

Esej

UDK: 786.2.087.5

87.071.1Bergamo, P.

Nacrtak

Analitičko motrenje Bergamovih mladalačkih *Variazioni sul tema interrotto* za klavir (1957) pronalazi autorove polazne estetske i poetološke uporišne točke te ih kontekstualizira u vremenu.

Ključne riječi: Petar Bergamo, *Variazioni sul tema interrotto*, klavirska muzika, uređenost fakture

Abstract

The analytical observation of the *Variazioni sul tema interrotto* for piano (1957), a work composed during Bergamo's student days, revealing his aesthetic and poetic points of reference and contextualizing that period.

Key words: Petar Bergamo, *Variazioni sul tema interrotto*, piano music, properly arranged structure

Ispričali su mi: skladatelj njegovih mladih godina bio je Robert Schumann. Ne znam bismo li među tadašnjim studentima kompozicije mogli njemu slične pobrojati prstima obiju ruku. Schumann doista (nikada) nije bio posebno privlačan. Skroz na skroz zamršen, u sebe zatvoren, prepun skrivenih značenja, svojim glazbenim stavkom teško dostupan oponašanju, nikada isti, pogotovo ne ukopan u isto; istinabog logičan, ali obavijen maštom, jasan i u isti mah neuhvatljiv... Takve kao što je on odrješiti mladci ne biraju kao predvodnike, ne u 20. stoljeću, a pogotovo ne nakon Drugog svjetskog rata. To što je Bergamo kod Schumanna našao ono što je očito tražio, govori o njegovu duhovnom stavu i obzoru, koji se nisu usmjeravali prema "trendovima" nove generacije.

Bila su to danas teško razaznatljiva vremena kraja pedesetih godina prošloga stoljeća. Vidimo ih u magli, bez zornih obrisa. Pod jugoslavenskim, bolje beogradskim nebom raspadali su se i razilazili zakašnjeli oblaci socijalističkog realizma (ali ne i glasnog patosa i folklorne očitosti); strahovi "divljeg" novatorstva jedva da su se stvarno javljali, protiv avangardne umjetnosti dizao se glas najradije u ideološkim parabolama... *Novo* je tada zapravo imalo uglavnom predratni okus, star već dva, čak i tri desetljeća – ili čak ni to. Bilo je to *novo* prije sigurno no samosvjesno, bliže aluzijama nego korespondiranju

s (nekadašnjim) Stravinskim, Prokofjevom, Hindemithom, Slavenskim, Bartókom... I gotovo bez auditivne dimenzije. Takozvani *razvoj* događao se u kružnom kretanju, samo vrlo skromno u pravolinijskom. Bilo je naravno razumljivo da mladi žele nešto drugo, da su kritični u odnosu prema okružju (prema odgojiteljima), ali je teško bilo ugledati izlaz, ako već ne put: skladateljski su ciljevi ostali podosta zakriveni, zapravo daleki.

Na takvoj se pozadini iscrtava silhueta Petra Bergama godine 1957. kada piše *Variazioni sul tema interrotto*. Iz Splita je krenuo u Beograd, Dalmatinac na Dunav, mediteranska duša pod udar košave. Popudbina su mu bile poduke i znanja Hatzea i Paraća, ali je u osami morao mudrovati kuda i kako krenuti. Akademije se time ne bave, njihov je posao pristojan zanat, nakupina važećih istoličnosti i “zadovoljavajućeg” mišljenja. Onaj koji ipak hoće svojim putem, znači glavnina njih, morat će samome sebi pripisati posljedice. Profesori time naravno nisu oduševljeni, nađe se tu i poneka ljudska slabost, tu i tamo i nelagoda, ali se odnos koji je dosuđen vođi i podređenom napokon ipak završava utokom u korito skladateljskog šegrtovanja. Nije ni sa Bergamom moglo biti mnogo drukčije, iako o svom “meštru” Rajičiću ne govori. Bit će da je prolazio poput Wolfganga Rihma kod Stockhausena: mladi je bio uvjeren kako učitelj gundā, jer “ma što on govorio, taj će raditi samo ono što hoće”.

