

Stručni rad

UDK: 78.01+78.021]78.071.1Bergamo, P. “1957/1966“

Nacrtak

Između kompozicija Petra Bergama koje su nastale krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. veka (na primer, *Sonata* za klavir, *Gudački kvartet*, uvertira-fantazija *Navigare necesse est*, *Prva simfonija*, *Druga simfonija* itd.), u tekstu se razmatraju autorova ostvarenja *Variazioni sul tema interrotto* za klavir (1957), *Musica concertante* za orkestar (1961-1962) i *Concerto abbreviato* za klarinet solo (1966), koja pripadaju istoj ‘porodici’ autorovih dela, odnosno, sva tri dela su na ‘istoj liniji’ krajnje individualnog, autentičnog, sasvim specifičnog stvaralačkog ‘istraživanja’.

Ključne riječi: Petar Bergamo, *Variazioni sul tema interrotto*, *Musica concertante*, *Concerto abbreviato*

Abstract

From among the compositions created by Petar Bergamo in the late 1950s and early 1960s (e.g. *Sonata* for Piano, *String Quartet*, Overture-Fantasy *Navigare necesse est*, *First Symphony*, *Second Symphony*, etc.), the paper deals with his compositions *Variazioni sul tema interrotto* for Piano (1957), *Musica concertante* for Orchestra (1961-1962) and *Concerto abbreviato* for Clarinet Solo (1966), which belong to the same ‘family’ of the author’s works, since all three compositions follow the ‘same line’ of his utterly individual, authentic and quite specific creative ‘research’.

Key words: Petar Bergamo, *Variazioni sul tema interrotto*, *Musica concertante*, *Concerto abbreviato*

ČUTI, VIDETI, SVEDOČITI

Godina 1961. Prvi *Muzički bijenale* u Zagrebu je završen. Po rečima Petra Bergama, “rezistenciju, alergiju ili afinitet prema novim kinetičkim i potencijalnim energijama koje pokreću ili će pokretati savremene intelekta i stvaraoce muzičke Evrope”, jugoslovenski kompozitori imali su prilike da okušaju

* Tekst je nastao na osnovu autorkine studije “*Differentia specifica* – iz kompozitorske prakse u Beogradu” (Prolegomena [1]; Genus proximum. Intentio [2]; *Differentia specifica*. Muzički jezik [3], *Muzički talas*, 1995, 4-6, 28-40; 1996, 1-3, 36-52; 1996, 4, 18-49) i diplomskog rada *Differentia specifica* (odbranjenog na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 1987. godine), a realizovan je u okviru projekta “Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu” (br. 177019) koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

na jednom mestu, u trajanju od nekoliko dana, za šta bi im inače trebalo i više meseci “hodočašća po raznim Mekama savremenih muzičkih zbivanja u svetu”.¹ Zahvaljujući prvenstveno, ali svakako ne i u potpunosti samo tome, mnoga pitanja koja su još od ranije tek latentno bila prisutna i sporadično zaokupljala i prožimala tadašnju jugoslovensku muzičku javnost, ubrzano su sada isplivala na površinu, zahtevajući da se neke nedorečenosti teorijske i praktične prirode razjasne. Tako je direktno sučeljavanje sa, u jednom krajnje kondenzovanom i sublimiranom vidu datim stanjem tadašnje moderne muzike, izazvalo pokretanje duhova, potrebu za preispitivanjem, proveravanjem, korigovanjem, kristalisanjem mišljenja, postavljajući virtuelno pred svakog kompozitora mogućnost da odredi i zauzme svoj stav u odnosu na muzičko-izražajni i estetički prosede avangardne muzike.

Svoj ličan, određen stav imao je i kompozitor Petar Bergamo: “Kroz niz koncerata *Biennale* nas je upoznao sa zaista avangardnim traženjima muzičkih intelektualaca Evrope. Ono što smo čuli asocira nam poznatu Jelinekovu izreku da nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost [...] Ogromna većina jugoslovenskih kompozitora je neosetljiva prema traženjima radikalno novog instrumentarija, koji bi trebalo da donese nove estetske norme kvalitativno različitog muzičkog mišljenja [...] Onaj sasvim mali broj radoznalaca – pustolova ne uspeva da sakrije svoju stvaralačku nemoć mehaničkim usvajanjem novih načina”.² Kritički stav prema neobaveznosti muzičkog radikalizma, odnosno prema dostignućima materijala svuda gde svrha tehničkog elementa nije medijum umetničko-muzičke sadržine, već je samoj sebi cilj, rezervisanost prema opitima koji nose obeležje sezone, prema elementima ‘žargona’ nove muzike, kao i odbojnost prema petrifikaciji stvaralačkih mogućnosti i epigonstvu, provejavaju i kroz navedene Bergamove utiske sa prvog *Muzičkog bijenala*. Ovakav odnos, međutim, nije isključivao potrebu za stvaranjem aktuelnog, modernog rečnika muzičkog jezika, već naprotiv, istovremeno je označavao težnju za njegovim, ali prevashodno autentičnim, istraživanjem, između ostalog, i u domenu ‘netipičnog’ zvuka, pri čemu je svest o presudnosti ekspresivnog i psihološko-komunikativnog faktora, odnosno, dejstvenosti korišćenog muzičkog jezika kao, na kraju, odlučujućeg kriterijuma vrednovanja i svrhovitosti postojanja muzičkog dela, bila vrlo izražena.

