

### **Nacrtak**

Gudački kvartet Petra Bergama nastao je 1958. godine. Bilo je to burno vrijeme u hrvatskoj glazbi, vrijeme agresivnih avangardnih prodora i prihvaćanja, ali i vrlo osjetljiv trenutak na Bergamovoj skladateljskoj putanji, kada je na samom završetku studija kompozicije trebalo napraviti izbor i definirati vlastiti estetski okvir. U ovoj partituri Bergamo gradi jedno novo jedinstvo modernog i klasičnog prožimajući suvremeni glazbeni jezik i klasične formalne modele na tragu velikana europske glazbe poput Bartóka, Prokofjeva, Šostakoviča...

**Ključne riječi:** gudački kvartet, sonata, kanon, fuga, passacaglia, novoklasicizam.

### **Abstract**

The String Quartet by Petar Bergamo was composed in 1958. It was a very turbulent time for Croatian music, a time of aggressive incursion and acceptance of the avant-garde, but also a very delicate moment in Bergamo's career, when, he had to make a choice at the end of his studies of composition and define the framework of his own aesthetic credo. In this work Bergamo develops a new unity between the modern and the classical, joining modern music language and classical forms, following the example of the leading figures of European music, such as Bartók, Prokofiev, Shostakovich...

**Key words:** string quartet, sonata, canon, fugue, passacaglia, neoclassicism.

### **UVOD**

---

Gudački kvartet je kompozicija za solo gudačke instrumente, obično dvije violine, violu i violončelo; općenito se smatra najznačajnijom formom komorne glazbe. Gudački kvartet u današnjem smislu nastao je tek u drugoj polovini XVIII stoljeća; to su u prvom redu kvarteti J. Haydna, komponirani između 1780 i 1790, te W. A. Mozarta iz istog razdoblja. Beethoven je ovu glazbenu vrstu doveo do najviše umjetničke razine stvorivši model koji će mnogima poslije njega postati uzorom. Od tada pa sve do danas gudački kvartet je trajno prisutan u skladateljskom segmentu glazbene umjetnosti uz brojne mijene u području glazbene forme (oslonjene u pravilu na sonatni ciklus), tretmana instrumenata, i samog instrumentalnog sastava; stilske mijene se, dakako, podrazumijevaju.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Iz romantičarskog razdoblja osobito su vrijedni kvarteti F. Schuberta, J. Brahmsa, A.

U glazbi 20. stoljeća gudački kvartet je poslužio kao nadahnuće, u formalnom ali isto tako i u idejnom smislu, skladateljima najrazličitijih estetika. Najopćenitije uzevši, dva su pristupa i puta njegove reinterpetacije. Radikalna struja na čelu sa Schönbegom nadovezuje se na Regerovu kvartetsku tradiciju u smislu tretmana samoga sastava kao polifonog instrumenta, ali vodi do potpunog udaljavanja od ishodišnog modela.<sup>2</sup> Bilo je međutim istovremeno i skladatelja koji su, za razliku od ovakvog, imali drugačiji pristup, koji su u svojim djelima nastojali obnoviti klasični model, poput primjerice Bartóka. Njegov je odnos prema nasljeđu posve afirmativan, a prema samom glazbenom djelu analitički. On je nastojao iz klasičnih primjera izlučiti bitne elemente i postupke u strukturiranju tematike i gradnji forme, da bi ih potom ugradio u vlastiti skladateljski okvir ne mareći više toliko za original, koliko za vlastitu sintezu kao krajnji rezultat.

Na vrlo sličnom tragu je i Bergamov Gudački kvartet nastao 1958. godine, u posve osobnom skladateljskom vremenu koje je pri kraju intenzivnih studija trebalo pokazati sintezu ranijih iskustava, ali sa vlastitim promišljanjima nekih ključnih pitanja skladateljskog zanata. O svemu tome Bergamo kaže: “Tradicija žanra bila je višestruki izazov: formu valja ostvariti kao preduvjet kristaliziranja sadržaja, shvatiti je kao oslonac, a ne prinudu, ograničenje. Sustavnost treba biti otvorena slobodnoj misli... Osim obvezujuće arhitektonske konstrukcije kvartetski slog pretpostavlja četverostruku linearnost u složenim prepletima. To nije trebalo značiti odricanje od boje, glazbi neophodne; postići i boju u kvartetu – bio je drugi zadatak. Treći, koji je temelj koncepcije, bio je uklopiti kontrapunktsku, polifonijsku fakturu gudačkog četveropjeva u osnovni sonatno-simfonijski sadržaj. Uz autonomiju i individualizaciju svakog dijela cjeline (i svakoga glasa) valjalo je u svim slojevima strukture postići povezanost, umreženost, koja se proteže na ciklus u cjelini.”<sup>3</sup> Bergamo

---

Dvořák i C. Francka. Francuski impresionisti malo su njegovali tu tradicionalnu vrstu; ipak su C. Debussy i M. Ravel i u gudačkom kvartetu ostvarili nov zvuk, što ga je donio impresionizam (usp. Brunšmid, 1974: 40).

<sup>2</sup> U svom Drugom gudačkom kvartetu Schönberg prekida s tonalitetnom tradicijom, ali ništa manje radikalno nije bilo uvođenje soprana koji pjeva stihove Stefana Georgea u posljednja dva stavka. Sastavu od četiri ravnopravna solistička instrumenta namijenjena je tako nova – prateća uloga, čime je skladatelj ugrozio samu vrstu u mnogo većoj mjeri nego kada kvartet svira s dodanom violom, violončelom, pa čak i klarinetom ili klavirom. Prvi kvarteti Berga i Weberna idu još korak dalje – to su ciklusi od dva ili pet kratkih stavaka, a na završetku ove radikalne linije stoje Webernove Bagatele od kojih svaka zauzima jednu stranicu partiture i traje manje od minute. Kvarteti Berga i Weberna slijede Schönbergove i u primjeni različitih tehnika sviranja na instrumentu, tako da je već u vrijeme Bagatela (1913) “normalni” kvartetski zvuk prava rijetkost. Stravinskijevi postupci još su više strani kvartetskom kontekstu: njegova ostinata, zujanja, lakrdijaštvo, grube geste, violina i viola koje treba držati poput gitare, nastavak su definitivnog prekida s tradicijom (usp. Griffiths, 2001: 591-592).

<sup>3</sup> Usp. Bergamo, 1999: 10-12.

je pišući ovaj Kvartet nastojao stvoriti djelo u kojem će slušatelj prepoznati cijeli niz postupaka u eksponiranju i razradi tematike, a da istovremeno nema dojam potrošenosti. Trebalo je dakle, poznato povezati s novim, tj. između glazbene informacije i estetskog osjećaja uspostaviti smislenu korelaciju.<sup>4</sup> Tijekom rada na Kvartetu skladatelj je rješavao postavljene zadatke slijedeći i oslanjajući se na iskustva klasika prve polovice 20. stoljeća (od R. Straussa do Bartóka, Šostakoviča i Prokofjeva).

