

---

*KONCERTANTNA MUZIKA* PETRA BERGAMA: ZA PRINCIP  
EVOLUCIJE U MUZICI

---

*Stručni rad*  
UDK: 785.6  
87.071.1Bergamo, P.

**Nacrtak**

Zajedno sa drugim kompozitorima svoje generacije, Petar Bergamo je početkom šezdesetih godina XX veka, kao mlad kompozitor, bio u poziciji da se stvaralački odredi prema avangardnim pravcima koji su tada vrlo intenzivno pristizali u Jugoslaviju, prvenstveno preko Muzičkog bijenala u Zagrebu. U radu se razmatra kreativni odgovor na ove izazove koji je Bergamo realizovao u *Koncertantnoj muzici* (1962), delu koje je svoju visoku umetničku vrednost potvrdilo brojnim izvođenjima i muzikološkim sudovima. Inovacije koje je njime uneo u jugoslovensku muziku treba prvenstveno tražiti u domenima forme i zvuka. Kritički se odnoseći prema isključivosti zagovornika avangarde, Bergamo je selektivno integrisao neke stilske elemente od impresionizma do avangarde, ostvarujući kompoziciju visoke celovitosti i koherentnosti.

**Ključne reči:** Petar Bergamo, *Koncertantna muzika*, muzička avangarda

**Abstract**

In the early 1960's, as a young composer Petar Bergamo, together with other composers of his generation, supported the avant-garde movements which were strongly felt in Yugoslavia at the time, especially through the Zagreb Music Biennale. This paper considers Bergamo's creative response in his *Concertante Music* (1962), a work which proved its high artistic value in numerous performances and musicological expert opinions. The innovation he introduced with this piece on the Yugoslav music scene is primarily to be seen in the domain of form and sound. Taking a critical view towards the exclusiveness of advocates of the avant-garde, Bergamo selectively integrated a number of stylistic elements drawn from impressionism to the avant-garde, creating compositions of high integrity and coherence.

**Key words:** Petar Bergamo, *Concertante Music*, music avant-garde

Danas, kada smo se uverili u osnovanost predviđanja Leonarda B. Meyera, formulisanog još sredinom šezdesetih godina XX veka, da predstoji period dugotrajnije "fluktuirajuće stabilnosti" (fluctuating stasis)<sup>1</sup> u pogledu stilova novih dela iz oblasti umetnosti i muzike, možemo samo posebnim naporom imaginacije da zamišljamo na koji način su vrtooglavo brza smena i koegzistencija umetničkih ideja i estetika koje su nastajale tokom prve dve decenije posle II svetskog rata uticale na uobličavanje stvaralačkog identiteta mladih

---

<sup>1</sup> Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1967)

i najmlađih autora. Posmatrana iz perspektive života i rada u Jugoslaviji, socijalističkoj državi neortodoksnog tipa, odstranjenijoj iz “međunarodne socijalističke zajednice”, još vrlo izolovanoj unutar državnih granica tokom pedesetih godina, uzbudljiva dešavanja u muzičkim centrima nove muzike kakvi su bili Darmstadt, Köln i Paris predstavljala su posebno veliku zagonetku i delovala su izazovno. U svim republikama, naročito onima čiji su narodi imali dužu muzičku tradiciju, vladalo je nezadovoljstvo aktuelnim stanjem muzičkog stvaranja, obeleženog konzervativizmom i tragovima tek “preležanog” socijalističkog realizma, tako da se mnogo diskutovalo o načinima njegovog “osavremenjivanja” koje bi istovremeno uspelo da izbegne zamke “jalovog artizma” (kako se tada govorilo). Pozicija najmlađih, tek diplomiranih generacija kompozitora, bila je svakako povoljnija od drugih jer su pred njima svi putevi bili otvoreni, bar u načelu. U ovom radu biće načinjen pokušaj da se *Koncertantna muzika*, jedno od prvih dela koja je Petar Bergamo komponovao posle diplomiranja, sagleda u kontekstu vremena i društvenih okolnosti u kojem je nastalo, a to je prelaz iz pedesetih u šezdesete godine, kako bi se njegov značaj sagledao što obuhvatnije i adekvatnije.