¹ Petar Bergamo, “Nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost”, u: Prvi Muzički Biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, 49–50, 1961, 485.

² Ibidem.

I PRE, I POSLE – DELOVATI STVARANJEM

Između Bergamovih dela koja su nastala krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. veka (na primer, *Sonata* za klavir, *Gudački kvartet*, uvertira-fantazija *Navigare necesse est*, *Prva simfonija*, *Druga simfonija* itd.), tačnije u periodu od desetak godina – od vremena autorovih studija kompozicije na Muzičkoj akademiji u Beogradu (gde je 1960. godine diplomirao, a 1964. završio i studije trećeg stepena), pa do početka njegovog rada na istoj instituciji (godine 1966. je izabran za asistenta kompozicije na Muzičkoj akademiji u Beogradu) – ostvarenja kao što su *Variazioni sul tema interrotto* za klavir (1957), *Musica concertante* za orkestar (1961-1962) i *Concerto abbreviato* za klarinet solo (1966), pripadaju, na izvestan način, istoj grupi, istoj ‘porodici’ autorovih dela, odnosno, sva tri dela su na ‘istoj liniji’ krajnje individualnog, autentičnog, sasvim specifičnog stvaralačkog ‘istraživanja’. Pri tome je *Musica concertante* (nagrađena *Sedmojulskom nagradom*) izvedena na drugom *Muzičkom bijenalu* (11. maja 1963. godine), a *Concerto abbreviato* (nagrađen na festivalu Jugoslovenske radio-televizije) izveden je na petom *Muzičkom bijenalu* u Zagrebu (9. maja 1969. godine).

INDIVIDUALNI PODSTREK I IDEJA NOVOGA – NE U SMISLU JOŠ ‘NOVIJEG’, VEĆ U SMISLU ‘NEČEG DRUGOG’

Neobičan naslov varijacija – *Variazioni sul tema interrotto* (*Varijacije na prekinutu temu*), u skladu je sa neobičnom zamisli i još neobičnijom njenom realizacijom u smislu svojevrsnog “eksperimentisanja” sa bazičnim svojstvima ove forme. Prema rečima samog autora,³ tema varijacija je prvobitno urađena kao prava tema za variranje koja se može otpevati. Zatim je “stavljena u tečan vazduh” (sleđena, postala je potpuno providna, čvrsta i lomljiva kao staklo) i “puštena da padne na zemlju”, pri čemu se “razbila u paramparčad”. Parčići su se potom “odhladili, zagrejali, ponovo oživeli” i od iznova poređanih tih delova – motiva, koji se kasnije koriste u varijacijama, sastavljena je “prekinuta tema”.⁴ Od parametara koji sačinjavaju *prekinutu temu*, ništa se u celini ne zadržava u varijacijama: ni oblik, ni harmonija, ni ritam – uvek se gradi nova forma, a koriste se pojedini motivi koji se razrađuju. S obzirom na intenziviranost istovremenih višestrukih promena muzičkih komponenata u varijacijama, povećava se energetska potencijal njihovog odvijanja i, počevši već od same *prekinute teme*, deformišu se početna stanja/izgledi motiva, što značajno dinamizira celokupan muzički tok.

³ Podaci dobijeni od Petra Bergama u razgovoru koji je sa njim vodila Tijana Popović Mladenović 15. aprila 1987. godine.

⁴ Ibidem.

KONVENCIJA I ISKUSTVO NOVOGA – ‘UČINITI JEDAN, ALI SVOJ KORAK DALJE’

Ovo delo je predstavljalo osnovni impuls za nastajanje Bergamove kompozicije *Musica concertante*. Autorova zamisao je bila da orkestrira sopstvene varijacije za klavir, jer je njihov muzički materijal nosio dovoljno potencijala za nastajanje novog dela iz istog materijala i iz iste ideje. Iako je prvobitni plan samo delimično sproveden (od varijacija je preuzet globalan oblik; zatim, *Allegretto giocoso*, četvrta studija *Koncertantne muzike* je orkestrirana treća varijacija – *Allegro scherzando*; *Allegro ben ritmico*, osma studija je orkestrirana druga varijacija – *Allegro e quasi pizzicato*; donekle postoji sličnost, u smislu pandana, između *Allegro con brio*, devete studije i sedme varijacije – *Allegro tempestoso*), *Musica concertante* jeste krajnja konsekvencija kompozitorovih *Varijacija na prekinutu temu*, jer je ostvarena kao varijacije bez teme.

Takođe, prvobitno je delo, koje nosi naziv *Musica concertante*, bilo zamišljeno⁵ kao dvanaest ploha i četrnaest “udaraca” (u definitivnoj verziji kompozicija predstavlja ciklus od dvanaest studija i dvadeset “udaraca”). Tako je i radni naslov na francuskom jeziku glasio *Les quatorze coups* (*Četrnaest udaraca*), jer je delo u celini trebalo da bude *hommage* impresionizmu. Međutim, sa jedne strane, rezultat nije zadovoljio, pa je zamisao prerasla u nešto drugo, a u međuvremenu, u Beogradu se pojavio francuski film Fransoa Trifoa (François Truffaut) *Les quatre cents coups* (*Četiri stotine udaraca*, snimljen 1959. godine), što je radni naslov dela učinilo deplasiranim i uslovalo, sa druge strane, da, na kraju, kompozicija dobije prilično neutralan naziv – *Koncertantna muzika*.