## ANALIZA DJELA

### Prvi stavak

Prvi stavak Kvarteta obilato je prožet polifonijom, a njegov se okvir oslanja na sonatnu formu sa svim slobodama i odstupanjima koje je iznjedrila duga tradicija njezine primjene. Ali, iako sadrži sve bitne dijelove, ovaj stavak umnogome odstupa od tradicijskih modela sinteze polifonih i homofonih elemenata i oblika, tako da je ovdje preciznije govoriti o reinterpretaciji, tj. posve novom tretmanu preuzetih formalnih okvira i postupaka.

Uvodni taktovi, u sporom tempu, naznačuju i u ovako malom prostoru, neke od bitnih značajki Bergamova skladateljskog rukopisa: kromatiku u melodici, harmoniju blisku Hindemithovoj – tonalitetni oslonac C naznačen je kvintnim skokom u 1. violini dok ostale dionice istovremeno tvore polarnu harmoniju na Fis sa višestrukom appoggiaturom; instrumentalne boje kombinirane su tako da se u unisonu stapaju 1. violina i viola, te 2. violina i violončelo.

<sup>4</sup> Pretpostavka da je bitno ono novo, a ne ono što ostaje isto – pretpostavka koja se kao historio-grafska hipoteza čini smislenom, ali kao dogma, naprotiv, predstavlja predrasudu – nije postala djelotvorna samo u pisanju povijesti, nego i u samoj povijesti (u svakome slučaju u onoj europskoj), i to zato što su skladatelji kao akteri povijesti glazbe u nju vjerovali i prakticirali je. (...) Primat je novoga dakle – i bez obzira na to što ne mora biti opće načelo – karakterističan za europski razvoj (...) Ni europski konzervativizam ne niječe nužnost promjena nego samo pokušava osnažiti tvrdnju da obrazloženje i opravdanje ne zahtijeva staro nego novo, točnije: odluka da se za novo odvaži u određenome, a ne u bilo kojem drugom smjeru (usp. Dalhaus, 2009: 63).

## Primjer 1: takt 1-5

Grave (♩ = 52)

Prva sonatna tema je ekspozicija četveroglasne fuge, ali ona je istovremeno i četveroglasni kanon sljedeće sheme:

## Primjer 2: shema 1

	t.	6.	9.	12.	15.	18.	21.
VI. I.						a	b
VI. II.	a	b	c	d			
Vla.		a	b	c	d		
Vc.			a	b	c	d	

Upravo je ovo prožimanje dvaju polifonih oblika u temi sonatne forme odmak od uobičajenih ekspozicijskih fugata. Dio kanona označen slovom *a* u gornjoj shemi je tema fuge dok je dio *b* stalni kontrapunkt. Međustavak se nalazi na neuobičajenom mjestu – između trećeg i četvrtog nastupa teme, a građen je od superponiranih kanonskih fraza *b*, *c* i *d*. Četvrtim nastupom teme fuge – *a* fraze kanona u 1. violini uspostavlja se četveroglasje.

Tema ekspozicije fuge oslanja se na tradicijske uzore: melodijski i ritamski izrazit početak, silazna kromatika na početku druge fraze i repetirani ton na kraju asociraju barokne primjere, dok je harmonijska koncepcija bliska već spomenutoj Hindemithovoj.

## Primjer 3: takt 6-14

*Allegro con rigore* (♩ = 126)

VI. I. *pp* *deciso*

VI. II. *p* *deciso*

Vla. *p* *deciso*

VI. II. *mf* *deciso*

Vc. *mf* *deciso*

Sam početak je u h-molu, posve ga jasno percipiramo, tim više što mu pret-hodi dominantna struktura na Fis na kraju uvodnih taktova – primjer je to naknadne afirmacije tonaliteta; nastavak teme je u polarnom f-molu. Odgovor je realni na donjoj kvinti (e/b), a nadopunjuje ga komplementarno kontrapunkt 2. violine motivski srodan samoj temi. Treći njen nastup je u violončelu; tonalitetni tijekom nastavlja silazni kvintni krug (a/es). Četvrti nastup u 1. violini je za kvintu viši od prvoga – modulacijski plan ekspozicije provodi dakle temu kroz tonalitete kvintnog kruga, što asocira jedan od osebnijih načina kanona (*per tonos*), a redosljed nastupa istovremeno i Bartókov odabir u prvom stavku *Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu*.<sup>5</sup>

## Primjer 4: shema 2

	t.	6.	9.	12.	15.	18.
VI. I.						T(fis/c)
VI. II.	T(h/f)	1. s.c.	2. s.c.	3. s.c.		
Vla.		T(e/b)	1. s.c.	2. s.c.	3. s.c.	
Vc.			T(a/es)	1. s.c.	2. s.c.	

Medustavak

<sup>5</sup> (skladatelj je) “bazirao djelo na ideji fuge, ali samo na ideji: meandriranje, kromatika i metarska polimetrija teme bile bi nezamislive u 18. stoljeću; i forma stavka simetrično oblikovana oko središnjeg vrhunca je posve nova u odnosu na ranije fuge. Bartók je osim toga bio posebno sklon palindromnim formama (...) i primjeni najrazličitijih postupaka barokne prakse” (usp. Griffiths, 1986: 84-85).

Srodnost teme i kontrapunktskih dionica, tj. kanonskih fraza posve je logična, obzirom da su ovi taktovi istovremeno i prva sonatna tema. Tonalitetna osnova ekspozicije je prošireni tonalitet sa slobodnom primjenom kromatike što znači da su enharmonijski tonovi izjednačeni, ne samo u akustičkom smislu, nego i u percepciji slušatelja. Tradicionalna funkcionalnost je u velikoj mjeri nestala, ali ne potpuno – tonalitetno/tonsko središte postoji, ali se sada ostvaruje posve novim sredstvima i postupcima.<sup>6</sup> Tonalitet ekspozicije može se promatrati kroz melodiju svake pojedine dionice pa bi se moglo, u posve teorijskom smislu, govoriti o bitonalitetnom, odnosno politonalitetnom tijeku, ali se on ne percipira na taj način zbog dominirajuće linearne kromatike, te stroge i dosljedne formalne koncepcije koja je ovdje primarna. No, kako stavak kadencira in C, može se prva sonatna tema promatrati i iz ovog tonaliteta poput brojnih sličnih neoklasičnih primjera u kojima završetak određene glazbene cjeline uvlači retrospektivno u svoje područje prethodni tijek. Osim toga, stalni kontrapunkt sadrži oktavni skok (vidi pr. 3), i to: uz drugi nastup teme g-g (takt 11), uz treći nastup teme c-c (takt 14), u međustavku f-f (takt 17), a završetak četvrtog, posljednjeg nastupa teme fuge (takt 19-20) je in C.<sup>7</sup>

Na ekspoziciju fuge – prvu sonatnu temu nadovezuje se četveroglasna stretta varirane teme fuge.

