazbene vode. (→ *Dvoje*) *Spiriti eccellenti* kao djelo u kojemu se skladatelj na trenutak može i *prepustiti*, pustiti riječi – i zvuku riječi – neka ga vodi, premda uvijek uz nadgledanje. (→ *Zvuk*) Učena naivnost, ogoljela tekstura bez basa, kao u kasnijim Ravelovim skladbama. Djelo čiste ljubavi, sebe-

²¹ Krpan 1991: 55.

²² Turkalj 1995: 31.

darivanja. U isto vrijeme, kružno djelo i djelo o zatvaranju kruga. (→ *X*)

Navigacija. Simfonijska poema *Navigare necesse est* postoji u dvije verzije, od kojih je danas samo druga dio Bergamova *priznatog* opusa. U predgovoru tiskanom izdanju spominje se, međutim, i prva, ocrtavajući se uz drugu kao njezina sjena, dvojnica iz morskih dubina, gdje se pojedina djela prepuštaju zaboravu. (→ *X*) Dvije se verzije, ako je suditi prema objavljenj, minimalno razlikuju, zapravo samo u završetku: dok je prva verzija “završavala rezignirano, zamirući, u *pianissimu*”,²³ druga je zaokružena “*codom (quasi marcia funebre)* koja završava u *fortissimu*”.²⁴ Zagonetna coda započinje nakon reprize treće, *sudbinske* teme, koju najavljuje snažan prolom iz orkestralnih dubina, da bi sama tema najprije ovladala čitavom scenom, a potom postupno iščezla. To je mjesto završetka prve verzije skladbe. Prvi su koraci code gotovo kao nastavak, odjek onoga što je iza sebe ostavila *sudbinska* tema, pa i u smislu tonalitetskog usredištenja (in *e*), no bojažljivo pridizanje ipak je nešto drugo, da bi u odsjeku “animando” (t. 364) postalo jasnije kako se krhotine prve teme postupno konsolidiraju i uspinju, sve do pojave akorda *h-dis-fis* (t. 375), koji djelo trijumfalno privodi kraju. Kao što i dolikuje simfonijskoj poemi, svojevrstome filmu za uši, filmu prije filma (→ *Film*; → *Oluja*), dvije verzije prizivaju semantička tumačenja (→ *Komunikacija*), rezonirajući u odnosu na naslov skladbe, glazbenu gestiku, dramsku strukturu. Sam skladatelj tako govori o “potopu” (→ *Eshatologija*; → *Hybris*), kao kraju prve verzije (“brod tone, posada se utapa, i ničega više nema”), dočim bi se završetak druge odvijao poput filmskog: nakon potopa posade (završetka treće teme te početka code kao *marcia funebre*) kamera skreće s protagonista na autora: “Junak moje simfonijske poeme podliježe razularenoj snazi prirode, dok ja još uvijek plovim, čvrsto držeći konope svojih jedara.”²⁵ Osluškujući ovaj zagonetni završetak skladbe, Dubravko Detoni uočio je i ponešto drukčije naglaske, nalazeći da je riječ o “pobjedi s nevidljivom maskom poraza na licu”²⁶; isplovljavanje, ako je o njemu ovdje riječ, ostaje tako označeno sumnjom. Dva slušanja kao da različito tumače odnos dviju riječi naslova: dok se s jedne strane pretpostavlja da navigiranje, doduše, može odvući u katastrofu, ali unatoč svemu valja odvojiti i sačuvati imperativ (*necesse*), s druge se strane upozorava na njihovu neodvojivost, međusobnu uzglobljenost. Ne odjekuje li pritom u drugome slušanju upravo ono što Massimo Cacciari, govoreći o razumijevanju mora i kopna, naziva “talasokracijom”, predodžba mora kao “onoga ‘strahotnog’, onoga *periculosum maxime*”,²⁷ bezgraničnog i bezdanog, što prijeti poljuljati svaki čvrst poredak, pa je pred njim moguće

²³ Bergamo 2007: VIII.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Detoni 2001: 146.