PAMĆENJE, ISTORIJSKE PRAKSE I *TOUR DE FORCE* – ‘NAPRAVITI OSOBN OTKLON’

Kompozitor je tvrdio da se poslednjih sto godina muzike, tačnije od impresionizma do početka sedme decenije 20. veka, može naći zajedno u kompoziciji od deset-petnaest minuta kao komentar tog vremenskog perioda njenog istorijskog razvoja.⁶ Da je Petar Bergamo živeo u Ravelovo (Maurice Ravel) vreme, sigurno bi se, zbog male verovatnoće i izražene sumnje mnogih u uspešnost takvog poduhvata, jer je u pitanju muzika 20. veka, “opkladio” (*à faire une gageure*) za svoj *tour de force*, koji je upoređivao sa procesom dobijanja legure pirita iz njegove smeše. Jer, od smeše pirita – u određenoj srazmeri pomešan prah gvožđa sa prahom sumpora – na određenoj temperaturi dobija se legura pirita (metal iste boje kao i zlato, ali znatno lakši, nerđajući).

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

Slično tome, smatrao je kompozitor, pitanje je samo na kojoj će “temperaturi” “smeša” Debisija (Claude Debussy), Ravela, Stravinskog (Igor Stravinski), Bartoka (Béla Bartók), Prokofjeva (Sergej Prokofjev), Hindemita (Paul Hindemith), kompozitora *poljske škole*... postati “legura”. Tako, *Musica concertante* predstavlja studije atmosfere i orkestarskih situacija, stilske “vežbe”, komentar muzike 20. veka, kao i *hommage* pojedinim autentičnim umetnicima – kompozitorima epohe.

Centralni problem kompozicije – kako dobiti “homogenu muzičku celinu”, “leguru” – vezan je, po mišljenju muzikologa Marije Bergamo, “za sadržaj koji služi kao osnova kompozicije i koji se pojavljuje u motu ‘Seti se, čoveče, prah si bio, i u prah ćeš se pretvoriti’”⁷.⁸ Tako, “shodno motu”, ističe dalje Marija Bergamo, “muzička materija – na početku razbijena na sitne elemente, gotovo amorfnu i u ‘stanju prašine’ – učvršćuje se malo pomalo u prepoznatljive konture. Tek na kraju ovog procesa strukturiranja kada se već ‘nađemo licem u lice sa živim čovekom’, te linije postaju tematski materijal. Zatim, strukturiran materijal uskoro prska, ponovo ‘postaje prašina’ i vraća se u početni stadijum atomizirane strukture.”⁹

U programu koncerta od 11. maja 1963. godine, održanog u okviru drugog *Muzičkog bijenala* u Zagrebu, na kojem je izvedena *Koncertantna muzika*, autor komentara prezentiranih kompozicija Branimir Sakač citira sledeću, po svojoj postavci i smislu karakterističnu, izjavu Petra Bergama: “[...] subjektivan element je tu postojano dominantan i u svakom trenutku ono što je organsko ne ustupa mesto mehaničkom, a istovremeno ništa nije ostavljeno bez kontrole.”¹⁰

BUDUĆNOST KOJA JE DATA PROŠLOSTI – ‘NE NAPUSTITI BAZU, A UDALJITI SE’

Još jedan Bergamov svojevrsni *tour de force* iz tog stvaralačkog perioda jeste i pomenuto ostvarenje za solo klarinet, *Concerto abbreviato*, virtuosno jednostavačno delo, koje u minijaturi sadrži sve elemente ciklične koncertantne forme. “Kompozitor je izostavio tradicionalne klarinetske nizove (‘pričanja’)

⁷ *Biblija, Prva knjiga Mojsijeva (Knjiga geneze)*, Daničićev prevod, glava 3, red 19.

U zaglavlju prve stranice partiture (Philharmonica Partituren in der Universal Edition, Wien-London, printed in Austria) stoji: *Musica concertante, studi per orchestra sinfonica, 1961–1962; Memento homo, quia pulvis es, et in pulverum reverteris.*

⁸ Iz predgovora dr. M. B. za partituru *Musica concertante* (prevod sa francuskog jezika), 6-7.

⁹ Ibidem.