Iako je Bergamo došao iz Splita na muzičke studije u Beograd 1951. godine kao sasvim spreman da se upiše na Muzičku akademiju, on je čak tri prve godine proveo učeći kompoziciju u srednjoj muzičkoj školi pri Akademiji.<sup>2</sup> Potom je studirao kompoziciju u klasi Stanojla Rajičića “jer je važio za najstrožeg, za nekog ko radi sa studentom”,<sup>3</sup> a diplomirao je 1960. godine. Može se svakako smatrati naročito srećnom okolnošću kada talentovani student ima mogućnosti da radi lagano, pod nadzorom odličnog pedagoga, bez spoljnog pritiska da brzo završi studije, a sa mogućnošću da puno toga nauči i doživi. Jer, kulturni život Beograda je tokom šeste decenije XX veka imao šta da ponudi radoznalima, iako je to objektivno bilo vrlo skromno u odnosu na dešavanja u zemljama kapitalističkog bloka. Protok informacija iz sveta je do sredine pedesetih godina bio minimalan, uglavnom se svodeći na gostovanja stranih umetnika i upoznavanje sa iskustvima retkih pojedinaca koji su imali sreću da posete neku evropsku muzičku prestonicu ili da prisustvuju festivalu savremene muzike. Među pripadnicima mlade kompozitorske generacije koji su dobili priliku da se usavršavaju u inostranstvu bili su Rudolf Bruči (kod prof. Alfreda Uhla u Beču, 1954-55), Vlastimir Peričić (takođe kod prof. Uhla, 1955-56), Dušan Radić (kod Dariusza Milhauda i Oliviera Messiaena u Parisu (1957-58) i Aleksandar Obradović (kod Lennox Berkleya u Londonu, 1959-60).

Treba spomenuti i da je Enriko Josif imao retku privilegiju da 1953. godine prati

<sup>2</sup> M(ilena) Pešić, “‘Ploviti se mora, živeti ne!’ Razgovor s povodom – Petar Bergamo”, *Pro musica*, 143 (1990), 10-11, 18: 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 10.

kurs savremene muzike u Darmstadtu. Interesantno je da je Bergamov profesor Stanojlo Rajičić, tada već u srednjim godinama, koristio osmomesječnu stipendiju UNESCO-a za studijsko putovanje po zemljama Evrope i SAD-a (1954-55). Učešće na Drugom međunarodnom susretu studenata muzike u Münchenu 1951. godine predstavljalo je prvi direktan kontakt sa inostranim muzičkim zbivanjima za studente kompozicije u Beogradu – Vasilija Mokranjca, Dragutina Gostušskog, Vlastimira Peričića, Dušana Radića, Zlatana Vaudu i Dušana Trbojevića.<sup>4</sup> Sledeće godine su gosti Beograda bili studenti iz Beča, kojima je 1953. godine uzvracena poseta. Izolacija domaćih umetnika počela je da se probija, ali pravi i delotvorniji susreti sa zbivanjima na međunarodnoj muzičkoj sceni tek će slediti.

Najmlađi su bili i ambiciozni i agilni, ali tokom pedesetih godina su njihovi profesori i drugi predstavnici srednje generacije, rođeni između 1900. i 1914. godine, bili u punoj stvaralačkoj snazi i željni afirmacije posle godina ratnog zastoja, tako da su dominirali srpskom muzičkom scenom. Većinom bivši praški đaci čiji su avangardni uzleti bili brzo sasečeni po povratku sa studija, a čijem su se normalnom procesu umetničkog sazrevanja suprotstavile nepovoljne ratne i posleratne okolnosti, oni su shvatali da su se najzad stekli uslovi za lične stvaralačke sinteze.