²⁷ Cacciari 1994: 54

samo strahopoštovanje? I nije li u prvome slušanju na djelu neprihvatanje takva “*hybrisa talasokracije*”,²⁸ neprihvatanje koje, doduše, pretpostavlja da je more “snaga što iskorjenjuje”, ali upravo u tome pronalazi izazov kako bi krenulo u potragu za “nekom zemljom koja će biti čvršća od one napuštene, nekog Nomosa koji će konačno biti dobro zasnovan”²⁹? (Pa bi i skladanje u tome pogledu odgovaralo onome što su Grci nazivali *téchne nautiké*, nautičkim umijećem...) No vjeruje li pritom prvo slušanje da će jednom ipak stupiti na čvrsto tlo, pa makar to i ne bilo Otočje blaženstva, pa čak ni Itaka, ili je njegov imperativ ipak više u uvijek novoj plovidbi, uvijek novim izazovima? S druge strane, odnosi li se sumnja drugoga na samu mogućnost čvrstog tla pod nogama, prema kojoj bi vjera u takvo što bila tek naivnost, ili pak na plovidbu kao takvu, u smislu onoga *hvali more drž’ se kraja*? Ali oba slušatelja, kakogod protumačila odnos mora i kopna, imperativa i njegovih posljedica, prve i druge riječi, ipak kao da zaboravljaju posebnost treće riječi: “*est*”. Zbog nje je i svako djelo novo otisnuće u *nepoznato*, kolikogod koristili navigacijske mape, kolikogod mislili da poznajemo glazbu i znamo sve o njoj. (→ *Beskonačnost*; → *Zvuk*) A to se odnosi i na navigiranje Bergamovim opusom, pa makar se oslonili i na ono navigacijsko sredstvo što je pretpostavkom svakog teksta – *alfabet* (talijanski, dakako)...

Oluja. Osluškujući dugu povijest programne glazbe – mnogo dulju od samog imena “programna glazba” – uhom dobro odgojena kinematografskog slušatelja (i skladatelja) (→ *Film*), Michel Chion pronalazi kako je oluja, napose olujno more, jedan od možda najčešćih njezinih sižea,³⁰ onaj u kojem se evociraju podivljali, prijeteći pokreti, razorna snaga što se otima kontroli. (→ *Hybris*; → *Navigacija*) Beethovenovo je mjesto u toj povijesti prekretničko, ustanovljujući *kod* glazbenog prikaza oluje, unatoč osporavanjima (kao što je ono Debussyjevo, koji mu zamjera “romantičku halju”...), možda baš zbog njih. (→ *Ludwig van*) U Bergama se olujne scene izriječkom pojavljuju u više djela: od sedme varijacije iz *Variazioni sul tema interrotto*, preko provedbe simfonijske poeme *Navigare necesse est*, do desete studije (t. 273) skladbe *Musica concertante*. (→ *Veliko*)

Ponavljjanje. U Bergamovoj se glazbi pojavljuje kao kompozicijski postupak na razini motiva, teme, odsjeka unutar stavka (u sonatnim stavcima kao repriza, u trodijelnim stavcima u obliku pjesme ponekad kao palindrom, u madrigalima kao ponavljanje početnog dijela itd.), pojedinih stavaka ili skupine stavaka (*Variazioni* su oblikovane u dva luka, *Druga simfonija* kao ponavljanje serije *polagani stavak + brzi stavak* itd.), glazbene vrste (dvije simfonije...) itd. (→ *Dvoje*) Bergamovo odbijanje onoga što naziva “avangardom”,

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.: 55.

³⁰ Chion 1993: 74.

oznakom ponešto neodređena značenja, za koju nije jasno odnosi li se u njegovu govoru generalno na *novu glazbu* nakon Drugog svjetskog rata (ili u užem smislu na dio glazbe što se predstavljala u okviru Muzičkog biennala Zagreb ranih šezdesetih godina, festivala o kojemu je inače često riječ u Bergamovim intervjuima), na glazbu Schönbergova kruga, ili čak na Beethovenovu glazbu (→ *Ludwig van*), atestirajući joj u svakom slučaju “napuštanje” ponavljanja,³¹ moglo bi se smatrati pukim nesporazumom – jer ni ova glazba doista nije napustila načelo ponavljanja, odgovarajući na akademska pravila *istodobno s da i ne*, a ne, kao što pretpostavlja Bergamo, samo *s ne*, koji pak na njih odgovara formulom *da* (“ona su relevantna!”) + *da* (“treba ih doslovno ponoviti!”), tražeći povrh toga i distancu (→ *Beskonačnost*) – kada ne bi bilo konstitutivnim dijelom vlastite skladateljske poetike, proizlazeći iz zaborava *drugoga* unutar Glazbe (s velikim početnim slovom), odnosno njezina izvora. (→ *Zvuk*) Jer ponavljanje ne znači samo ono *kako* se nešto pojavljuje, nego i ono *da* se uopće pojavljuje...