¹⁰ *Studio musical de la Biennale, “Deux exécutions en studio de musique yougoslave contemporaine”* (Samedi, 11. Mai 1963; Mardi, 14. Mai 1963), Commentaires par Prof. Branimir Sakač (prevod sa francuskog jezika), 7.

i figuracije, i ispitivao je i upotrebio proširene tonsko-kolorističke i tehničke potencijale: bizarne deformacije i boje snažnim *forte* stakatima u niskom registru, flatercunge-efekte, diferenciranje između osnovne i prateće linije pomoću *forte-piano* kontrasta, čak kanonsku imitaciju osnovne linije.”¹¹ Na osnovu mišljenja kompozitorke Mirjane Živković, “pisati o kompoziciji *Concerto abbreviato* Petra Bergama znači pisati o jednom od najsadržajnijih dela kompozitora koji sugestivno vlada svim majstorstvima svog zanata i neretko postiže briljantne uspehe, naročito sa svojim orkestarskim kompozicijama. [...] Lucidno majstorstvo vođenja i organizovanja muzičkih zamisli povezalno se u ovom, po trajanju nevelikom delu (oko 8 minuta) ne samo sa strastvenom emotivnošću, inače karakterističnom za Petra Bergama, već i sa sadržajnom dubinom iskazanom u obliku koliko jasnom toliko i neukalupljenom.”¹²

ANALITIČKE BELEŠKE O KONCERTANTNOJ MUZICI

Koncertantna muzika je ostvarena doslednom atonalnošću u smislu pojma slobodne atonalnosti, koji podrazumeva sve ono što se ‘otelo’ tonalitetu, a nije se hijerarhizovalo u okviru nekih drugih poznatih sistema. Međutim, to ne znači da je ovo delo napisano *bez sistema*. Naprotiv, osnovna deviza kompozitora je “što manje slobodnih tonova”.¹³ Svaki ton ima svoju logiku i svoju funkciju u posebnom, za ovu priliku pripremljenom ustrojstvu, “konstrukciji”, ali “potrebno je”, ističe Bergamo generalno, “da osim konstrukcije, bude ispunjen i emocionalni tonus, i tek sinteza i ravnoteža ova dva elementa daju umetničko delo”.¹⁴

Tako govorimo o čvrsto, iako nedodekafonski i neserijalno (sa izuzetkom u drugoj studiji) organizovanoj dvanaesttonskoj muzičkoj supstanci u kojoj je moguće identifikovati i određenu količinu i tipove klasičnije građenih akorada lišenih funkcionalnih odnosa i bez potrebe da se klasično interpretiraju (v. pr. 1), zatim superponirane akordske blokove koji grade biakordske i poliakordske situacije (npr., peta studija – taktovi 116-117 ili 123-126 – reč je o biakordima od kojih je jedan akord zadržica drugog akorda), intervalski suptilnije građena istovremena zvučanja kao zbir međusobno samostalnih tonova, kao i sekundne i terčne skupine koje, zavisno od prostora na kojem se javljaju, sežu od manjih do većih klastera, različite gustine i intenziteta (npr., peta studija – taktovi 107-110).

¹¹ Iz predgovora Universal Edition partiture *Concerto abbreviato* (prevod sa engleskog jezika).

¹² Mirjana Živković, Petar Bergamo, ‘Concerto abbreviato’, *Pro musica*, 27, 1967, 7.

¹³ Iz razgovora sa Petrom Bergamom, op. cit.

¹⁴ Ibidem.

Primer 1: *Koncertantna muzika* – kraj prve studije (© Copyright 1982 by Universal Edition A. G., Wien/W. Ph. V. No. 499)

Mali durski septakord na tonu *c* sa dvema dodatim malim sekundama (*tutti*). Reč je o takozvanim ‘udarcima’ (*ffff*) koji se i ne mogu percipirati kao pomenuti sklopovi. Bergamo koristi ‘udarce’ slično kao što Debisi upotrebljava nonakord *cis-eis-gis-g-dis*, iznenada prekidajući tim akordom harmonski tok (bez modulacije), odnosno, koristeći ga kao boju. ‘Udarce’ shvatamo i kao svoje-vrsne interpunkcijske znake.

24

2 Fl.

Ott.

2 Ob.

C. ingl.

2 Cl. in si \flat

Cl. b. in si \flat

2 Fg.

Cfg.

1. senza sord.

2. senza sord.

3. senza sord.

4. senza sord.

3 Tr. in si \flat

2 Tbn.

Tbn. b.

Tb.

Timp.

Perc.

Platti (a 2)

Gr. cassa

Tam-tam

Pf.

Cel.

Arpa

VI. I ord. tutti div.

VI. II ord. tutti div.

Vle. ord. tutte

Vc. ord.

Ch. ord.

Ideju klastera Bergamo u svojoj *Koncertantnoj muzici* ne dovodi do hromatskog totala. On klastera koristi kao ‘zvučne rojeve’ složene iz gornjih parcijalnih tonova alikvotnog niza, zaustavljenih kao harmonski karakteristične izvorne formacije, odnosno smatrajući da je takav akord ravnopravan onom koji se temelji na donjim tonovima alikvotnog niza. Ovakva upotreba gornjih tonova alikvotnog niza doprinosi stvaranju ‘oslobođene’ zvučnosti, opstaje kao čist zvučni kvalitet u kome percipiranje tonskih visina postaje nejasno i nadoknađuje se utiskom o registru, a disonantni karakter vrlo brzo jača do maksimuma reskosti postignute, pre svega, preslojavanjem i trenjima u predelu tih gornjih parcijala, usled čega se zvuk bliži šumu. Osećaj za vertikalnu kao emancipovanu zvučnu boju koja, tretirana na taj način, pruža mogućnost gradnje napetosti i opuštanja s one strane funkcionalno, dodekafonski, serijalno organizovanih vertikalnih sistema, odnosno, davanje primata oblikotvornom načelu vertikalne ‘muzike zvučanja’, nasuprot melodijsko-horizentalno usmerenoj polifoniji, najbolje se može uočiti u prvoj studiji *Koncertatne muzike* (v. pr. 2).