#### Primjer 5: takt 23-25

The musical score for measures 23-25 consists of four staves. The top staff (VI. I.) is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *f (sub.)*. The second staff (VI. II.) is also in treble clef and begins with a dynamic marking of *(cresc.)* leading to *f*. The third staff (Vla.) is in alto clef and begins with a dynamic marking of *(cresc.)* leading to *f*. The bottom staff (Vc.) is in bass clef and begins with a dynamic marking of *(cresc.)* leading to *f*. The score features intricate rhythmic patterns and cross-staff connections between the staves.

Stretta je organski povezana s prethodnim taktovima, ona izrasta iz zadnjeg takta stalnog kontrapunkta – *b* fraze kanona; ulaskom nastupa u stretti (na udaljenosti od pola takta) gase se kanonske dionice. Pedalni ton violončela zaokružuje strettu i uvodi novu glazbenu cjelinu – most sonatne forme.

<sup>6</sup> Bergamov je tonalitet najbliži Hindemithovom (usp. Hindemith, 1983: 146-165).

<sup>7</sup> Ovako istaknuti glavni stupnjevi C tonaliteta podsjećaju na Schenkerove “pralinije”, odnosno tri razine u analizi glazbenog djela, dakako u kontekstu sasvim drugačijeg tretmana tonaliteta (usp. Stefanija, 2008: 142-149).

On započinje in E (takt 30), kontrastira prethodnom tijeku homofonom formom i fakturom sačinjenom od dvostrukih harmonija tritonusne udaljenosti; progresije tipa D – T naznačuju trenutna tonalitetna uporišta, a dinamičke gradacije koje se naglo gase u tihom zvuku podržavaju dvotaktnu formalnu koncepciju.

Primjer 6: takt 36-39

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 36-39. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 36 and 37, and the second system contains measures 38 and 39. The instruments are Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. The bottom system features a crescendo marked *poco a poco cresc.* leading to a forte (*f*) dynamic.

Prvi dvotakt u citiranom primjeru započinje in G kojem se odmah suprotstavlja polarno područje des/cis. U drugom dvotaktu tonalitetno težište se premješta na Es kojem se pridodaje polarni nonakord na A; prijelaz iz 38. u 39. takt donosi progresiju D – T in C.

Iako je melodika mosta pretežno dijatonska, Bergamo u prvom taktu rečenica zadržava kromatiku u uzlaznom klizanju gornjih dionica i silaznom basovske. Element je to srodnosti s polifonijom prvoga dijela što doprinosi glazbenom kontinuitetu – pretapanju oblikotvornih cjelina, unatoč kontrastu. U tom smislu je koncipirana i trotaktna kadenca mosta:

Primjer 7: takt 42-44

VI. I. *(poco a poco cresc.)*

VI. II. *(poco a poco cresc.)*

Vla. *(poco a poco cresc.)*

Vc. *poco a poco cresc.*

Uz durske kvintakorde koji kliču kromatski silazno, violine donose melodijske motive u polifonom dvoglasju anticipirajući duetnu polifoniju druge sonatne teme.

Tema se i javlja u nastavku: duetni melodijski element smješten je u okvirno dvoglasje diskanta i basa, a prateći srednji sloj sačinjava ležeća kvinta violina i ostanatni sekventni motiv viole; B-duru basovske dionice suprotstavljeno je polarno tonalitetno područje – E – viših instrumenta.

Primjer 8: takt 45-48

VI. I. *vibrato molto*

VI. II. *f vibrato molto*

Vla. *f*

Vc. *f con gran passione*

*ff*

*cantando*

*intensivo*



Druga tema završava ritamskim zastojem u snažnoj dinamici (takt 60), poslije kojeg se u završnoj grupi tijekom postupno smiruje i stišava; početni dvotakt se dijeli i raspada, te ostaje samo pedalni ton violončela kao spona s početkom razvojnog dijela. On je utkan u codettu sonatne ekspozicije, započinje gotovo neprimjetno rečenicom od pet taktova skladanom u trostrukom kontrapunktu; ona se i ponavlja s novim rasporedom dionica, kako je to uobičajeno:

Primjer 9: takt 70-72, 75-77

The musical score consists of two systems. The first system, measures 70-72, is marked with a tempo of quarter note = 116. It features four staves: Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Dynamics range from ppp to mf. The second system, measures 75-77, is marked with a tempo of quarter note = 120. Dynamics range from p to f. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nastavak razvojnog dijela donosi četveroglasnu strettu iz ekspozicije (spuštenu za kvintu), iznad koje motivi mosta najavljuju novu glazbenu ideju. Ona po fakturi odgovara drugoj sonatnoj temi, ali umjesto duetne polifonije, okvirno dvoglasje je u paralelnim tercama, a prateći polarni kvintakordi u dvohvatima srednjih dionica: viola – C, 2. violina – Fis, melodijski element okvirnog dvoglasja – in C.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Odnos, ali još i više izbor tonaliteta podsjeća na *Petrušku* Stravinskog.

Primjer 10: takt 88-94

VI. I. *f* *molto intensivo*

VI. II. *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *molto intensivo*

*spicc.*

*spicc.*

*spicc.*

*pizz.* *arco*

$\text{♩} = 138$

Cijeli se ovaj dio (od 84 – 94 takta) ponavlja podignut za čistu kvintu.

Nova cjelina (takt 104) – imitacijska igra motiva u osnovnom i inverznom obliku, u kojoj su dionice podvostručene u različitim kombinacijama, anticipira polifoniju prve teme, najavljujući sonatnu reprizu.

Primjer 11: takt 104-109

*poco a poco accel.*

$\text{♩} = 144$

$(\text{♩} = 152)$

$(\text{♩} = 160)$

VI. I. *ff e robusto*

VI. II. *ff e robusto*

Vla. *ff e robusto*

Vc. *ff e robusto*

Repriza je bitno skraćena: započinje drugom sonatnom temom (takt 119) iza koje se javljaju motivi ekspozicije fuge kroz imitacijsku igru dionica, u funkciji mosta (takt 133). Prva sonatna tema naznačena je samo četveroglasnom strettom (takt 143). Codetta sonatne ekspozicije ovdje prerasta u codu (takt 152), a donosi u reprizi izostavljeni dio prve sonatne teme – ekspoziciju fuge koja započinje iznad dominantnog pedala (takt 158).