Stoga ne čudi što je ova decenija bila obeležena prvenstveno premijerama njihovih opusa: Trećeg koncerta za klavir i orkestar (1950) i opere *Simonida* (1956) Stanojla Rajičića, Druge simfonije (1951) i Koncerta za kamerni orkestar (1958) Milana Ristića, operске farse *Pokondirena tikva* Mihovila Logara (1954), kantate *Pesme prostora* (1956) i *Pasakalje* za orkestar (1959) Ljubice Marić. Među pripadnicima generacije njihovih đaka – a to su bili oni rođeni između dva svetska rata – najbrže su izbili u prvi plan Dušan Radić i Enriko Josif, ponajpre svojim zajedničkim koncertom koji je široko odjeknuo, posebno zbog izvođenja Radićevog *Spiska* za kamerni vokalno-instrumentalni sastav (1954), zatim Vasilije Mokranjac (*Dve sonatine* za klavir, 1954), Vladan Radovanović (*Sinfonia concertante*, 1956), Vlastimir Peričić (*Simfonijeta* za gudački orkestar, 1957), Petar Bergamo (*Variazioni sul tema interrotto* za klavir, 1957), Petar Ozgijan (*Poema eroico*, 1959). Kako za starije, tako je i za mlađe bilo tipično da je modernistički izraz kojem su težili imao neoklasičarske ili neoromantičarske osnove iz kojih su se otiskivali zaoštravajući melodijsko-harmonsku dimenziju do blizine granica tonalnosti, tako da se može govoriti o neoekspresionističkim okvirima većine dela iz ovog perioda. Samo u pojedinačnim slučajevima intervenišući dublje na formalnom nivou, dolazilo je do opreznog napuštanja tematskog načina

<sup>4</sup> Program ove manifestacije nam je ljubazno pružio na uvid Vlastimir Peričić juna 1990. godine. Prema njegovom sećanju, našim učesnicima je bilo privatno sugerisano da bi trebalo da osavremene stilove svojih dela.

mišljenja i usmeravanju ka serijalnom, što je rezultiralo kombinacijama dva principa – na primer u Drugoj simfoniji Aleksandra Obradovića (1959-61) i u *Meditacijama* za dva klavira, gudače i udaraljke Petra Ozgijana (1962). Oba poslednja spomenuta dela nastala su početkom šezdesetih godina, u vreme kada su kod određenog broja najmlađih stvaraoca sazrele odluke o upuštanju u vode avangarde, što je bilo potpomognuto održavanjem prvog Muzičkog bijenala u Zagrebu 1961. godine, bitnom događaju koji je u mnogome uticao na dalji razvoj muzičkog stvaralaštva u Jugoslaviji.

U prilično uzavreloj atmosferi pokrenutoj direktnim suočavanjem sa eklatantnim primerima avangardnih ostvarenja iz celog sveta koji su stizali u Zagreb svake dve godine, na probu su stavljanje razne domaće veličine od kojih se očekivalo da budu zapažene od strane zapadnih kompozitora i kritičara koji su prisustvovali ovim koncertima i očekivali da će i jugoslovenska sredina iznedriti neku svoju prepoznatljivu avangardu uporedivu s onom koju su poljski kompozitori nekoliko godina ranije počeli da predstavljaju na “Varšavskoj jeseni”. Karakteristična su bila razmišljanja Petra Bergama posle 1. Bijenala (1961):

“(...) Biennale je nedvosmisleno pokazao da su one razlike između ‘jugoslovenske muzičke avangarde’ i onih drugih ‘umerenih’ ili čak ‘konzervativnih elemenata’ dosada bile isforsirane. I jedni i drugi su crpli elemente svoje invencije i tehničkih sredstava iz fundusa već konačnih stilova ili iz muzičkih profila savremenih klasika. Muzički naprednim kompozitorima kod nas su se smatrali oni čije dosadašnje delo nije ništa drugo do repetitorij izvesnih etapa razvojnog puta Stravinskog, Bartoka, Weberna i drugih. A pojam repetiranja, ponavljanja, verujem, svima nam je jasan. U tom smislu, od dosadašnje jugoslovenske muzičke produkcije na zagrebačkom Biennalu 1961. nismo čuli ništa zaista avangardno. (...) Kroz niz koncerata Biennale nas je upoznao sa zaista avangardnim traženjima muzičkih intelektualaca Evrope. Ono što smo čuli asocira nam poznatu Jelinekovu izjavu da nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost.”<sup>5</sup>