Tako, u ovoj studiji se ne može govoriti o postojanju tematskog/melodijskog ili, bolje reći, linearnog materijala, već o boji. Razvijanje linije ovde je zamenjeno razvijanjem zvuka. ‘Klizna’ slika koja vibrira i treperi kao emanacija osamostaljene zvučnosti uspostavlja se tokom cele studije na istovetno strukturiranoj desettonsnoj vertikali koja se sastoji od tri pokretna klastera (ambitus svakog je mala terca), a čiji se simultani stepeničasti hod odvija po tonovima hromatske lestvice. Naime, reč je o studiji ‘zvučanja’, gde se, unutar bojom natopljenog zvučnog prostora, tek mestimično i postupno intervalski i ritmički ocrtavaju određeni tematski tonovi. U pitanju je izvesna melodija u duhu folklor¹⁵ (donose je violončela i kontrabasi; njen osnovni oblik je silazni; skinuta joj je kadenca) na koju će se kompozitor više puta vraćati u toku dela (u prvoj, petoj, desetoj, jedanaestoj i dvanaestoj studiji) kao na svojevrsnu *idée fixe* koja je u funkciji formalnog oblikovanja. Ona ovde, u prvoj studiji, ne predstavlja tematski materijal, već je, kao i sve ostalo, boja (taktovi 5-8; 15-17; 19-20; 22-23).

Iz magme ovog, kao i manje ili više njemu sličnih sazvučja i sveukupnih vertikalnih pomeranja, izranjaju i nastaju melodijske floskule pominjane kompozicije. Iz davanja primata harmonskom strukturiranju, odnosno iz shvatanja harmonije kao hijerarhijskog člana relacije linija – akord, proizlazi postupak prenošenja onog što je u vertikali u horizontalu.

Tonske osnove *Koncertatne muzike* ukazuju na široki spektar korišćenih mogućnosti. Od dursko-molskih lestvica, hromatske lestvice, celostepene, pentatonike, pa do svojevrsnih serijalnih osnova, odnosno serijalizacije parametra tonske visine, kao u drugoj studiji (v. pr. 3). Cela ova studija se, zapravo,

¹⁵ Ibidem.

Primer 3: *Koncertantna muzika* – fragment iz druge studije (© Copyright 1982 by Universal Edition A. G., Wien/W. Ph. V. No. 499)

25 *Andante mosso* ($\text{♩} = 72$)

2 Fl.
Ott.
2 Ob.
C. ingl.
2 Cl. in sib
Cl. b. in sib
2 Fg.
Cfg.
4 Cor. in fa
3 Tr. in sib
2 Tbn.
Tbn. b.
Tb.
Timp.
Perc.
Pf.
Cel.
Arpa
Andante mosso ($\text{♩} = 72$)
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

W. Ph. V. 499

29

2 Cl. in si b
Cl. b. in si b

2 Fg.

Xil.

Pf.

Cel.

Arpa

VI. II

Vc.

(div. senza sord. pizz. p)

div. senza sord. pizz.

33

2 Fl.

Ott.

2 Cl. in si b
Cl. b. in si b

2 Fg.

Xil.

Pf.

Cel.

Arpa

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

(div. senza sord. pizz. p)

senza sord. div. pizz.

sastoji u izgradnji orkestarskog fona – jednog velikog ostinata. Tonske osnove melodijskog, a u isto vreme i harmonskog materijala ostinata, čini serija od osam različitih tonova. Četvoroglasnom imitacijom istog oblika serije koja je samo transponovana na četiri različite tonske visine (po redosledu ulaska glasova od *des, d, fis, g*), gradi se vertikala koja, prilikom svoje najveće amplitude lepezastog širenja po tonovima serije, zahvata svih osam njenih tonova. U pitanju su dugozvučeće akordske strukture uvedene naslojavanjem, kao zbirni pedal.

Sa druge strane, u trećoj studiji zapaža se melodijski naglašen tok, ali bojen paralelnim disonantnim intervalima, odnosno istovetna melodija je data paralelno na četiri različite tonske visine u razmaku male none, velike sekste, male none (prve violine, prva flauta, prvi klarinet, viole – od takta 48 pa nadalje).

Sagledavajući načine organizacije horizontale i vertikale u njihovom međusobnom odnošenju, mora se posebno izdvojiti sedma studija koja je osmišljena skoro kao ‘enformel’, kao boja zbog boje. Tonsko slikanje ostvareno putem glisanda, tremola, trilera, hromatskih pomeranja u okviru male ili velike terce, svojevrstne pentatonike, ostaju na onom nivou muzičkog sloga pri kome je teško govoriti o postojanju melodije, kao i nečeg višeg od rudimentarne harmonije, koje skoro da i nema, osim u *b* odseku (*a-moll* akord koji je povremeno zamučen sa dva dodata tona – *cis* i *es*; od 179. do 186. takta).