Osim pedalnog tona, i tonalitet prvog nastupa teme asocira barokne primjere u kojima je početak završnog dijela na subdominanti, a osim toga, izbor upravo ovoga tonaliteta omogućuje da, uz poštivanje tonalitetne analogije s ekspozicijom, posljednji nastup teme fuge dohvati osnovni C tonalitet<sup>9</sup> (vidi tabelarni pregled forme u nastavku). U reprizi sonatne forme teme su, dakle, eksponirane obrnutim redoslijedom – druga, pa prva. No, zanimljivo je primijetiti da su i dijelovi prve sonatne teme doneseni također obrnutim redoslijedom: najprije stretta u reprizi, a zatim ekspozicija fuge na samom završetku stavka, u codi. Time je ostvarena svojevrsna simetrija u eksponiranju tematike, u odnosu na zamišljenu središnju os što, uz spomenutu tonalitetnu analogiju, pridonosi zaokruženosti ove skrivene sonatne forme.

### Tabelarni pregled forme

#### **Uvod (takt 1 – 5)**

#### **Ekspozicija (takt 6 – 68)**

Prva sonatna tema: (takt 6 – 29)

- četveroglasna ekspozicija fuge: h – e – a – fis (takt 6)

- četveroglasna stretta in F (takt 23)

Most: in E, ponavljanje in G (takt 30 – 44)

Druga sonatna tema: in B/E (takt 45 – 60)

Codetta: in E (takt 61 – 68)

<sup>9</sup> Prisjetimo se sličnih Bachovih analogija.

### Razvojni dio (takt 69 – 118)

- polifona epizoda u trostrukom kontrapunktu (takt 69)
- četveroglasna stretta in C (takt 80)
- nova tema: in C (takt 88), ponavljanje in G (takt 98)

### Repriza (takt 119 – 151)

- Druga sonatna tema: in B/E (takt 119 – 133)
- Most (takt 133 – 142)
- Prva sonatna tema – četveroglasna stretta in G (takt 143 – 151)

### Coda (152 – 174)

- codetta in G (takt 152 – 157)
- četveroglasna ekspozicija fuge: f – b – es – c (takt 158 – 174)

### Kadenca (175 – 181)

#### Drugi stavak – Adagio

Stavak donosi kombinaciju passacaglie i fugata u okviru trodijelne forme tipa A B A. Passacaglia je u početnom i završnom dijelu, a fugato u srednjem, prekida niz nastupa njezine teme. Fugato sadrži ekspoziciju i strettu, a skladan je na osnovi zasebne teme.

Tema passacaglie oslanja se na barokne primjere: u trodobnoj je mjeri, mirnog i ravnomjernog ritamskog pulsa. Harmonijski tijek smješten in Gis započinje skokom D – T, pri čemu je ton dominante na uobičajenom mjestu u predtaktu. Tema popunjava okvir velike rečenice, a u svom drugom dijelu modulira u polarno tonalitetno područje – in D.

#### Primjer 12: takt 1-8

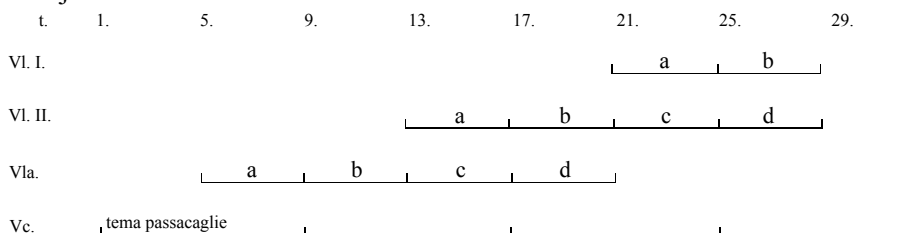
Adagio [Arco per archi] (♩ = 56)

Uz drugi dio teme Bergamo dodaje kontrapunkt u violi zadržavajući osminski

puls i samim tim početni karakter i ugođaj. Uz ponavljanje teme passacaglie kontrapunkt viole se nastavlja novom četverotaktnom frazom u kojoj se notne vrijednosti usitnjavaju. Time započinje proces ubrzavanja i zgušnjavanja glazbenog tkiva koji će kulminirati u srednjem dijelu stavka.

Prvi dio stavka sadrži četiri nastupa teme passacaglie u violončelu; postupak variranja konteksta u kojem se tema ponavlja je međutim posve izniman – tri gornje dionice oblikuju nepotpuni troglasni kanon čija je tema sastavljena od tri male rečenice (a, b, c), a druga je rečenica (b) unutar samoga kanona done-sena u dvoglasnoj stretti.

### Primjer 13: shema 3



### takt 21-28

Prožimanje dvaju kontrapunktskih tehnika/oblika Bergamo je koristio i na početku prvog stavka Kvarteta kombinirajući četveroglasnu ekpoziciju fuge i četveroglasni kanon. Ovdje je to, međutim, bitno drugačije; radi se naime o naslojavanju, tj. istovremenom tijeku dvaju polifonih oblika – passacaglie naznačene nastupima teme u basovskoj dionici i troglasnog kanona u gornjim glasovima.<sup>10</sup> Dvotaktni prijelaz vodi do središnjeg fugata. Iako kratak, harmonijski je vrlo zanimljiv – modulira u f-mol superpozicijom triju akorada.

Primjer 14: takt 33-34

The musical score for measures 33-34 consists of four staves. The top two staves (VI. I. and VI. II.) feature dense, rhythmic patterns with dynamic markings of *p* and *ff*. The third staff (Vla.) has a more melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*. The bottom staff (Vc.) provides a bass line with dynamic markings of *f* and *ff*, ending with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* dynamic.

Ova trostruka harmonija sastavljena je od triju funkcija ciljnog tonaliteta: DD (h-dis-f), D (c-ges-b) i T (f-as) koja se javlja poput anticipacije.

Tema fugata eksponirana je u troglasnom kontekstu – donosi je 2. violina uz kontrapunkt viole i ostanatne figure violončela.

Primjer 15: takt 35-38

The musical score for measures 35-38 consists of three staves. The top staff (VI. II.) has a tempo marking of *pochissimo più mosso* (♩ = 60) and includes markings for *con sord.* and *v*. The middle staff (Vla.) also has *con sord!* and *v cpt.* markings. The bottom staff (Vc.) has a *(pizz.)* marking and a *p* dynamic.

<sup>10</sup> Slične postupke kontrapunktskog spajanja dviju ili više tema koristio je i Stjepan Šulek u svojim djelima: poznat je primjer iz drugog stavka Drugog klasičnog koncerta *Corale* u kojem se istovremeno odvijaju petoglasna fuga u gudačkom orkestru i petoglasni kanon u solo gudačima, a isto tako i trostruki kontrapunktski spoj iz Interludija opere *Koriolan* kojega sačinjavaju passacaglia i dvije fuge – trostrukost tematike ovdje ima programni karakter.