Možda je to bilo i prvi put, ali nema sumnje da se dogodilo na Bergamov način, bez glasnog razmetanja. Varijacije kao oblik su (rana) studijska obaveza, propisana akademjskim redom, a pisanje za klavir spada među samorazumljivosti prvih godina studija kompozicije. Dakle u posvemašnjem je suglasju s ustaljenim programom. A u odnosu prema njemu baš i nije uputno pronalaziti Ameriku – očekuje se da mladi revnosnici malčice saviju koljena pred baštinom velikih ili bar pokažu da je poznaju. Što se toga tiče Bergamo pogotovo nije imao problema, znao je gledati u prošlost i nije joj se iza leđa rugao. Zapravo je htio samo nastaviti, ali ne samo na tračnicama na kojima su se nekoć pera zaustavila. Neobično za nekog nadolazećeg, pa makar živio s onu stranu europskih događaja. Ali stajao je izvan jurišnog odreda svojih kolega i jednako, recimo to tako, podalje, što dalje od korifeja. ‘Frei aber einsam’, opisao bi to vjerojatno Brahms, iako Bergamo *in puris naturalibus* nije pripadao krugu umjetničkih samotnjaka, pogotovo ne usamljenika. Bio je (i ostao) “jedino” samosvojan, a to smo, pogotovo danas, dužni prihvatiti kao temelj njegova estetskog stava i stvaranja.

Za površne su oči *Varijacije* dakle bile “školska skladba”, samo ih je Bergamo pretvorio u “autorski rad” i pripisao im i broj opusa: postale su opus 3. Iste je godine završio i klavirsku sonatu (kasnije pretvorenu u Prvu simfoniju), – ili, recimo to drukčije, dvadesetsedmogodišnjak je istupio iz akademijske zavjetrine i odlučio se za posvemašnju umjetničku odgovornost. Takav pomak nije, naravno, zahtijevao samo samostalno mišljenje nego i prepoznatljiv govor,

a i jedno i drugo usred 20. stoljeća, i to na balkanskom tlu, nije bilo ni jednostavno, ni lako dostižno. Bergamo se morao “umjestiti”, odrediti svoju glazbu vremenski i prostorno; a to nije običan “cerebralni” postupak već racionalnom osjetljivošću i estetskim osjećajem rukovođeno povezivanje ekspresivnih sastavnica koje odabire i diktira glazbenikova narav. Znao je, naravno, da izbor neće vrijediti *ad saecula*, shvaćao je povijest: mijenjat će se, i on sam kao i život oko njega. Bitno je bilo pronaći skladan, “otvoren”, pouzdan materijal, kojim će moći oblikovati detalje i raspon cjeline – s onu stranu i mimo *novog* ili *starog* koji su u to vrijeme gospodarili domaćim pješčanikom. Što je značilo zahvatiti problem *in medias res*, na razini i iz vidokruga (u jugoslavenskoj realnosti prilično prezrene) europske predaje.

Taj Bergamov “razvoj”, ma koliko se nakon polovine stoljeća činio očitim, nije bio gladak i nije bio uklopiv u jednostavnost povjesničarskog opisivanja. Nije ga štitilo ništa što je unaprijed pouzdano i logično, nije imao nikakve jamčevine da se kreće ispravnim putem. Glazba se radala iz osluškivanja mašte i procjenjivanja prirodne mjere stvari – a u tom orisu duhovne intime Schumannov je lik izrastao do uloge neprocjenjiva vodiča. I Schumann je u svoje vrijeme na vrlo srodan način morao štititi i čuvati svoje “neuhvatljive” zamisli s onu stranu “razumljive” glazbe, bivajući uvijek iznova na rubu “dopuštenih” kompozicijskih okvira, usred bibavice imaginarnog talasanja. I bili su, Schumann i Bergamo, istih godina kada se uspostavila njihova bliskost, stajali su pred jednakim izazovima. Udaljenost od stoljeća i pol mogla je opravdati samo zanatske razlike. Do temeljnih pitanja nije mogla doprijeti, ta ona nisu dio prolaznoga, privremenoga. Bergama studenta usmjeravao je jednak fluid koji diše, recimo, iz *Simfonijskih etida*: fluid netaknute fantazije na valovima varijacijskog ushita. A na vrlo srodan način, iza obojice naslućujemo moćno zaleđe kasnog Beethovena, koji je odbacio štake predvidljivih mijenjanja i krenuo bespućima (nove) slobodne mašte.