Quartetto. Za razliku od skladatelja koji završavaju svoj opus kvartetima, Bergamo ga kvartetom započinje, barem u onome dijelu koji je ostao izvan *kripte*. (→ *X*)

Regija. Nije li i regija (“Dalmacija”, “Mediteran” itd.) moguća samo rezidualno, kao *ostatak* u nekoj relaciji, ako ne želi postati slika, nacrt, manifest, “ideologija”? (→ *Anarhija*; → *Veliko*)

Simfonija. Dvije Bergamove skladbe nose ovo ime, koje već svojim grčkim podrijetlom upućuje na pitanje jedinstva. U svojoj uzornoj, akademskoj “klasičnosti” (→ *Beskonačnost*), klasičnijoj od klasike same, *Prva simfonija* otkriva Bergamov smisao za humor – ona kao da je, unatoč četverostavačnosti, golemi scherzo, ne samo zbog iskričave građe i instrumentacije, nego i zbog naročita odnosa unutar same građe. Naime, njezine “igre svjetlosti i sjenke”,³² o kojima govori skladatelj u komentaru uz tiskanu partituru, moguće je zapažati na različitim razinama, od makroforme do tema i motivskih djelića, u kojima ritamska razina – uopće artikulacija glazbenog vremena – kao da je doslovce potekla iz neke Haydnove simfonije, dok razina tonskih visina (velikim skokovima, naročito septimama, uzastopnim velikim tercama, kvartama i slično) upravo kapriciozno izbjegava ono što bismo ondje mogli susresti. Ova dvojnost (→ *Dvoje*) ritamske logike s jedne i dijastematske strukture što je osujećuje, s druge strane, ne samo što “dobro odgojenom” slušatelju (→ *Jedinstvo*) neprestano daje povoda za kikot, nego i čitavu skladbu kao da izmješta u neki prostor *između* drugih dviju, hipotetičkih: one u kojoj bi se ritam i dijastematika poklopile, kao u Haydna, i neke druge, u kojoj bi *oštar*

³¹ Wagner 1990: 13.

³² Bergamo 2011: VII.

dijastematski sadržaj sebi našao *primjereniju* ritamsku strukturu. *Druga simfonija* pak odaje blizinu drugih dviju Bergamovih skladbi: simfonijske poeme *Navigare necesse est* i orkestralnih studija *Musica concertante*. Štoviše, kao da je negdje na sredini: od prve se odmiče apstrahirajući njezinu “protokolarnu” sonatnost, onu s više artikuliranih linearnih tema, za volju stavaka oblikovanih prema načelu podjele funkcija unutar teksture, kao u orkestralnim studijama. Tematske su formacije pritom, kao u simfonijskoj poemi, “rotacijski” oblikovane (→ *Wagner*), prelazeći u svojoj dijastematskoj dimenziji iz stavka u stavak, poput karakternih varijacija, pri čemu u posljednjem stavku poprimaju “sudbinske” crte, prizivajući treću temu simfonijske poeme (→ *Navigacija*). Dramski karakter *Druge simfonije*, naznačen već podnaslovom djela (“u dva dijela, četiri čina”), i sam je dvojak: u svakome od dvaju dijelova prvi stavak kao da je *ozbiljan*, njegova gesta jednoznačno prepoznatljiva, dočim se drugi, u opsesivnom navraćanju istoga (čak i kada je u četvrtom stavku riječ o “sudbinskom” motivu na podlozi koračnice), čini poput ironičnog pretjerivanja, odmaknut, dajući povoda za beskonačno nagađanje je li doista takav kakav se čini, ili pak suprotna značenja.