Odgovara 1. violina na gornjoj sekundi u fis-molu, kontrapunkt viole prelazi u 2. violinu, a proces usitnjavanja notnih vrijednosti nastavlja viola.

Međustavak od četiri takta vodi do novog dijela fugata. Započinje sekvenciranjem jednotaktnog modela, a potom se homofonizira slijevajući se u unisono u snažnom fortissimu; lanac četverozvuka (kromatski kvintno srodnih) rastvara se u superponirane tritonuse.<sup>11</sup>

Primjer 16: takt 43-44

Završni dio fugata – četveroglasna stretta ima pravilnu reperkusiju od nižih ka višim dionicama, a temu donosi redom u fis-molu, es-molu, cis-molu i g-molu.

<sup>11</sup> Tri superponirana tritonusa upućuju na tzv. osovinski sustav kao jedan od važnijih vidova skladateljske tehnike u okviru proširenog tonaliteta u glazbi 20. stoljeća. To je inače postupak kojim se u okviru kvintnog kruga postavljaju osovine (osovinski presjeci): c-fis/a-es (tonička), g-cis/e-b (dominantna), f-h/d-as (subdominantna), a posljedica su povijesnog razvoja harmonijsko-funkcionalnog načela do izjednačavanja dvanaestonske kromatske zalihosti – nasuprot Schönbergovoj dodekafoniji. Odgovarajućim enharmonijskim promjenama jednog od tritonusa navedene osovine ulaze u sve tonalitete, te su stoga pogodne za neosjetno moduliranje (usp. Kohoutek, 1984: 59).

## Primjer 17: takt 44-46

The musical score for measures 44-46 consists of four staves: VI. I., VI. II., Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the start of measure 44, *mf* (mezzo-forte) in measure 45, and *f* (forte) in measure 46. Performance instructions include "senza sord." (senza sordina) above the staves and "V" (vibrato) above notes in measures 45 and 46. The bass line (Vc.) starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic.

Stretta započinje u tihoj dinamici koja sa svakim nastupom teme raste. Ovaj se rast nastavlja i u epizodi koja slijedi – ona svojom koncepcijom i ulogom odgovara onoj između prvog dijela passacaglie i fugata – da bi kulminirao u taktovima u kojima će se passacaglia nastaviti.

Ovaj njen drugi dio sadrži tri nastupa teme i donosi postupni pad i smirenje prema kraju stavka. Ono je ostvareno analognim postupcima kao u prvom dijelu, sada dakako u suprotnom smjeru: tremolirane dionice i usitnjene notne vrijednosti se postupno produljuju, broj dionica se smanjuje, da bi se pri kraju uz temu passacaglie javile i kanonske fraze iz prvog dijela. Passacaglia kadenkira na dominantni početnog gis-mola – kvintom dis-ais sa dodanim sekundama.

#### Četvrti stavak

Stavak je rondo sa tri teme tipa A B A C A. Na treći, skraćeni nastup prve teme nadovezuje se coda komponirana u formi dvostruke fuge na osnovi melodijskog elementa prve i treće teme ronda.

Prva i druga tema ronda, svojom periodičnom formom i koncepcijom glazbenog sloga, odgovaraju više sonatnim temama. Prva sadrži dvije cjeline: ponovljenu veliku rečenicu (8+8) i ponovljenu malu rečenicu (5+5) kojoj bi se mogla pridodati i uloga mosta između dvije sonatne teme. Kod ponavljanja male rečenice prvi dio melodijske fraze diskanta prelazi u basovsku dionicu violončela, asocirajući diskretno imitacijski postupak (takt 22-24). Tonalitetni oslonac prve teme ronda je C, a ponovljena mala rečenica transponirana je za malu sekundu in Cis; sama kadenca je in D.

Druga tema ronda, baš poput drugih sonatnih tema, sadrži tri cjeline: prvu melodijsku (in D; takt 29) isprekidanu robusnim akordima, drugu imitacijsku (in Es; takt 39) i treću koja je fakturom bliža prvoj temi ronda (in E; takt 46). Polifona epizoda druge teme ronda izgrađena je poput četveroglasnog fugata,



na osnovi dvotaktne teme s karakterističnim početnim motivom – repetiranim tonom kojemu prethodi silazna appoggiatura u imitacijskim dionicama. One se kanonski priključuju, pri čemu je svaki sljedeći nastup na manjoj udaljenosti.

Primjer 18: takt 39-44

Epizoda je in Es s pravilnom reperkusijom po uzlaznim kvartama. Tema ovoga kratkog fugata – ponovljeni ton u glavi teme – anticipirana je u prethodnom dvotaktu postupnim uvođenjem motiva, što je i inače vrlo čest postupak u primjerima fugiranog eksponiranja novouvedene tematske ideje.

Treća tema ronda (takt 75) je ponovljena rečenica s proširenjem u kadenci i imitacijskom epizodom koja priprema ponavljanje prve teme ronda i u kojoj tijekom modulira in C. Epizoda je harmonijski zanimljiva.

## Primjer 19: takt 92-98

The musical score for Example 19, measures 92-98, is presented in four staves. The top two staves are for Violin I (VI. I.) and Violin II (VI. II.), and the bottom two are for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The score is polytonal, with different instruments playing in different keys simultaneously. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p), with mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf) also used. Performance markings include 'amabile' and 'sereno'. The score shows a transition from a more melodic passage to a more rhythmic and complex texture.

Koncipirana je politonalitetno: melodijske fraze prolaze kroz a-mol, h-mol/ D-dur, C-dur i Des-dur, dok akordni segment istovremeno ulazi u g-mol, a potom transpozicijom za uzlaznu kvartu u c-mol.

Treći nastup prve teme ronda (takt 98) je skraćen, naznačen samo prvom rečenicom na koju se nadovezuje dvostruka fuga. Ovdje je to primjer s uvođenjem druge teme u razvojnom dijelu.

Fuga započinje četveroglasnom ekspozicijom. Njezina dvotaktna tema je izvedena iz melodijskog elementa prve teme ronda.

## Primjer 20: takt 107-111

The musical score for Example 20, measures 107-111, is presented in two staves: Violin II (VI. II.) and Viola (Vla.). The score is characterized by a prominent quintuplet in the Viola part. Dynamics include piano (p), piano subito (p subito), and fortissimo (f). The score shows a complex rhythmic and melodic structure.