Poslednja citirana rečenica je svakako ključna za Bergamovu poetiku i on je nikada nije porekao, ni verbalno, ni u stvaralaštvu. Vrednost dela je stavio iznad primenjenog sistema i na taj način se jasno odredio prema predimensioniranju značaja inovacionih sistema koji su krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina snažno markirali međunarodnu muzičku scenu. Utisci sa zagrebačkog Bijenala svakako su delovali podsticajno na nastanak Bergamove *Koncertantne muzike*, komponovane tokom 1961. i 1962. godine. To što je delo moglo da se čuje na sledećem, II Bijenalu (1963), nije moglo da zadovolji autora, što je i razumljivo, kada se uzmu u obzir neke činjenice. Naime, prema podatku koji daje Tijana Popović-Mladenović, *Koncertantna muzika* je izvedena na programu koncerta od 11. maja 1963, u okviru Bijenala.<sup>6</sup> Preciznije rečeno, delo je emitovano sa snimka na magnetofonskoj

<sup>5</sup> Petar Bergamo, “Nijedan sistem ne obezbeđuje delu vrednost”, u: “Prvi muzički Biennale u Zagrebu – pogledi i utisci”, *Zvuk* 47-48 (1961), 485.

<sup>6</sup> Tijana Popović-Mladenović, “Differentia specifica. Iz kompozitorske prakse u Beogradu”

traci, na prezentaciji savremene jugoslovenske muzike u Radničkom univerzitetu "Moše Pijade", u jednom neatraktivnom terminu (u 11 časova), a uz komentare Branimira Sakača.<sup>7</sup> Prema Vlastimiru Peričiću, *Koncertantna muzika* je prvi put izvedena 25. septembra 1962. na Radio-Beogradu, a zatim javno 18. februara 1963.; oba puta je Simfonijskim orkestrom RTV Beograd dirigovao Mladen Jagušt.<sup>8</sup> Verovatno zbog ovakvog (ipak) neadekvatnog predstavljanja, Bergamo je izjavio da njegova dela nikad nisu izvedena na Bijenalu.<sup>9</sup>

U čemu je bio nesporazum? Verujemo da se Bergamo pojavio u jednom nepovoljnom trenutku, kada je avangardistička linija u Jugoslaviji bila toliko netolerantna, da je radije težila oponašanju dostignuća, pa i ekscesa, vodećih internacionalnih ličnosti ovog usmerenja, nego što je prihvatila dela umerenijeg izraza, koja su selektivno koristila avangardističke tehnike, ma koliko ona u zanatskom i umetničkom pogledu bila superiorna. O tome kako je Bergamo doživljavao ovu situaciju svedoči, između ostalog, i jedan njegov kratki odgovor na pitanje postavljeno u anketi beogradskog časopisa *Vidici* iz 1965. godine. Na pitanje "Šta za Vas znači savremena jugoslovenska muzika?", ispisao je sledeće rečenice: "Ne znači ništa. Ne postoji kao pojam; neprofilirana je. Mnogo imena, malo dela. Nepoznat pojam individualnog rizika. Živi pod opsesijom zaostajanja: u takozvanom stvaralaštvu takozvanih jugoslovenskih avangardista može se doslovno pratiti sve ono što se događa u zapadnoevropskom muzičkom avangardizmu. Oponaša, oponaša. Ipak, verujem u nju (inače bih morao da promenim profesiju)."<sup>10</sup> U sličnom tonu je pisao Dragutin Gostuški, jedan od mlađih kompozitora koji nisu bili spremni da se uključe u avangardne tokove: "U žarkoj, razumljivoj želji da budu u jurišnoj umetničkoj grupi koja će se otisnuti u vasionu, našim mlađim umetnicima može se desiti da se ukrcaju u pogrešnu eksperimentalnu raketu i da sa njom eksplodiraju dva minuta posle uzletanja. Ja bih hteo da ih ubedim da treba stvarno da polete, ali svojim krilima, i da je status satelita, iako danas tako moderan, ispod onih mogućnosti na koje može da računa jugoslovenska muzika."<sup>11</sup>

Bez obzira na sve okolnosti, svest o značaju Bergamovog ranog opusa bila je dosta raširena, o čemu svedoči i deo malo pre spomenute ankete u kome se tražilo navođenje najznačajnijih dela jugoslovenske muzike izvedenih tokom prethodnih nekoliko godina. Čak troje učesnika u anketi (Stana Đurić-Klajn, Marija

---

(2), *Muzički talas* 1-3 (1996), 36-52: 41.

<sup>7</sup> Na internet portalu Muzičkog bijenala Zagreb stoji da nisu sačuvani nazivi dela i imena izvođača: <http://biennale.cantus.hr/mono1963.php3>.