Ni po univerzalnim ni po domaćim iskustvima (sjećanjima, “dokazima”, mišljenjima, tvrdnjama, “načelnim” smjernicama) Bergamov skladateljski stav, mentalni položaj i estetski pedigree nisu nailazili na blagotvorni oslonac u okružju, previše zabavljenom samim sobom da bi moglo pratiti njegove neobične distinkcije. Bio je zapravo *contradictio in adiecto*. Novatorski u koordinatama s kojima mladi, njegovi vršnjaci, dakle oni napredni, buntovni, opredijeljeni za neprovjereno ili bar kod kuće otuđeno, nisu znali što započeti te su u suvremenost takvih novosti sumnjali. Unatoč tomu, u isti mah tradicionalan, sredstvima koja su zbunjivala zrele uglednike jedva prihvatljivom dikcijom “klasičnog” vokabulara. Riječju, bio je nov, ali poseban, i star izvan uhodanog. A da će iz jednog i drugog niknuti vatreni prigovori na račun revolucionarnog pripadništva stadu bilo je zapisano u njegovim genima, jednako kao zajedljiv podsmijeh uz svakojake emanacije “vječno pravilnog”.

Današnjim rječnikom bio je dakle u otporu prema avangardizmu i (današnjoj) postmodernosti. Pa iako je prošlo pedeset godina i danas je tamo kuda je bio stupio u mladosti: između dvije, sada već potamnjele falange. Njegovo viđenje ostaje dosljedno.

Onaj tko bi ga pokušao odrediti “literarno” zasigurno bi se našao u teškoćama. I sam se ponekad laćao glazbe riječima, napokon, bio je učiteljem mladih – ali se nije odavao visokoj mudrosti, niti je nudio “nadređeno” znanje u maglama učene terminologije. Vrlo se pažljivo odnosio prema prosudbama koje su doticale tonske konotacije, još opreznije prema tzv. stilskoj nomenklaturi, koju mnogi i rado lijepe uz izgled skladateljevog razmišljanja. Oblikovanje je glazbenog *ex nihilo* zapravo samo djelomično racionalan proces i ne treba ga trpati u kalupe predvidljivih poslova – tako je shvaćao (i shvaća) rađanje umjetničkog sadržaja. Tek u “nastavku” komponiranja nastupa trenutak za utemeljivanje i građevinske “zahvate”, ali stvaralac koji hoće dotjerati, uravnotežiti djelo, utisnuti mu znamen dohvatljive odličnosti, ne postiže to tehnologijom teorijskih učenosti, još manje pod zaštitom ikakva filozofskog organona. Dok i dokle ga vodi mašta, dovoljni su mu tek “obični” skladateljski alati. Ali bilo bi uzaludno tražiti “literarni” adekvat takvu minucioznom, u biti bezimenom radnom procesu (i usklađivanju tonske građe), kojim se zapravo u svakom trenutku nastoji oblikovati sadržaj. Mogu se možda jedino nabaciti neke pojedinosti koje će uho i oko ionako sami opaziti: tonski prostor u kome se autor kreće, sredstva čijom se pomoću kreće, arhitekturu koju zacrtava i naboj koji muzika uspijeva dosegnuti.

Kod Bergama su te pojedinosti naravno zahvaćene vatrom schumannovskog nadahnuća, onim “neuhvatljivim”. Nema ničega posebnog što bi ga razdvajalo od (europskih) *drugih* onoga vremena, sve je već poznato, upotrebljeno... samo je kontekst “tajnovit”. Iza tonskih poredaka i sljedova stoji izvorna misao, njezino samosvojno shvaćanje glazbenog toka. Knjigovodstvena bi logika ustanovila da imamo posla s tonalitetnim rasponom građe i bujnim kromatskim koordinatama, ali vrag se, kao uvijek, krije u pojedinostima. Veoma su brojne, a njihove fasete mogu lako osupnuti svojim sjajem. Nije virtozan, iako su *Varijacije* pijanistički veoma zahtjevne, ne pribjegava ni onim iznenađenjima koja bi, zbog učinka a na račun cjeline, stršala i izdvajala se iz nje. Bez iznimke sve su te pojedinosti “samo” kompozicijske (o, Schumann!), “pronađene” su, razvijene i definirane protokom glazbene ideje, odnosno svake njezine pojedine inačice. Ma kako oštri bili sadržajni prijelomi između teme i njezinih varijacija, kako god kontrasti u fakturi bili distinktivni, a melodijska dikcija i pored vezanosti za ishodišne elemente uvijek “nova”, ritmički puls (u skladu ili u opreci s metrom) nezauzdan, dinamika razmaknuta do krajnjih raspona, ali gipka i detaljno odmjerena... ma kako su dakle “sredstva” skroz bujna i raskošna, nimalo “studijska”, nikako nesigurna – jer

Bergamo njima vlada sigurno i umjetnički suvereno – cjelina je ipak isklesana čvrsto, u kompaktnom rezu i pouzdanom harmoniranju dijelova. Pregledna je i do najsitnije pojedinosti uređena.