Početni kvintni skok daje joj melodijsku izrazitost i određuje tonalitetno područje svakog pojedinog nastupa. Temu donose redom : viola in C, 2. violina in G, 1. violina in G, te violončelo in C. Temu prati stalni kontrapunkt u kojem je kromatika naznačena kroz latentno dvoglasje. Harmonijski okvir

ekspozicije čine dakle osnovni i dominantni tonaliteta, ali njihov raspored odstupa od uobičajenog: udaljenost srednjih dionica je kvintna (viola i 2. violina), dok je udaljenost viših (2. i 1. violina), odnosno dubljih (viola i violončelo) oktavna. Ovakva reperkusija, ali i izbor tonaliteta ostvaruju određeni vid zrcalne simetrije u odnosu na zamišljenu horizontalnu os.

#### Primjer 21: shema 4

t.	107.	109.	112.	115.	117.
VI. I.				T (G)	-----
VI. II.		T (G)	-----		
Vla.	T (C)	-----	Medustavak	-----	
Vc.				T (C)	-----

Interni međustavak od tri takta povezuje drugi i treći nastup teme, obzirom na modulacijski plan ekspozicije, njegova je uloga isključivo konstrukcijska. Javit će se još dva puta u nastavku fuge, također u dvoglasnom kontekstu, a smisao njegove primjene ostat će isti. Upola kraći eksterni međustavak zanimljiv po višestrukim akordima (takt 120: gis-h-dis, g-b-d, es-g-b) vodi do razvojnog dijela fuge u kojem skladatelj uvodeći drugu temu pokazuje svu inventivnost i vještinu variranja kontrapunktskog tretmana svakog pojedinog nastupa obiju tema, ali i njihovih spojeva.

Tako razvojni dio započinje prvom temom in Es u diskantu, da bi njezin drugi dio prešao u bas i odmodulirao in H.

#### Primjer 22: takt 121-124

Postupak podsjeća na onaj iz prve teme ronda (takt 22-24), sada u suprotnom smjeru. Uz stalne kontrapunkte srednjih dionica, zazvučat će i prateći element prve teme ronda – tremolirajuće šesnaestinke u 1. violini.

Međustavak koji odgovara onome iz ekspozicije, podignut za sekundu, vodi

do novog kanonskog para nastupa in A, od kojih je prvi (1. violina) u osnovnom, a drugi (viola) u inverznom obliku; prati ih stalni kontrapunkt (2. violina).

Primjer 23: takt 126-129

VI. I. *poco f*

VI. II. *(poco cresc.)* --- *poco f*

Vla. *(poco cresc.)* --- *poco f* *f*

Treći, složeniji tematski kompleks nadovezuje se neposredno na ovaj par. Prvoj temi priključuje se druga, izvedena iz treće teme ronda. Ulasci tema su dijelom kanonski zahvaćeni, a priključuju se prema shemi:

Primjer 24: shema 5

t.	129. 130.	134. 135.
VI. I.		
		2. T (Cis-A)
VI. II.		1. T (B)
Vla.	1. T (D)	
Vc.	2. T (B → Fis)	

Motivi stalnog kontrapunkta i druge teme ronda popunjavaju prateće dionice.

Dvoglasni međustavak iz ekspozicije vodi po treći put do nove provedbe, novog tematskog kompleksa u kojem je približavanjem kanonskih nastupa na manju udaljenost ostvarena najgušća koncentracija tematike:

Primjer 25: takt 141-148

VI. I. *poco f* *f*

VI. II. *(poco cresc.)* --- *poco f*

Vla. *(poco cresc.)* --- *poco f* *f*

Vc. *poco f*

The image shows a musical score for strings, consisting of two staves. The top staff is for the Violin I (VI. I.) and the bottom staff is for the Cello (Vcl.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first theme (1. tema) is marked with a forte (*f*) dynamic and begins in the Cello. The second theme (2. tema) is also marked with a forte (*f*) dynamic and begins in the Violin I. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cjelina započinje prvom temom in As u violončelu, odgovara 1. violina na gornjoj kvinti – in Es, slijedi dvoglasni kanon srednjih dionica s drugom temom in Es na udaljenosti od jednog takta; priključuje im se violončelo s prvom temom in H.

Završni dio donosi uobičajeni povratak u osnovni tonalitet – prvu temu u troglasnoj stretti u gornjim dionicama najprije in C na udaljenosti od jednog takta, a zatim u dominantnom području in G, na udaljenosti od jedne dobe (takt 155).

Primjer 26: takt 149-152

The image shows a musical score for strings, consisting of four staves: Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first theme (1. tema) is marked with a forte (*f*) dynamic and begins in the Cello. The second theme (2. tema) is also marked with a forte (*f*) dynamic and begins in the Violin I. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

U završnoj kadenci jedan od motiva druge teme ronda – upravo onaj koji je anticipirao temu fugata – ulazi sada u harmonijsko područje dominantnog pedala (sa dodanim sekundama cis i es):

## Primjer 27: takt 160-164

The musical score for strings (VI. I., VI. II., Vla., Vc.) shows measures 160-164. The first part of the score (measures 160-162) is marked *con rigore*. The second part (measures 163-164) is marked *intensivo molto* and *ancora più forte*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The VI. I., VI. II., and Vla. parts have a *pizz.* (pizzicato) marking, while the Vc. part has an *arco* (arco) marking. The score ends with a *pochiss. rit.* (pochissimo ritardando) marking.

Prije završnog kvintnog skoka u toniku (G-C), naznačeno je na isti način – silaznim kvintnim skokom – frigijsko (Des) i medijantna područja (As, Es) osnovnog C tonaliteta.

## ZAKLJUČAK

## Melodika

Uz sve intervalske slobode melodika u polifonim dijelovima Bergamova Kvar-teta zadržava linearni kontinuitet, te motivsku strukturu i postupke razvijanja oslonjene na tradiciju. Ovo vrijedi i za ritmiku u kojoj je prisutan permanentni ritamski puls ostvaren postupkom komplementarnosti u okviru uobičajenih metarskih podjela. Ova linearnost polifonog tkiva u okviru slobodno tretira-nog tonaliteta inspirirana je zasigurno Bachovim kasnim djelima. U homo-fonim taktovima, međutim, horizontalni kontinuitet ostaje svojstvo vodećih, melodijskih dionica, dok u pratećim prevladavaju razloženi akordi, ostinatne figure, ležeće i tremolirane linije.