Ritmički parametar takođe ima značajnu ulogu u Bergamovom delu. Utisak slobode i nemenzuriranosti na različite načine osvaja celokupnu partituru. Organizacija muzičkog vremena *Koncertantne muzike* u celini je dosledno sprovedena, to jest, poseduje sjedinjavajuću funkciju u sukcesiji dvanaest simfonijskih studija. Dva velika luka ubrzavanja – od prve do šeste, i od šeste do dvanaeste studije – ostvaruju se stupnjevito ne samo po promenama tempa, već i kontrastom na nivou ritmičke strukture, kao i potpodelom notnih vrednosti.

Ritmički impuls u ovom delu može se razvrstati na nekoliko funkcija koje obavlja: služi oblikovanju melodija ili motivskih jedinica, pre svega difrenciranih po koloritu, koje se kao grupe tonova izdvajaju iz dvanaesttonske vertikale i, istovremeno, predstavljaju izraz samostalnosti tih tonskih struktura (v. pr. 2); zatim, kao osamostaljeno jezgro jedini pokreće linijski razvoj nezavisno od mernih jedinica taktova (v. pr. 3); i, kao osamostaljeno jezgro, pokreće muziku u kojoj su i melodijski i harmonski element u funkciji ritma – u osmoj studiji (taktovi 187-197) orkestar je tretiran kao ‘udaraljka’, dok se u jedanaestoj studiji (taktovi 295-303) javljaju svi ‘udarci’, njih dvadeset do tog trenutka. Naime, minuciozno razrađena ritmička slika, koja podrazumeva horizontalne i vertikalne neoznačene polimetrične ili poliritmičke kombinacije, jeste jedna od konstanti ove kompozicije.

U skladu sa motom dela (“Seti se, čoveče, prah si bio i u prah ćeš se vratiti”), uočava se i težnja ka izgrađivanju u najopštijim konturama jednog specifičnog, makroformalnog modela. U pitanju je takozvana forma ‘ribe’, koja započinje *ex nihilo* i tako isto završava. Analogija sa formom ‘ribe’ uspostavlja se samo na osnovu karakterističnog identičnog početka i kraja dela. Jer, osim na jednu glavnu kulminacionu tačku (što bi bio specifikum pravog oblika ‘ribe’), nailazi se na još jednu ‘tačku’ koja se po svom značaju približava glavnoj kulminaciji. Odnosno centralna kulminacija se odvija u jedanaestoj studiji, dok se ‘sporedna’ nalazi, moglo bi se reći, na polovini dela, u petoj studiji. Ovakva ideja organizovanja makroforme u njenim najopštijim crtama, mogla bi se protumačiti i na sledeći način: polazeći od psihologije auditivnog, traže se oni sadržajno-arhetipski elementi koji će obezbediti dejstvenost muzičkog dela. U tom i takvom nastojanju forma se gradi kao jedan veliki *cantus firmus*, u smislu globalnog artikulisanja *cantusa firmusa*, njegovih elementarnih makrosvojstava. Jer, kako to smatra kompozitor Petar Bergamo,¹⁶ sve je proizašlo iz tih pramelodija – naš sluh je vekovima na njima izgrađivan. U okviru toga se i ispoljava forma ovog dela – reč je o varijacijama bez teme, odnosno o slobodnim varijacionim odnosima između studija koje nisu posledice variranja tematskog materijala izloženog na početku, već predstavljaju nastajanje svake sledeće etape muzičkog toka na osnovu homogenih horizontalnih ili vertikalnih fundamentalnih ćelija, motivskih klica.

Orkestracija *Koncertantne muzike* ima veoma izraženu konstruktivnu funkciju koja je u sprezi sa specifičnim semantičkim svojstvima muzičkog jezika ovog dela. Naime, orkestracija ovde postaje jedan od presudnih faktora sprovođenja osnovne kompozitorove ideje – ranije opisanog stilističkog procesa u smislu ‘komentara muzike 20. veka’. Taj stilistički proces ostvaren je preko kontrastne orkestarske strukture bogate efektima i prilagođene različitim nivoima stila koje komentariše. Međutim, to ne znači da je zbog toga orkestracioni stil *Koncertantne muzike* nejedinstven i da je izgubio pečat individualnog. Naprotiv, menjajući se iz studije u studiju, on ostaje isti, na taj način što prati jedan jedinstveni princip koji zadire u suštinu Bergamove poetike uopšte. A to je: u okviru konvencije (bilo koje ili bilo čije) učiniti jedan, ali *svoj* korak dalje, napraviti osoben otklon. Ne napustiti bazu, a udaljiti se. To samosvojno udaljšavanje u smislu *non nova, sed nove* (ne nove stvari, već na novi način) obezbeđuje i u orkestracionom smislu prepoznatljiv kompozitorov muzički rukopis.