<sup>8</sup> Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraooci u Srbiji*, Beograd, Nolit [1969], 53-54.

<sup>9</sup> M. Pešić, op. cit., 11.

<sup>10</sup> Bojana Marijan (pripremila anketu), "Savremena jugoslovenska muzika", *Vidici*, br. 91-92, februar-mart 1965, str.1-3.

<sup>11</sup> Dragutin Gostuški, "Mesto jugoslovenske muzike u razvoju svetske muzičke kulture", *Zvuk* 39-40 (1960), 483.

Koren i Slobodan Habić) stavilo je na prvo mesto *Koncertantnu muziku*.<sup>12</sup>

Situacija na jugoslovenskoj i svetskoj muzičkoj sceni se znatno promenila u deceniji kasnije, ali pravo vreme za delovanje i zamah ipak je bilo prošlo. Počelo je da se kritički razmišlja o revolucionarnosti avangarde, o njenom nasilnom prekidu prirodnog razvoja muzike u Evropi, a to su bili i stavovi samog Bergama koji je govorio da je “Avangardizam 50-ih i 60-ih godina [bio] nametnuta ideologija. I u životu i u muzici postoji samo evolucija.”<sup>13</sup> Još ranije je o temi evolucije i revolucije u umetnosti pisao Béla Bartók, koji je želeo da afirmiše evoluciju kao prirodan proces koji se odvija postepeno, smatrajući da su i opusi Schönberga i Stravinskog rezultati evolutivnih procesa.<sup>14</sup>

U situaciji kada je trebalo da se kao mlad kompozitor opredeli za svoj stvaralački *credo*, Bergamo se odlučio za iskren odnos prema sebi kao stvaraoču, drugim rečima – da poslušna svoj unutarnji glas koji je kao najvažniji stvaralački imperativ postavljao *izraz*. Kompozitor je imao poverenje u sposobnost muzike da “saopšti” nešto više od čisto zvučnih senzacija, pa u *Koncertantnu muziku* unosi neka vanmuzička značenja koja ne samo što ne ometaju čisto muzički doživljaj, već takav doživljaj dopunjuju i obogaćuju. Mislimo ovde na podnaslov dela: “Studije za simfonijski orkestar”, i na njegov motto: “Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.” Tako, osim što je pružen lični kompozitorov pogled na različite muzičke stilove XX veka, muzički je transponovana i ideja sadržana u navedenoj starozavetnoj poruci.

Iz jedne treperave, prozračne, amorfne zvučne mase koja obeležava prvu od dvanaest “studija”, postepeno će se pomaljati jasniji obrisi melodija, a tkivo postajati povezanije i čvršće. Pred kraj, u dramatičnoj kulminaciji, već počinje destrukcija, postepeno usitnjavanje zvučne mase na najfinije čestice. Drugi plan kompozicije izlaže, u redosledu suprotnom od hronološkog, glavne kompozicione stilove, odnosno tehnike koje ih zastupaju, iz prethodnih sedamdesetak godina. Verovatno doživljavajući da je kraj jedne velike i duge muzičke epohe na svom zalasku, da su skoro iscrpljeni njeni inovacioni potencijali, Bergamo kao da je imao potrebu da definiše sopstvenu stvaralačku poziciju u odnosu na skorašnju tradiciju, ali i samu savremenost. Čini nam se da iz dela možemo da iščitamo kompozitorovo uverenje da je u ličnim sintezama elemenata tradicije moguće pronaći izlaz iz primetne konfuzije koja je zavlada u svetu muzičkog stvaralaštva. Želeći da proniknu u pravi smisao citata i asocijacija prisutnih u delu, muzikolozi su u njemu uočili prisustvo “dekorativnih elemenata prošlosti”, ugrađenih “ne u cilju vraćanja u prošlost, već radi njegovog osavremenjivanja”,<sup>15</sup> “distancirani refleks čitavog jednog perioda u

<sup>12</sup> B. Marijan, op. cit., 3.

<sup>13</sup> M. Pešić, op. cit., 11.

<sup>14</sup> Béla Bartók, “Revolution and evolution in art”, *Tempo* 103 (1972), 6.