## Harmonija – tonalitet

Bergamov tonalitet sadrži sva svojstva neoklasičnog: polaritet dura i mola je nestao njihovim stapanjem u jedinstveni tonski sustav (primjerice, in C), kro-matska ljestvica zamijenila je dijatonsku – nema više alteriranih tonova – ali su njezini tonovi još uvijek organizirani oko središnjeg tona/akorda, primjena disonance je posve slobodna, a nema ograničenja ni glede vođenja glasova. Vertikalna ja komponenta, međutim, uz sve navedene značajke, mnogo složeni-ja zbog gotovo stalne primjene politonalitetnosti u polifoniji i harmoniji.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Politonalitetnost Petra Bergama je poput one u djelima Prokofjeva ili Hindemitha čiji glaz-

Zanimljivo je uočiti da skladatelj u homofonim cjelinama bira, gotovo u pravilu kombinaciju polarnih tonaliteta, a odabir zasigurno nije slučajan. Iako su po stupnju srodnosti polarni tonaliteti najudaljeniji, njihova tritonusna/intervalska udaljenost osigurava ovakvom naslojavanju najblaži stupanj oporosti.<sup>13</sup> Osim toga, Bergamova akordika se zasniva na kvintakordima i septakordima dominantne strukture sa dodanim tonovima – tako se ideja polarnog bitonalitetnog odvijanja u vremenskom tijeku sažima na pojedinim mjestima u istovremene vertikalne strukture u akordici, a one posve jasno određuju privremena tonalitetna središta.

### Polifoni postupci

---

Dosljedni imitacijski rad u ekspozicijskim dijelovima forme skladatelj koristi u prvoj temi prvoga stavka, ali isto tako i u srednjem dijelu – u fugatu drugoga stavka, te prilikom uvođenja nove tematske ideje u drugoj temi ronda u četvrtom stavku.

Tijesne kanonske imitacije na vrlo kratkoj udaljenosti, oštrih disonantnih sukoba u vertikali, u funkciji su zgušnjavanja tematike i dinamizacije repriznih i završnih dijelova oblika. Primjeri ovakvih postupaka su: četveroglasna stretta u prvom stavku, te kanonski tematski kompleksi i završna stretta u četvrtom stavku.<sup>14</sup>

Osim čistih polifonih postupaka, u kombiniranim formama u kojima se prožimaju homofoni i polifoni elementi skladatelji općenito rabe brojne prijelazne nijanse u koncipiranju glazbenog tkiva s ciljem neosjetnog prelaska iz jednoga u drugi slog. U tom smislu Bergamo koristi duetnu polifoniju u kojoj se dvije dionice – u njegovim primjerima okvirne – izdvajaju svojom melodijском linijom, dok srednje imaju prateću ulogu (pr. 8).

### Polifoni oblici

---

Primjena kanona u ovom je Kvartetu posve osobita. U prvom se stavku on prožima sa četveroglasnom ekspozicijom tako da su kanonske fraze istovremeno tema i kontrapunkti u fugi. U drugom se stavku troglasni nepotpuni kanon odvija uz temu passacaglie, te njegove fraze imaju ovdje ulogu variranja kontrapunktskog konteksta u kojem se ona ponavlja.

---

beni izraz, usprkos radikalnosti sredstava, ne ide do krajnjih granica u negiranju tonaliteta.

<sup>13</sup> Prisjetimo se, dva polarna durska kvintakorda stapaju se u dominantni nonakord s disalteracijom kvinte.

<sup>14</sup> Gustim kanonskim pletivom rado se služi Bartók, između ostalog za postizanje snažnih dramatskih gradacija. Primjena inverzije igra veliku ulogu u njegovom kontrapunktskom radu pri čemu glasovi mogu biti spojeni u parove (usp. Peričić, 1987: 832-833).

Potpuna fuga se u okviru sonatnog ciklusa javlja gotovo uvijek kao finale gdje osigurava završnu kulminaciju, a javlja se i u kombinaciji s nekom drugom, najčešće homofonom formom. Dvostruka fuga u završnom dijelu ronda u četvrtom stavku Kvarteta ima upravo taj smisao. Fuga, međutim, odstupa od tipičnih primjera ove vrste jer izostaje kontrapunktski spoj tema u njezinom završnom dijelu. On je skladan na osnovi samo prve teme što je ovdje, međutim, posve logično obzirom da je tema fuge izvedena iz prve A teme ronda.<sup>15</sup>

### Kombinirane forme

Drugi stavak Kvarteta donosi kombinaciju passacaglie i nepotpune fuge u okviru trodijelnog oblika tipa A B A, objedinjujući tako tri formalna principa.


Prvi stavak Kvarteta je sonatna forma u kojoj je prva tema polifono koncipirana; ona se, uokvirujući stavak, ponavlja i na mjestu code. Sonatni princip ovdje je, međutim, vrlo slobodno shvaćen. Glazbenim cjelinama koje se prožimaju i nadovezuju može se samo pridodati uloga sonatnih oblikovnih dijelova, one u ovom stavku tvore slijed koji, poput kaleidoskopa, ima svoju paralelnu formu i ekspresiju. Ovakav dojam dobro upotpunjuje percepcija Dubravka Detonija kada, komentirajući vertikalnu komponentu govori o “krhotinama C tonaliteta”.<sup>16</sup>

### Novoklasicizam

Novoklasicizam pripada onim glazbenim pojmovima koji se shvaćaju vrlo različito, čak i protuslovno. Brojna su značenja samoga pojma klasičke: “oznaka epohe, stilski odnosno formalni ideal, model vrste, estetska savršenost. No, unatoč činjenici da se najčešće smješta u vremenski okvir između 1920. i 1950., novoklasicizam nije oznaka za epohu, nije ni stilski, a niti formalni pojam, a nije ni pojam koji označava kakvu novu estetiku. Zato mu


<sup>15</sup> Sama je tema, obzirom na ritamsku sličnost s Bartókovom, svojevrsni hommage skladatelju Primjer 28:

Béla Bartók: Muzika za žičane instrumente, udaraljke i čelestu, II. stavak  
69. t. (Allegro,  $\text{♩} = 138-144$ )



VI. I. *p. leggiero*

Petar Bergamo: Quartetto d'archi, IV. stavak  
1. t. Rondo. Allegro giocoso ( $\text{♩} = 72$  al meno)



VI. I. *f sf p < f p < f p < >*

<sup>16</sup> Detoni, u programu autorskog koncerta P. Bergama održanog 10. 6. 1991. u Zagrebu.



je primjereniji otvoreni modus prikazivanja u kojemu se mogu opisati neke pojedinačne karakteristike bez ambicija prema sveobuhvatnoj konstrukciji”.<sup>17</sup>

Pod pojmom novoklasicizma najčešće se podrazumijeva “promjena stila u djelima određenih skladatelja 20. stoljeća koji su, posebice u razdoblju između dva svjetska rata, oživjeli uravnotežene forme i jasno uočljive postupke tematskog razvoja ranijih stilova da bi zamijenili sve ono što su za njih bile pretjerane geste i odsustvo oblika u djelima kasnog romantizma”.<sup>18</sup> Kao rodni pojam za određene stilske principe naziv novoklasicizam je vrlo neprecizan; nikada i nije bio shvaćen na način koji bi podrazumijevao obnovu skladateljske tehnike i oblika u djelima samo Haydna, Mozarta i Beethovena; što više, da je pokret imao slogan, primjereniji bi bio “natrag Bachu”.<sup>19</sup> I Gligo upozorava na nepreciznost naziva naglašavajući potrebu razlikovanja i pravilne primjene pojmova klasika – klasicizam, odnosno klasičan – klasički.<sup>20</sup>