A upravo je uređenost u skladateljevom pojmovnom kosmosu ključna riječ. Tonovi postaju umjetnost, kada i u mjeri u kojoj ih stvarateljeva estetska tenzija – naravno u njoj *nus*, naravno *ratio legis* – podigne na razinu intencionalnog glazbenog događanja. Svaka približnost, proizvoljnost, trčanje za banalnom gestikom ili maloumno popunjavanje “oblikovnih” formula osvećuje se opipljivom pauperizacijom sadržaja, karaktera, napona i duha ideje. “Red” skladbe nikako nije pravilnost skladateljskoga zanata, nego dosljednost kojom autor uspijeva “izljuštiti” bit muzičke izvornosti svoga djela. Vjerojatno to može izgledati u suprotnosti sa stvaralačkim osluškivanjem intime, koja je zapravo prostor muzike *in statu nascendi*, a pogotovo muzike sa schumannovskom psihološkom sinestezijom – ali istina je ipak baš tako kontroverzna. I njemački je pjesnik klavira uvijek iznova tražio ravnotežu između zanosa i reda, između emotivnog i konstitutivnog, točno prateći razdjelnicu na kojoj opažamo što jest a što nije muzički autentično, vjerodostojno, dakle opravdano. Bergamova involvacija u schumannovsku fantazijsku omamu nije htjela (i ne bi mogla) “oponašati”, ali je shvaćala bogatstvo njegova nadahnuća i tankočutni red graditeljskih odnosa.

Umovati o njima u povodu nevelikog varijacijskog opusa može se nekome učiniti neprimjerenim – napokon, varijacije su, bile one i “karakterne”, slobodne, podalje od suhoparnih “postupaka”, graditeljski opredijeljene i skladatelja upućuju na redosljed neophodnih postupanja. Taj redosljed ni Bergamo ne želi nijekati ili zaobići, ali se zadatka svjesno i namjerno laća “neusmjerenom” fantazijom i uz napregnut “uređivački” tonus. A to što oblikuje događa se i odvija krajnje pregledno, iako uz iskrenje uvijek novih dosjetki, u punoj raskoši muzikantske razdraganosti. Slušaocu stoga nije moguće u isti mah motriti i skladateljeva postupanja, premda ih opaža, a razumljivo ni poimati viši poredak njihove umještenosti. Struktura ciklusa naime diše pravim schumannovskim zamahom u slobodi razmahnute muzičke prirode. Ne prikriva skladateljske zahvate koji su je materijalizirali, od ishodišnih elemenata do njezine cjeline, a u kasnijem promišljanju nedvosmisleno razotkrije što je bio autorov središnji “radni” interes. Čvrsta, u potpunosti kompaktna, u sebi samoj zaokružena gradnja. Uz jednako čvrstu, ontogenetski usidrenu spoznaju da je njezin red jedino okružje u kome tonski nukleus može narasti do umjetničke emanacije skladateljeva duha.

Školskom bi dikcijom dakle kazali da je gradnja ténor (i schumannovski *signum*) ovih, vanjskim dimenzijama malih *Varijacija na “isprekidanu” temu*. Stoga je Vlastimir Peričić već prije više desetljeća utvrdio da je tema “više najavljivanje raznovrsnih motivičkih elemenata [...] nego zaokružena