<sup>15</sup> Jelena Simonović, “Orkestarski opus Petra Bergama”, diplomski rad u rukopisu, odbranjen

istoriji muzike takozvanog novog doba”,<sup>16</sup> “odmeravanje snaga” sa prethodnim dostignućima,<sup>17</sup> i to je sve verovatno tačno. Nije bez značaja šta sam kompozitor ima da kaže tim povodom: “Poslednjih sto godina muzike, tačnije od impresionizma do početka sedme decenije XX veka, može se naći u kompoziciji od deset-petnaest minuta, kao komentar tog vremenskog perioda njenog istorijskog razvoja.”<sup>18</sup> Uostalom, delo je posvećeno impresionizmu, kao stilu od epohalnog značaja za celokupni potonji razvoj muzike. Moglo bi se pretpostaviti da *Koncertantna muzika* ima, između ostalog, i smisao traganja za stilom *svog* vremena, znači i za svojim *ličnim* stilom.

Sa istančanim senzibilitetom za orkestarske boje, Bergamo ih je u ovom delu iskoristio kao značajne konstruktivne elemente, u nekim studijama važnije i od kontrapunkta. Zapravo, pokazao je da je bio receptivan za *Klangmusik* svojih starijih savremenika Ligetija, Lutoslavskog i Pendereckog, u to vreme još sasvim novu i svežu. Ipak, *Koncertantna muzika* nije muzika zvuka u smislu spomenutih autora, ona je to samo po nekim svojim elementima, na primer po načinu korišćenja klastera, upotrebljenih samo u pojedinim odsecima dela. Način rada sa klasterima daje efekte srodne impresionističkim, na primer u početnoj i završnoj studiji, kada se dočaravaju stanja difuznosti, raspršenosti i bezobličnosti. Klasteri funkcionišu i kao izvori atonalnosti kompozicije, s obzirom na objedinjenost vertikalne i horizontalne dimenzije dela. Moguće je da se broj od dvanaest studija koje u međusobnom nadovezivanju čine osnovnu formu *Koncertantne muzike*, odnosi na broj tonova hromatske lestvice, sada ravnopravnih u atonalnom prostoru. Ne treba zaboraviti da se delo u opštoj koncepciji oslanja na kompozitorovo ranije ostvarenje za klavir, *Variazioni sul tema interrotto* (1957), i da je prema tome oblikovan kao niz varijacija. Proces je, međutim, obrnut od “normalnog”: tema se tokom dela postepeno formira, izgrađuje iz motivskog praha, dobijajući profil i karakter. Delo zato i zaslužuje da bude označeno kao “varijacije bez teme”, kako stoji u Peričićevim *Muzičkim stvaraocima u Srbiji*.<sup>19</sup>

Sila koja pokreće razvoj od statične bezobličnosti prve studije, do uskovitlane dramatičnosti pretposlednje, ima izvor u smeni situacija različitih karaktera, kao i u napetosti koju stvaraju reski udari (fr. *coups*) koji omeđuju skoro sve studije.<sup>20</sup> U njima eksplodira latentna energija akumulirana tokom prethodnog razvoja, dajući stalno nove podsticaje za nastavak. Kako je kompozitoru bilo

na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu 1991. godine, I, 53.

<sup>16</sup> Ibid., I, 27.

<sup>17</sup> Ibid., I, 28.

<sup>18</sup> T. Popović-Mladenović, op. cit., 41 (podaci dobijeni od P. Bergama)

<sup>19</sup> V. Peričić, op. cit., 53.

<sup>20</sup> Interesantna predistorija naslova dela – ideja od koje je autor kasnije odustao, da se kompozicija nazove *Quatorze coups* (*Četrnaest udaraca*) – izložena je u radu Tijane Popović-Mladenović, op. cit., 41.

stalo do organskog jedinstva dela, on je vrlo diskretno apostrofirao različite muzičke stilove XX veka, da disparatnim elementima ne bi narušio to jedinstvo.