S obzirom na višestruke povratke na stariju glazbu koji su se zbili u novoklasicizmu, otvara se i pitanje njegova odnosa prema historizmu. On je neminovno vodio određenom stilskom pluralizmu koji su neki skladatelji prihvaćali, a neki se odmicali u korist pripadnosti Moderni. Ali treba naglasiti da se u skladateljskom historizmu posezanje za ranijim fazama (u povijesti glazbe) nije zbililo “zbog pukog interesa prema stilskoj kopiji, kao što se ni novoklasicizam nije iscrpio u čistoj restauraciji prošlih stilova. Zato razlike između oba smjera treba tražiti u načinu promjene koja je označavala njihovo ophođenje s prošlošću. Pri tom se samo uvjetno može kao važan protumačiti rasap estetike originalnosti što ga je oko 1920. pospješio novoklasicizam, a kojemu je historizam prethodio”.<sup>21</sup> Novoklasicizam je u određenom povijesnom trenutku i pod određenim povijesnim pretpostavkama razbio suprotnost između tradicionalne klasike i Moderne i postao vodeći smjer u suvremenoj glazbi. Njegov je povijesni trenutak nastupio tek onda kada je “ekspresionistička Moderna iscrpila svoj krug, kada su umjetničku atraktivnost i društvenu legitimnost počeli gubiti avangardni pokreti (...) i kada se zato privlačnom počela činiti mogućnost da suvremena glazba posezanjem za poznatim stilskim sredstvima i formama opet postane pristupačna širokim slojevima slušateljstva”.<sup>22</sup> Pored svih dalekosežnih razlika, novoklasicizam se na njegovim početcima, dvadesetih godina prošlog stoljeća, može shvatiti kao pokušaj stvaranja novoga jedinstva klasicizma i Moderne u glazbi.<sup>23</sup> Osim toga, ni ekspresionizam i

<sup>17</sup> Usp. Danuser, 2007: 170.

<sup>18</sup> Whittall, 2001: 754.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Gligo, 1996: 179-182.

<sup>21</sup> Danuser, 2007: 172.

<sup>22</sup> Ibid: 177.

<sup>23</sup> Prisjetimo se, (oba skladatelja koji su) “oko 1910. radikalno prekinuli s tradicijom – Stravinski i Schönberg – dvadesetih su godina na različite, štoviše suprotne načine opet posegnuli

neoklasicizam nisu u glazbi 20. stoljeća strogo razgraničeni. Oni se nadovezuju, a toga crte jednog i drugog se ne isključuju nego najčešće kombiniraju na posve specifičan način.

Upravo ovakav trag slijedi Bergamo u svom Gudačkom kvartetu u kojem se prožimaju snažan emocionalni naboj izražen disonantnim harmonijskim jezikom i stroga logika formalne konstrukcije oslonjena na polifone postupke i oblike. Uočimo, na samom kraju, da skladatelj iz nasljeđa proteklih razdoblja bira najotpornije, a samim tim i najvrednije tradicije: tonalitet, sonatnu formu, fugu, passacagliu, postupke oblikovanja i razvijanja tematike. Ali, svi preuzeti modeli i postupci ostaju samo na razini ideje – Bergamova je fuga daleko od barokne, a sonata od klasične, daleko upravo u onolikoj mjeri koja elementima tradicije osigurava prepoznatljivost, toliko potrebnu kod slušne percepcije, a istovremeno i odmak u okviru posve novog konteksta i načina primjene. Razinom skladateljske tehnike koja uvjerljivo sintetizira i snagom glazbene izražajnosti koja prožima slušatelja Bergamov Kvartet ide u red najvrednijih djela hrvatske komorne glazbe 20. stoljeća.

#### LITERATURA

---

- Bergamo, Petar (1994), *Quartetto d'archi* (partitura), Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja.
- Bergamo, Petar (1999), komentar za CD *Spiriti eccellenti, Quartetto d'archi, Concerto abbreviato*, Zagreb: HDS - /MIC-KDZ/ - HRT.
- Brunšmid, Tea (1974), "Gudački kvartet", u: *MELZ*, 2, 40.
- Dalhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (2009), *Što je glazba?*, prijevod: Maja Petrović, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- Danuser, Hermann (2007), *Glazba 20. stoljeća*, prijevod: Nikša Gligo, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Gligo, Nikša (1996), *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
- Griffiths, Paul (1986), *A Concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*, London: Thames & Hudson.
- Griffiths, Paul (2001), "String Quartet", u: *GroveD*, 24, 591-592.
- Hindemith, Paul (1983), *Tehnika tonskog sloga*, prijevod: Vlastimir Peričić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

---

za sastavnicama tradicije i stvorili djela koja su trebala odrediti novotonalitetni, odnosno dodekafonijski klasicizam narednih desetljeća" (usp. *ibid.*).

- Kohoutek, Ctirad (1984), *Tehnika komponovanja u muzici XX. veka*, prijevod: Dejan Despić, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Peričić, Vlastimir (1987), *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Stefanija, Leon (2008), *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrta*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Whittall, Arnold (2001), "Neo-classicism", u: *GroveD*, 17, 754.

## SUMMARY

### *Petar Bergamo: String Quartet Polyphonic procedures and polyphonic forms*

Petar Bergamo composed the String Quartet at the end of his studies of composition, when he had to synthesize his earlier experiences and define his own aesthetic framework, since he was now at the beginning of his composing career. In this work Bergamo set himself a few tasks: to perceive the quartet as a support rather than a limitation, to incorporate polyphonic procedures and forms in the sonata cycle and achieve not only the autonomy of all the smaller sections but also to integrate them in the composition as a whole. The first movement is a freely understood sonata form, in which the first theme is a four-part exposition and at the same time a four-part canon, which is a departure from the usual sonata *fugato*. The second movement unites three formal principles – it is a combination of a fugue and a *passacaglia* in the three-part form of the ABA type; parallel to the *passacaglia* is a three-part canon, whose function is to vary the counterpoint content. The fourth movement is a Rondo of the ABACA type, whose final part is a double fugue, based on the A and C themes. Petar Bergamo's tonality is neoclassical with the nearly continuous introduction of polytonality in the harmony and polyphony. Inspired by the ideas of neoclassical composers of the 1920's, Bergamo combines classical and modern elements in his Quartet, creating a work of strong dramatic and emotive tension, thus making an important contribution to 20<sup>th</sup> century Croatian chamber music.