U svom muzičkom komentarisanju muzike 20. veka, autor kreće od ‘unapred ka unazad’, tako da prva studija jeste studija atmosfere, komentar stvaralaštva *poljske škole* i Ligetija, kao i elektronske muzike. Druga studija po svojoj semantičkoj poruci upućuje na serijalnu muziku, dok je treća studija

¹⁶ Ibidem.

prelazna, zapravo zastoј, trenutak osvrtnja na ono što je prethodno bilo i što je uslovalo budući poznat razvoj. U kodi ove studije nailazi se na citat iz *Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu* Bele Bartoka. Peta studija je *hommage* Morisu Ravelu (od 110. do 113. takta u trubama se uočava citat iz baleta *Dafnis i Kloe* uz Bergamov muzički komentar). U šestoj studiji prisutan je citat (od 160. takta) iz laganog stava *Gudačkog kvarteta* Kloda Debisija dat u onom vidu koji bi kod Debisija predstavljao njegovu krajnju konsekvencu, dinamički vrhunac, dok se u razvojnom delu fuge (*con brio e con fuoco*) u devetoj studiji javlja pedal na tonu *fis* kao muzički pozdrav Petru Čajkovskom i njegovoj *Šestoj simfoniji*.

U prvoj studiji (v. pr. 2) uobičajenim orkestarskim sastavom postiže se utisak elektronskog zvuka. Tako se, na primer, solistički tretirana masa gudačkih instrumenata (prve, druge violine i viole) koristi u širokom registarskom rasponu i artikuliše *legato* i sa *tremolom* gudala, zatim s obzirom na mesto dodira žice gudalom *sul tasto* i *sul ponticello*, a s obzirom na upotrebu pojedinih delova gudala *a punta d'arco*, i prigušena je sordinama. Znači da specifičan način korišćenja instrumenata i orkestraciona tehnika doprinose približavanju zvuku elektronskog medija neelektronskim sredstvima. Međutim, kao odrednice tonske boje, na čijem se polju u ovoj studiji vrši istraživanje principa primarnosti kolorita u muzici, sem instrumenata i orkestracione tehnike upotrebljavaju se i harmonska vertikalna i dinamika.

ANALITIČKE BELEŠKE O 'SKRAĆENOM KONCERTU'

Cilj koji je kompozitor sebi odredio da, ostajući u domenu prirode instrumenta – solo klarineta (njegovog isključivo melodijskog karaktera), bez upotrebe višestrukih zvučnosti, ostvari utisak polifonog, harmonskog i orkestarskog zvuka, postignut je zahvaljujući specifičnim sredstvima koja je autor svesno sebi stavio na raspolaganje, kao i načinima njihovog korišćenja. Slično *Koncertantnoj muzici* i *Concerto abbreviato* je pisan doslednom atonalnošću.

U ekspoziciji materijala (*Adagio molto*) pojavljuju se svi elementi iz kojih se razvija dalji muzički tok. Inicijalno jezgro čitavog dela, intervalski nukleus, koji se veoma sugestivno pojavljuje na samom početku, predstavlja pokret male sekunde sastavljen od dva donja granična tona osnovnog niza klarineta (*e-f*). Šalmajski registar, kao i dinamičko i artikulaciono diferenciranje ova dva tona (ton *e* – *sff* i stakato; ton *f* – *pp* i 'odzvučavanje') doprinose njihovoj markantnosti (v. pr. 4a). Ekspresivni intervali velike septime i male none, koji se javljaju kao glavna karakteristika osnovne muzičke ideje, a time i intervalske zalihe, jer je u celom delu reč o preobražajima prve teme, proizašli su iz ovog inicijalnog jezgra. Veliki dinamički kontrasti susednih tonova (prva

U odseku *Con rigore* autor gradi oblik pasakalje. Tema pasakalje, koja je, u stvari, prva tema, i njen kontrapunkt u sličnom su dinamičkom i artikulacionom odnosu kao tonovi osnovnog intervalskog nukleusa (v. pr. 4c). Tako se jednom linijom dočarava utisak dvoglasa, pa čak na jednom mestu i trogласa koji je dat kao imitacija teme pasakalje u streti, zajedno sa kontrapunktirajućim glasom (v. pr. 5). Zvučno vertikalno sažimanje nastaje zahvaljujući brzom tempu. Na taj način dobijen imaginarni vertikalni slog sadrži, pored terčno građenih akorada i sekundne i kvartne strukture (v. pr. 5).

Primer 5: *Concerto abbreviato* – imitacija teme u streti sa kontrapunktirajućim glasom (brojevi označavaju tonove teme u streti) (© Copyright 1981 by Universal Edition A. G., Wien/UE No. 17273)

The image shows a musical score for three systems of music. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp, continuing the rhythmic pattern. The third system has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp, concluding the passage with a double bar line and a forte (ff) dynamic marking. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings like *(p sempre)* and *ff*. Ten numbers (1-10) are placed above the notes in the first two systems, indicating specific tones of the theme being imitated.

Za linijski crtež *Concerto abbreviato* treba istaći i da se na određenim mestima zbija u hromatske nizove, kao i da u odseku *Con brio* interval terce (decima iz *Adagia*) dobija veći značaj (partiturna strana br. 3). Unutrašnji ritam muzičkog toka zahtevao je da ne bude sputan takticama i samo na pojedinim mestima gde su se one nametale, kompozitor ih je upotrebio.

Jednostavačni *Concerto abbreviato* predstavlja prožimanje dveju formalnih shema – sonatnog oblika i stavova sonatnog ciklusa. Ako se posmatra kao sonatni ciklus, primećuju se karakteristike forme *sonate da chiesa* u prvom (lagani) i drugom stavu (brz, polifone varijacije, kanonska imitacija), kao i klasičnog ciklusa u trećem stavu (karakter skerca). Ideja cikličnog principa, sprovedenog u ovom delu, kao preobražaja jedne osnovne teme, uostalom, potiče još od crkvene sonate.