Tišina. Bergamov je skladateljski put obilježen cezurama: nakon velikog broja ranih djela, među njima i opera (→ *X*), ulazak u akademiju korespondira sa zgušnjavanjem strukture djela i smanjenjem njihova broja. (→ *Beskonačnost*) Nakon susreta s “avangardom” ranih šezdesetih (→ *Ponavljanje*) djela postupno mijenjaju karakter, krećući se sve do kraja šezdesetih pretežno na području komorne i primijenjene glazbe (→ *Film*). Nakon odlaska u Beč (1972) duga skladateljska pauza, prošarana rijetkim djelima, nešto gušće sredinom devedesetih godina. Bergamo je vlastitu skladateljsku krivulju obično povezivao s *vanjskim* okolnostima, netrpeljivošću domaće sredine – predstavljene, čini se, zagrebačkim Muzičkim biennialom – prema *drugima* (→ *Anarhija*). Komentari govore o “antiskupljaču opusa”,³³ spominju Rossinija, čija je skladateljska tišina, doduše, bila spokojnija. Ne bi li se moglo razmišljati i o *unutrašnjim* razlozima Bergamove skladateljske šutnje? (→ *Komunikacija*) Intervjui kao glazba što *prezimpljuje* u pojmu? Apstrahiranje koje naposljetku u zagrada stavlja i egzistenciju djela samog – *hybris* što nehotice vodi kraju umjetnosti? (→ *Eshatologija*; → *Intervju*)

Utjelovljenje. “Pri prvom slušanju kompozicije, na njezinu koncu, kada se u svijesti zaokružuje cjelina, slušatelji moraju imati dojam da su je na neki način već čuli – samo u drugom obliku. Mogli bismo taj fenomen usporediti sa sportskim pravilima igre. Sve je određeno, izmjereno, poznato, ali sve će se svaki put dogoditi na drukčiji način.”³⁴ Ono što su slušatelji čuli nalazi se već u Panteonu (→ *Beskonačnost*), kao shema, uzorak, pravilo, proporcija, *logos*.

³³ Detoni 2001: 146.

³⁴ Stanetti 1998: 31.

Pokušavajući odrediti gdje se razdvajaju putovi koji određuju “zapadno” iskustvo u odnosu na ono “istočno”, Denis de Rougemont ključnim smatra njihov smjer: “Dva kretanja – silazak i penjanje – tek se prividno nadopunjuju; jer, uistinu, u prvom se slučaju radi o stvaralačkom silasku Boga u čovjeka; u drugom, o uznesenju čovjeka k onome što negira stvorenje.”³⁵ *Zapadno* slušanje, prema tome, samo je odgovarajući povratak na putu *utjelovljenja*, puta kojim djelo nastaje, silazeći od sheme u konkretno biće. Jer ono, uspinjući se, dolazi ponovno do božanskih (“prirodnih” itd.) shema, proporcija ili uzoraka iz Panteona, vječnih i nerođenih. No ono u isto vrijeme skriva i potiskuje *drugo* slušanje (→ *Dvoje*), koje je uvijek i posvuda moguće, pa i na “Zapadu”, no ovaj ga iz sebe izlučuje, prikriva, odbacuje, kao svoj *nepriznati* dio. (→ *X*) Što Bergamovi slušatelji nisu mogli čuti? Nije li to jedinstven, neponovljiv moment, ono *upravo sada*, ono *da se nešto uopće zbilo?* (→ *Zvuk*)

Veliko. “Ljudski se život ne sastoji od velikih stvari, velikih koraka, velikih riječi, od eksplozija.”³⁶ Poput Bergamova opusa u cjelini, barem onoga vidljivog, koji se sastoji tek od malog broja *priznatih* djela (→ *X*), i pojedine su Bergamove skladbe obilježene figurom litote, samoumanjivanja (primjerice, simfonije nevelika opsega, naročito prva; tri stavka za puhački trio, naizgled nepretenciozna; kratak – *skraćeni!* – koncert za solistički instrument, k tome bez orkestra itd.), da bi tek pomnijim uvidom otkrila izvanrednu gustoću unutrašnjih relacija. Prenijeti pojedini element iz djela-uzorka (→ *Beskonačnost*) znači apstrahirati ga do stanovite sheme, koja će postati *destilat*om, osnovom novoga djela. Na taj se način mogu izbjeći, smanjiti ili *ohladiti* velike retoričke geste, ukoliko njima obiluje djelo-uzor (→ *Wagner*). S druge strane, visoki stil skladbi kao što su simfonijska poema *Navigare necesse est* ili *Musica concertante*, njihov tragički *pathos*, kao da odvrća Bergamovoj početnoj rečenici protupitanjem: što ako ni *malo* nije po sebi dobro – štoviše, ako velike uopće nije tek suprotstavljeno? (→ *Anarhija*; → *Regija*; → *Simfonija*; → *Tišina*)