Posle statičnosti prve studije, naglo prekinute sa dva oštra akordska udara, sledeća studija donosi kružni kontrapunktski tok, pokrenut temom četvoroglasnog kanona, sastavljenom od osam tonova različitih visina. Ovaj odsek se može protumačiti kao osvrt na serijalizam, a dat je u instrumentalnim bojama bartókovske “noćne muzike”. Takav karakter se još više produbljuje u sledećoj studiji, koja se zaista može smatrati omažom Bartóku.<sup>21</sup> Bergamo je promišljeno upotrebio postupke tipične za tog mađarskog kompozitora – isticanje intervala prekomerne kvarte (u pedalu, a melodijski u timpanima i čelesti), kao i proisticanje tema iz zajedničkog motivskog jezgra (uporediti početak osmotonskog niza u prethodnoj studiji i melodiju u čelesti).

Četvrta studija uvodi u sasvim drugačiji zvučni svet. Oštrina zvuka i odsečnost ritma asociraju na Stravinskog, na njegov krajnje transformisan, ali ipak prepoznatljiv “Petruškin krik” u 1. taktu. Dekorativna, istovremeno prozirna i blještava orkestarska “numera” pete studije, budi asocijacije na Ravelovo majstorstvo, posebno u radu sa duvačkim korpusom, ali i na stil Stravinskog, naročito s obzirom na bitonalna trenja i glissanda u deonicama klavira, čeleste i ksilofona. Preobraženi citat teme iz Debussyjevog Gudačkog kvarteta (šesta studija) ugrađen je u tkivo *Koncertantne muzike* kao tajni znak, prirodno uranjajući u prethodno vođeni tok, sasvim inkorporiran i referentan sa nekim ranijim motivima. Interpretirajući Debussyjev stil, Bergamo očigledno nije težio onom odmah prepoznatljivom, već je kao tipičan postupak istakao pedalno trajanje sekstakorda sa malom i velikom tercom, čije je poreklo od durskog i molskog trozvuka na polustepenom rastojanju. Tako je ostvario zamagljene konture postavljajući akord van funkcionalnog konteksta. Melodija je, posle prvog izlaganja u unisonu celog orkestra, poverena flautama, dok klavir “žubori”, doprinoseći mekoći zvuka, rafiniranom, tipično impresi-onističkom utisku.

Šesta studija u početnim taktovima nosi izvestan mahlerovski tragičan prizvuk, pojačan zlokobnim punktiranim ritmovima vojničkog bubnja. Ovim odsekom se zaključuje prva polovina dela sa dramskim vrhuncima u poslednjim dvema studijama. Druga polovina imaće kraći i nagliji uspon. Počevši od osme studije, ritam postaje određeniji, markantniji, kao da obeležava prelaz iz fluidnih u čvrsto “agregatno stanje” tonske materije. Melodijski lik teme se definitivno profiliše u devetoj studiji. Pripremljena odsečnim tritonusnim ostinatom u prethodnoj studiji, a najavljena markantnim prisustvom tritonusa u trećoj (timpani, klavir) i šestoj studiji (Debussyjeva tema), zazvuči odlučna, samosvesna tema u kojoj se jedna na drugu nadovezuju tri

<sup>21</sup> Upor. J. Simonović, op. cit., I, 28.



prekomerne kvarte (umanjene kvinte) navise u “glavi” teme i sa hromatizovanim drugim delom. Ritmički organizovana na način koji podseća na barokne obrasce, ona je gradivna osnova imitativnog razvoja koji kulminira u tri kataklizmička udara (t. 282-287). Na njih se nastavlja tema poznata iz prve studije (inverzni oblik), a ista tema doživljava završnu afirmaciju kada se, u oba svoja vida, pojavi i u pretposlednjoj studiji. Delo se završava “reperkusijom” sveukupnog zbivanja. Tek uspostavljena celina je rasprsnuta, fragmentarizovana. Tri klastera istog tonskog sadržaja, kao oni sa početka, traju izvesno vreme, dok se ne svedu na treperenje samo jednog četvoroglasnog klastera.

Inovacije koje je Bergamo sa svojom *Koncertantnom muzikom* uneo u jugoslovensku muziku treba prvenstveno tražiti u domenima forme i zvuka. Ono što formu čini koherentnom je visoka objedinjenost horizontalne i vertikalne dimenzije dela: ili se melodijski niz horizontale slaže u akorde (obično su to nonakordi i undecimakordi u osnovnom obliku i obrtajima koji se mogu tradicionalno tumačiti, mada nisu funkcionalno osmišljeni), ili se vertikalna struktura izlaže razloženo, gradeći koherentan muzički prostor.