‘NIJEDAN SISTEM NE OBEZBEĐUJE DELU VREDNOST’

‘*Ne nove stvari, već na novi način*’, kao i ‘sinteza i ravnoteža konstrukcije i emocionalnog tonusa’ jesu dva ključna stvaralačka uporišta dela o kojima je bilo reči, odnosno, Bergamove poetike i estetike uopšte. S obzirom na to, nedvosmislen je i njegov, povodom prvog *Muzičkog bijenala* ranije naveden, kritički odnos prema avangardnim, to jest, intenziviranim i ubrzanim procesima imperativnog ‘traženja novosti’¹⁷. Pogotovo u trenutku kada se u kadru avangardne muzičke prakse, tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, sve više ispoljavalo kolebanje između dveju stvaralačkih orijentacija. Naime, reč je o sve većem razdvajanju i nepomirljivom međusobnom odnošenju između zastupnika ‘muzike zvučanja’, prevlasti ili prevashodnosti spontanog zvučanja, odnosno sveta *boja*, i zastupnika ‘muzike struktura’, prevlasti i prevashodnosti onog unapred datog, numerički zadatog, odnosno sveta ‘apriornog’ *broja*, bezuslovne vere u premoć inteligibilnog.

Bergamovo zastupanje stava da ‘nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost’, ali i rukovođenje devizom ‘što manje slobodnih tonova’, kao i vrstom odnosa prema stvaranju u kome ‘ništa nije ostavljeno bez kontrole’, ukazuje da je kompozitor smatrao da to što se, na primer, muzički materijal koristi i kontroliše u cilju njegovog slobodnog, spontanog oblikovanja kao posebnog vida izražajnosti, ili to što se, recimo, strogo se držeći određenih odnosa, serijalno, materijal uređuje u cilju njegove strukturalne razgovetnosti, ne znači još da je, neopozivo, jedno isključilo drugo. Naprotiv, čini se da za Bergama, ostvariti veću razgovetnost znači, istovremeno, biti i izražajan, odnosno, ostvariti veću izražajnost znači, takođe istovremeno, biti i dovoljno razgovetan, jer u prirodi dobro sistematizovanog muzičkog jezika koji je u sprezi sa kreativnim subjektivnim elementom, potencijalno je sadržano prisustvo oba njegova osnovna svojstva (izražajnost i razgovetnost), bez obzira na njihovu akcentuaciju. Jedino disbalans, preterivanje, bilo u jednom, bilo u drugom smislu, može dovesti do deformacija i značajnog potiskivanja jednog na račun drugog.

S tim u vezi, problemi muzičke avangarde, zablude i jalove rasprave o valjanosti pojedinih metoda u okviru izabranih smerova stvaranja, nisu bili i Bergamovi. Tako se kao vrhunski regulativ muzičkog izražavanja i najvažniji kriterijum njegovog nastajanja i postojanja, u Bergamovim ostvarenjima postavlja spontanitet stvaranja (kao ‘sinteza i ravnoteža konstrukcije i emocionalnog tonusa’) muzičkog toka dela u smislu njegovog prirodnog, spolja neometanog ili veštački nametnutog muzičkog ‘disanja’, čije zakonitosti počivaju na istim temeljima kao i zakonitosti prirode, samim tim i onoga koji stvara i svih vremena u kojima se stvara.

¹⁷ Prema: Vladislav Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova*, Beograd, Nolit, 1975, 54.

SUMMARY

'Non nova, sed nove' in the poetics of Petar Bergamo. Several fragments on: Variazioni sul tema interrotto, Musica concertante and Concerto abbreviato.

'Not new things, but in a new way' ('Non nova, sed nove') and a 'synthesis and balance of the construction and emotional tonus' represent the two crucial creative power points of the works discussed here – *Variazioni sul tema interrotto, Musica concertante* and *Concerto abbreviato* – or, more precisely, Bergamo's poetics and aesthetics in general. Moreover, Bergamo's stance that 'not one system provides value to work' and motto that there must be 'as little free tones as possible', in addition to his approach that 'nothing is to be left without control' in composing, point out that the composer has held, for example, that the fact that musical material is used and controlled with the aim of ensuring its free and spontaneous shaping as a special form of expressiveness, or that the serial arrangement of musical material, coupled with a strict adherence to specified relations, is aimed at achieving structural clarity, still does not mean that one irrevocably excludes the other. On the contrary. It seems that, in Bergamo's view, achieving greater clarity also means being expressive or, in other words, that achieving greater expressiveness also means being sufficiently clear. Hence the problems faced by the musical avant-garde, including its fallacies and futile discussions about the validity of specified methods used within the scope of the selected composing styles, have not been Bergamo's problems. Thus, the supreme rule of musical expression and the most important criterion of its creation and existence in Bergamo's work are reflected in the spontaneity of generating musical flow (as a 'synthesis and balance of the construction and emotional tonus') in terms of its natural, externally undisturbed or artificially imposed musical 'breathing', whose laws are based on the same foundation as the laws of nature and, thus, the laws of one who creates and the times in which one creates.