Wagner. Poput mora, opasnost i fascinacija. U Bergamovoj je poetici prisutan u prelomljenom svjetlu, neizravno. (→ *Beskonačnost*) Obojica su se našla pred nekim sličnim pitanjima – npr. onome o vokalnom izvoru glazbe (→ *Cantabile*), o “ukidanju” klasičnih glazbenih formi, odnosu prema Beethovenu (→ *Ludwig van*), glazbi kao “komunikaciji” (u Wagnerovim spisima ona je “jezik osjećaja”; → *Komunikacija*), o “veličini” djela (→ *Veliko*), čak onome o sižeju (geneza pojedinačnog i njegova sudbina sadržaj je i “umjetničkog djela budućnosti”; → *Hybris*), gestičnosti i semantici motivskih odnosno tematskih cjelina (posredovanoj žanrom simfonijske poeme) itd. Wagnerova *glazba*, nepregledna i neuhvatljiva poput morskih dubina, zahtijeva pažljivu

³⁵ de Rougemont 1983: 30.

³⁶ Wagner 1990: 13.

navigaciju, kako ne bi potopila naivnog moreplovca svojim sirenskim obećanjima nekog glazbenog teritorija onkraj Heraklovih stupova. (→ *Navigacija*; → *Oluja*; → *Ponavljjanje*) Predigra iz *Tristana i Izolde*, apstrahirana na intervalski sadržaj, prisutna je, prema skladateljevim riječima, u *Drugoj simfoniji*; vidjeti i “rotacijsku” gradnju tematskih jedinica. (→ *Dvoje*; → *Grafička slika svijeta*; → *Film*)

X. Rana, nepoznata ili apokrifna djela. Izgubljena u selidbama, u nehaju, možda i namjerno. Postoje samo u diskursu (*discurrere* = raštrkavati, obilaziti...) – u intervjuima (→ *Intervju*) i pismima. Unatoč njihovoj nesigurnoj sudbini, neka se navode i u službenom popisu djela, onome što se objavljuje u tiskanim partiturama. Pritom je možda manje važno kakva su doista ova djela, važnija je okolnost da se Bergamov opus, uz onaj *priznati*, sastoji i od *nepriznatog* dijela, od “kripte”,³⁷ one *skrivene* komponente koja se, kao takva, nikada sama ne predstavlja, ali je ipak poznata, određena, eksternalizirana (o ovim se djelima, uostalom, govori...), komponente u koju se odlaže onaj dio sebstva što ga “ja” odvaja od sebe, kako bi ostvarilo unutrašnju sigurnost. *Pólemos* prema drugima, onima što ih djela i intervjui markiraju kao teritorij *izvan* vlastita područja, dakle *izvan* Glazbe (→ *Beskonačnost*; → *Zvuk*), prenosi se tako na sam vlastiti teritorij, kao *stásis*, “boj što se bije u duši”.³⁸ Ovu Bergamovu *drugu scenu* (→ *Dvoje*) čini se da najvećim dijelom čine upravo – djela za scenu, djela na tekstovne predloške, za film (→ *Film*), ona u kojima bi skladatelj trebao osluškiivati i druge glasove, više im se ili manje prepuštajući. Je li slučajno da se Bergamo skladanju na tekstovni predložak vratio tek u *madrigalima*? (→ *Cantabile*; → *Madrigal*)

Yawl. Tip jedrilice s dva jarbola. Skladba *Navigare necesse est* nosi posvetu najdražoj osobi, sugovornici, na stanovit način i sudionici i svjedokinji Bergamovih djela. (→ *Dvoje*)

Zvuk. Što podrazumijeva formulacija o “autentičnoj krizi” glazbe “prije tri desetljeća”,³⁹ nabačena Bergamu kao pitanje? Što pak njegov lakonski odgovor kako “nema realne krize umjetnosti”?⁴⁰ Pitanje “autentičnu krizu” očito historijski identificira, videći njezina očitovanja u određeno vrijeme. Postavljeno je s uzmakom, gestom samoironije (“pitanje s patetičnom težinom”). Bergamo pak odgovara apodiktično, pružajući odmah znanstvene *dokaze* i nadovezujući tiradu o “avangardi” kao “otuđenju glazbe od sebe same”. (→ *Eshatologija*) Za njega “nema krize” zato što *autentična* glazba, Glazba s velikim početnim slovom (→ *Beskonačnost*), krizu kao takva ne poznaje. Defanzivnost pitanja s jedne strane, s druge violentnost bujice riječi. Oboje,

³⁷ O ovome pojmu vidi Abraham & Torok 1976: 10 i dalje.