Iz aspekta kompozitorove ideje vodilje – težnje da se izrazi autentično i u stilu koji će biti samo njegov, ali oslonjen na tradiciju XX veka – *Koncertantna muzika* predstavlja njenu uspešnu realizaciju. Ostvaren je svojevrsni amalgam osavremenjenog impresionizma poznoromantičarskih refleksa, i neoekspresionizma čije je poreklo u muzici Stravinskog i Prokofjeva.

Ako se pažnja usmeri ka stilovima koje je Bergamo “komentarisao”, primećuje se da u njima dominira latinska struja (Debussy, Ravel), zatim slovenska (Stravinski, “Poljska škola”), kao i mađarska (Bartók, Ligeti). Stiće se utisak da navedene struje on doživljava kao sebi najbliže, dok nemački serijalizam deluje kao da mu je manje bitan, sporedan.

*Koncertantna muzika*, stilski pluralistička, a naglašeno celovite i koherentne forme, doprinela je osavremenjivanju jugoslovenske muzike i njenoj raznolikosti, a složili bismo se i sa tvrdnjom da je delo “predstavljalo idejni zamajac novog perioda u razvoju srpske muzike”<sup>22</sup> – a svakako i jugoslovenske, dodali bismo. Paradoksalno je da delo u vreme kada je nastalo, u Jugoslaviji s početka šezdesetih godina XX veka, nije bilo doživljeno kao dovoljno moderno, odnosno avangardno, od strane izvesnih krugova koji su arbitralno muzičkim životom. To je bilo vreme isključivosti i prevelikog poverenja u avangardu kao nosioca razvoja, istovremeno i ubeđenosti da pripadanje tim tokovima daje garanciju nove pravovernosti i učestvovanja u istoriji. Bergamo je, međutim, avangardu smatrao “nametnutom ideologijom”,<sup>23</sup> ispoljavajući upornost u

<sup>22</sup> Jelena Đ. Simonović-Schiff, “Simfonijske kompozicije Petra Bergama (sa gledišta šezdesetih i devedesetih godina XX veka)”, *Muzikologija* 4 (2004), 215.

<sup>23</sup> M. Pešić, op. cit., 11.

čuvanju svog stvaralačkog identiteta, ubeden da “i u životu i u muzici postoji samo evolucija.”<sup>24</sup>

## SUMMARY

---

*Musica concertante by Petar Bergamo: Opting for the principle of evolution in music*

As a young composer in the early 1960s, Petar Bergamo felt the need to define his position in relation to different avant-garde trends, which were becoming ever more present on the country's music scene, owing mostly to the Music Biennale Zagreb, which was organised for the first time in 1961. It could be claimed that *Musica concertante* for orchestra (1962) was largely the composer's creative response to the challenges of the militant avant-garde. The work – a homage to musical Impressionism – was innovative, mostly on the levels of form and sound, and was shaped as a whole, based on selected stylistic elements of music created since the beginning of the century. Bergamo integrated all those elements into his own musical language, which resulted in a highly coherent and unified work. He had a critical attitude towards the radical ideas of leading avant-gardists, including those that advocated a revolutionary break with the music of the recent or distant past: he supported the idea of evolution in music, because he viewed that idea as a governing and necessary principle both in art and in life.

On one level, *Musica concertante* is a musical essay on styles, as is hinted at in the subtitle of the work: “Studies for symphony orchestra”. It is also a meditation on the Biblical morale, serving as the motto of the work: “*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris!*” [“Remember that thou art dust and unto dust thou shalt return!”]. At the beginning of the piece, in the first of the twelve “studies” an amorphous sound mass is created, alluding to the “dust” of the motto. In the following development, the melodic lines gradually become clearer and the whole texture more firm and connected. Two climaxes are built, the second (the more dramatic one) leading to the final destruction and fragmentation of the sound mass into finest particles.

In this article Bergamo's *Musica concertante*, whose importance as a valuable work of music has been recognized both by musicologists and audiences in different cities within the country and abroad, has also been noted in the context of the local music scene of the 1960s – the new music production and the artistic climate and debates on the phenomenon of avant-garde music.

---

<sup>24</sup> Ibid.