formalna cjelina”, a i skladatelj je upozorio da je “na razini mikrostruktura sastavljena iz niza samostalnih ćelija, motiva, ‘spremišta građe’, iako je “sva u normi” i “školski jasna”. U stvari je riječ o tri ishodišta variranja (i inačici prvoga, kojom završava tema). Promjene, točnije metamorfoze ovoga krokija slijede u devet varijacija od kojih svaka uzima djelić te “materije”. Kohezija je ciklusa dakle sa zanatske strane i po pravilima žanra osigurana, a što se tiče kompozicijske sraslosti dijelova, odnosno njihove strukturne involviranosti *sub specie totalitalis*, skladatelj ih razvrstava “kao da je svaka sljedeća varijacija trio prethodne” (na koju se nadovezuje *attacca*). Niz je dakle spojen i zaključen u malom i u velikom, ali mu je Bergamo snažnim karakternim rezovima među odsjecima zacrtao i “dodatnu” oblikovnu tenziju. Cjelina se, naglašavaju komentari, razapinje u dva izrazita lûka, o kojima ponešto govore već oznake ili dopune oznakama tempa: na smirenu temu (*con moto improvisato*) nadovezuju se varijacije 1-5 (*cantabile, quasi pizzicato, scherzando, agitato, robusto*), te 6-9 (*pastorale, tempestoso, con molta bravura, con leggerezza giocosa*). Naravno, različite su dužine i različitih profila, odnosno diferenciranih pijanističkih faktura, ali im je zajednička autorova briga za zvukovnu transparentnost. Djelo se kreće do krajnjih opsega klavira, na svim dinamičkim razinama, u pregnantnim metro-ritmičkim kombinacijama, uz suponiranje (vjerojatno obilnih) agogičkih nijansi... ali raznolikost savladava dosljedna autorova usmjerenost prema preglednom glazbenom događanju.

Razumije se da je sve pobrojano dio Bergamova tonskog govora u kontekstu temeljne skladateljske logike. Samo su na taj način *Variazioni sul tema interrotto* postale ono što ih nakon više od pola stoljeća uvrštava među prepoznatljive umjetnine. Ni skladateljeva obilježnost studijskim kontekstom, još manje mentalno okružje nisu im pridodali gotovo ništa, svakako ništa što bi bilo estetski odlučujuće. Zamisao i izvedba su usidreni u europskoj tradiciji 20. stoljeća i njezinim pozadinama – ali aktivno, uz puni angažman mladenačke odlučnosti i potrebe da se proteklo osvježi, dopuni i podesi u gibak, individualno detaljiziran i suvremen izričaj. Zacijelo ćemo između novoga pronaći i okrške općeg po domaćoj mjeri, ali oni nisu ključni. Tonalitetni je prostor stalno labilan, “otvoren”, počesto bitonalitetan (odnos C-dur/Fis-dur Stravinskog bio je privlačan uzor), najčešći vertikalni melodijski i harmonijski elementi su (osim kvinte i oktave) mala i velika terca te povećana kvarta odnosno smanjena kvinta; uz njih durski i molski trozvuk (često alterirani) i zapravo skroman izbor septakordskih veza. Korištenje ove dikcijske leksike posve je osobno, karakterno definirano, uređeno i ekonomično. Jednako i zvučkovni dojmovi: reski su, jasni, međusobno posve diferencirani. Ne povezuje ih redosljed letimične sličnosti već sinergija jedinstvenog ishodišta, dosljednog rasporeda, psihološkog kontinuiteta i schumannovski odazivne mašte.

Motren ljetopisnim pogledom opus je svakako mladenačko djelo, svježe,

hrabro, ali “tragajuće”, usidreno u uzorima. Istovremeno, po kriteriju estetske promišljenosti iznenađuje njegova kompozicijska uravnoteženost, “samorazumljivo” vladanje zanatom i dominantno autorsko htijenje. Malo ima “novaka” koji su prepoznatljiviji, više “svoji”. A po umjetničkoj prosudbi cjelina dopire i više: izrazita je, samostalna, sadržajno ispunjena, obilježena individualnim glazbenim talentom. Sličnih djela nije na Bergamu dosuđenom prostoru bilo ni tada ni kasnije napisano mnogo, pogotovo ne za klavir. Ili kraće – djelo zavređuje pozornost i jednaku mjeru poštovanja. Pisalo je naime povijest.

SUMMARY

Etude with Petar Bergamo's Variations for piano

Variazioni sul tema interrotto is a work composed during Bergamo's student days. He composed work *Variations* in 1957 and under op. 3 he later added them to his other recognizable compositions. His modest score (a theme with nine variations of ten bars) reveals a true musical talent seeking the “real” language of music, external to or at least bypassing the aesthetic rules of his environment. It was not so much the avant-garde that thrilled him (In Yugoslavia of the 1950's it was often an ambiguous notion, present in ideological disputes), but rather the open, often bitonal area, which had been espoused in Europe in the period before the 2nd World War. What attracted him was the proper arrangement of musical events, which resulted in compositions being rated for their originality, and it was Schumann's spiritual attitude that provided the mental frame for this approach: during his student days Bergamo considered Schumann to be the ideal composer.