³⁸ Cacciari 1994: 102

³⁹ Sedak 2000a: 34.

⁴⁰ Ibid.

naravno, imaju pravo na svoju gestu; ovdje nije riječ o tome da je netko od njih trebao djelovati drukčije, jer sugovornica je, upravo sažimljući krizu na onu "autentičnu", isprovocirala odgovor kakav je željela, obilan i pasionantan, dočim je Bergamo, dirnut u konstitutivnu točku vlastita skladateljskog identiteta ($\rightarrow X$), branio upravo premise svoje umjetničke poetike, teorije koja može imati smisla tek ako se shvati u ograničenu doseg, kao obuhvaćanje onoga što mu je dostupno, pa i u odnosu na vlastita djela. (\rightarrow *Ponavljanje*) Svratiti, dakle, pozornost na ovu scenu ne znači samo ocrtati njihove pozicije, nego i njihove rubove, ograničenja koja su se pritom morala povući, ono prešućeno. U nečemu su i suglasni: dok sugovornica govori samo o jednoj, "autentičnoj" krizi, odvajajući je od nekih *neautentičnih*, i Bergamo krizu vidi kao jednu jedinu, pretpostavljajući doduše da pogađa druge. Glazba s velikim slovom, dakako, ne podliježe krizi. No kakva bi bila ta glazba bez krize? Prije svega, to bi morala biti neka glazba koja bi odolijevala svakom vremenu, čak i nemirnim vodama. (\rightarrow *Navigacija*) Glazba tako čvrsto sazdana da u nju ništa ne bi moglo prodrijeti. Ovo se postiže posebnim ustrojstvom, istovrsnim elementima: *relacijama*. Uređenost Glazbe, njezina unutrašnja *ugodnost*, pretpostavlja uređenost relacija. "Izgovarajući riječ *glazba*, svjesno ili ne, pretpostavljamo *red i pregled*",⁴¹ reći će i sam Bergamo. Usredotočivši se na relacije, i to ne na bilo koje (\rightarrow *Jedinstvo*), jer one su očitovanja "Uma", kako kaže Platon,⁴² Glazba tako stavlja u drugi plan ono osjetilno, zvučno, nastojeći ga kontrolirati barem tako što će iz zalihe svih zvučnih pojava izabrati one čije će međusobne relacije, međusobna stapanja ili distance, odgovarati traženima: *muzičke tonove*. Bergamova skladateljska poetika kao da u malome *ponavlja* ovu konstituciju Glazbe, prevodeći njezine korake u skladateljske postupke. Ona ne samo što već uzima u obzir predređen zvučni *kozmos* (tonski sustav, zvučna tijela, pravila tonskog sloga itd.), nego ga, u svakom djelu uvijek iznova, neprestance reducira na one elemente koji će se pokazati kao *jedno*, izvedeni iz što je moguće manjeg broja početnih uzoraka. Sazdane sigurnom rukom znalca, Bergamove kompozicije zadivljuju upravo time kako su *kom-ponirane*, složene. Začuduje njihova promišljenost, njihova fraktalna struktura, mogućnost da se isti uzorak pronađe na najrazličitijim razinama, pri čemu su, sa svoje strane, sama djela komprimirana (\rightarrow *Veliko*), svedena na bitno. Njihov zvuk, paradoksalno, pritom nije presudan. To ne znači da ona *ne zvuče*, ili da *zvuče loše*; sasvim suprotno, uzorno su instrumentirana. Ali upravo u toj uzornoj instrumentaciji, u kojoj linije nikad nisu prekrivene *dru-gim planom*, u kojoj je svaka zvučna gesta pažljivo odmjerena i na svome mjestu, sakrio se problem Glazbe, jer i nauk o instrumentaciji, kao i nauki koji se odnose na druga pravila tonskog sloga, pretpostavljaju da su zvukovi u funkciji nečega, da nisu važni takvi kakvi su, nego ono što mogu i trebaju postići,

⁴¹ Sedak 2000a: 34.

⁴² Platon: 30b.

važan je njihov rezultat, *efekt*, uključujući i semantiku. Glazba – s velikim početnim slovom – sfera je tehničke, dakle umjetničke kontrole. Ali upravo ondje gdje se čini da je kontrola najpotpunija, u sudu o savršenom jedinstvu izabranih zvukova, nešto izmiče, jer određenje Glazbe samo je u onome *kako*, a ne i u onome *da*, premda ga ona sama pretpostavlja. Pitanje o izvoru Glazbe tako ostaje nehotice naznačeno, ali odmah zastrto. Kriza nastupa u onome trenutku kada se ovo pitanje uoči. A ona je uvijek latentna. Može započeti uvijek iznova, sa svakim glazbenim djelom, i s njime ujedno biti zaboravljena. Nije li “autentična kriza”, tj. “avangarda”, kako bi rekao Bergamo, samo njezina komodifikacija, kao manifest, program, “ideologija” (→ *Anarhija*)? I nije li njezin zaborav i potiskivanje nužna pretpostavka za mnijenje kako za Glazbu “nema realne krize”? Čini se da Glazba pitanje *krisisa* (otvorenosti, avanture, iznenađenja, ali i tajne) može otvoriti samo nehotice.

LITERATURA

- Abraham, Nicolas & Torok, Maria (1976): *Cryptonymie: Le verbier de l'Homme aux loups*, Paris: Aubier-Flammarion.
- Bergamo, Marija [Dr. M. B.] (1982): Vorwort, u: Bergamo, Petar, *Musica concertante: Studi per orchestra sinfonica*, Wien – London: Universal, II-III.
- Bergamo, Petar (1998): *Spiriti eccellenti: Zbirka madrigala za djevojački zbor i obligatne instrumente*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ.
- Bergamo, Petar (2007): *Navigare necesse est: Poema sinfonico*, Zagreb: Cantus.
- Bergamo, Petar (2011): *Prva simfonija*, Zagreb: Cantus.
- Bergamo, Petar (2012): pismo autoru ovog teksta, (6. 8.), rukopis.
- Cacciari, Massimo (1994): *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano: Adelphi Edizioni.
- Chion, Michel (1993): *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris: Fayard.
- de Rougemont, Denis (1983): *Zapadna pustolovina čovjeka* (preveo Frano Cetinić), Beograd: Književne novine.
- Detoni, Dubravko (2001): *Predasi tišine*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Krpan, Erika (1991): Radost od krhotina, *Danas*, (4. 6.), str. 54-55.
- Pešić, Milena (1990): “Ploviti se mora, živeti ne!”, *Pro musica*, (143), str. 10-11, 18.
- Platon (1981): *Timaj* (prevela Marjanca Pakiž), Beograd: Mladost.

- Sedak, Eva (2000): Otklon – kao estetika, *Zarez*, (30. 3.), str. 34.
- Sedak, Eva, (2000a): Skladatelj ne zna što se nalazi u *crnoj kutiji*, *Zarez*, (30. 3.), str. 34-35.
- Spitzer, Leo (1963): *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Baltimore: John Hopkins University.
- Stanetti, Maja (1998): Apstrakciju i avangardu režim je podržavao, *Večernji list*, (16. 8.), 31.
- Turkalj, Nenad (1995): Čovjek Mediterana, *Vjesnik* (Obzor, 24. 6.), str. 31.
- Wagner, Aleksandra (1990): S onu stranu povijesti, *Oko*, (28. 6.), str. 13-14.

SUMMARY

Navigating the borders of the sense

Using the metaphor of navigation, which plays an important role in the compositional poetics of Petar Bergamo, the following article presents a kind of nautical chart of his work. Some of its focal points are thus discussed in a series of short fragments entitled after the keywords of Bergamo's oeuvre (Anarchy, Infinity, Cantabile, Two, Eschatology, Film, Graphic world-view, Hubris, Interview, Unity, Communication, Ludwig van, Madrigal, Navigation, Tempest, Quartetto, Region, Symphony, Silence, Incarnation, Greatness, Wagner, X, Yawl, Sound) and arranged in an alphabetic order.

