

Izvorni znanstveni članak

UDK: 78.01

788.43.083:786.2

Nacrtak

Domande senza risposta, dvije minijature za alt saksofon i klavir iz 1995/96. godine sažimlju skladateljsku poetiku Petra Bergama na strukturnoj, estetičkoj i intencionalnoj razini djela. Slijedeći stroga pravila zanata unutar povijesno prepoznatljive norme skladatelj stvara novo glazbeno biće, ali istodobno svjedoči o traumama svog vremena glazbe. Tekst pokušava naznačiti neka čvorišta ove uzajamnosti.

Ključne riječi: norma, varijacije, pjevnost, improvizacija, mathesis.

Abstract

Domande senza risposta, two miniatures for alt-saxophone and piano of 1995/96 summarize the compositional poetics of Petar Bergamo on the structural, aesthetic and intentional level of his work. Following the strict rules of his trade within the historically recognizable norms, the composer creates a new musical being, while testifying, at the same time, to the traumas of the music scene of his time. The text tries to draw attention to some of the junctions and intersections.

Key words: norm, variation, singability, improvisation, mathesis

Domande senza risposta I i II prve su i do danas jedine Bergamove kompozicije za saksofon. U jednom od skladateljevih popisa djela iz 1991. godine nalazimo, doduše, podatak o Koncertu za saksofon i orkestar koji je “u radu”, no ta se skladateljska namjera za sada nije ostvarila. Jedan od najznačajnijih Bergamovih opusa, *Concerto abbreviato*, nastao je za saksofonu srodan klarnet, a svoju osobitu privrženost zvuku puhačkih instrumenata autor je unutar svog komornog opusa uobličio i u tri triptiha za puhački trio *Canzoni antiche* iz 1982. ili u *Concerto per una voce* za fagot iz 1975. Pojmovi *kancona* i koncert za *jedan glas* jasno upućuju na zvuk što ga skladatelj imaginira i potom realizira posredstvom odabranog instrumenta, ali istodobno najavljuju i okvire žanrova i oblika u kojima se želi kretati. Isti je slučaj i s *Varijacijama na prekinutu temu* (1957.), ranim, a tako važnim djelom za klavir solo, instrument koji kasnije nije bio među skladateljevim miljenicima, te mu se sve do ovih *Pitanja* vraćao tek jednom i to također u komornom kontekstu (*Espressioni notturne*, za klavirski trio, 1967.). Kao uvijek kod Bergama, naslovi skladbi nisu tek imena, nego i šifre njihova intendirana smisla. Nema razloga ne

pretpostaviti da je tako i kod *Pitanja bez odgovora* kojima se pokušava baviti ovaj mali zapis.

Obje je minijature izvedbena praksa toplo prigrllila. Posljednji su ih put 9. travnja 2011. izveli saksofonist Bernard Homan i pijanist Karlo Hubak na 26. Muzičkom biennalu u okviru HR Projekta koji promovira studentske izvedbe djela hrvatskih (suvremenih) skladatelja. Dan ranije, unutar istog projekta, najavljena je izvedba Bergamovih klavirskih *Variazioni sul tema interrotto* i premda do izvedbe nije došlo, programska je veza, možda, bila namjerna, a za pristup minijaturama može biti znakovita.

Domande do danas nisu objavljena tiskom i nisu studijski snimljena. Na kopiji autorova čistopisa koja je preda mnogom nema oznake o vremenu nastanka, ali saznajem da su nastale 1995/96. godine. Uz zapis je akustički, nažalost, manjkava snimka vrlo dobre bijenalske izvedbe i kratki popratni tekst iz kojega, za sada, koristim samo podatak da je riječ o dvije minijature namjeravanoga peterodijelnog ciklusa.

ZAPIS I ZVUK

Obje minijature kao notni tekst i ostvareni ton jasno naznačuju dvije plohe na kojima se zbivaju. Solističku horizontalu saksofona i prateću vertikalnu glasovira. Već površni pogled na notnu sliku i prvi slušni dojam sugeriraju kako se međuodnos tih dviju ploha u prvoj minijaturi (*Calmo assai*) temelji na kontrastu između agresivnih udaraca klavirskih poliakordijskih mikstura i pjevnih fraza saksofona, a u drugoj (*Andante piacevole*) na komplementarnom paralelizmu “arpeđirano” rastavljene klavirske akordike i improvizaciono/varijacijski razvedene saksofonske linije. Prva je asocijacija na tradicionalnu formaciju: recitativ – arija, kao okvir unutar kojega se odvija međusobni odnos dviju minijatura neminovna, ali je takva i slutnja da smo time tek načeli bogati splet glazbotvornih niti na kojima se ona temelji, ali i uz pomoć kojih se autor od nje ograđuje.

Birajući saksofon za ispjevavanje svojih *pitanja*, skladatelj je svjesno preuzeo i sve konvencije što ih je instrumentu namijenila (relativno kratka) povijest njegove uporabe i recepcije, kako bi se, i opet, prepoznatljivo od njih odmaknuo, ili ih, naprotiv, naglašene, sebi podvrgnuo. U rasponu od *quasi eco* do *cantando molto* saksofon se nudi punim kapacitetom svoje zvučnosti, a da pri tome ni kolorističkim ni ornamentalnim ni dinamičkim stereotipima ne zastire u osnovi suzdržanu čistoću intervalske logike iz koje proizlazi logika melodijske geste kao nukleusa čitavog ovog malog diptiha.

Klavirska vertikala prvenstveno emanirana kao “udarac” (sjetimo se funkcije tog pojma u Bergamovim orkestralnim partiturama), ovdje u službi

recitativnog (u prvoj) i arioznog (u drugoj minijaturi) *accompagnato*, u osnovi se razvija kao vježba u uspostavi trajanja: pomalo paradoksalnog “udarca koji traje”. Bilo kao pedalom “uhvaćeni” odzvuk, horizontalizirana mikstura ili rastvorena akordika. Njezina je funkcija “pozadinske” pratnje (tzv. *Hintergrundbegleitung*) očita, ali tek pozornije motrenje otkriva ključne i čvorišne točke u kojima se klavirska dionica iz promatrača i pratitelja pretvara u partnera i sudionika cjelokupnog dramaturškog koncepta. Uz svu gustoću zapisa (u jednom trenutku i na tri notna crtovlja) i njegovu pomnu dinamičko-agogičku diferencijaciju, klavirska vertikalna niti u jednom trenutku ne gubi svoju razgovjetnu ali i nestereotipnu harmonijsku okosnicu kao normativni okvir oživljen skladateljevim kreativnim odmakom i komentarom.

GRAĐA I GRAĐEVINA

Tu “harmoničnost” tonalitetnog okruženja u prvoj minijaturi naglašava trozvučna intervalska zaliha u dionici saksofona, kao i prepoznatljiva gestikulacija njezinih fraza koje se gotovo nepristojnom prisnošću pozivaju na našu slušnu memoriju hranjenu tradicionalnim vokalnim (opernim?) repertoarom. Radi se, dakako, o jednom od onih poznatih bergamovskih “već postojećih općih mjesta glazbene literature na koja bi se uho moglo osloniti”¹ u susretu s nečim što to nije. Takvo je “opće mjesto” i razgovjetni formalni crtež ove minijature čiji prvi dio nastaje ekspozicijom i reduciranim obratom (“... fenomen redukcije imanentan je prirodi stvari bilo koje pojave [...] pomoću njega svi oblici koji su u funkciji ljudskog duha dolaze do onog stanja koje nazivamo *optimumom* [...]”) pjevne teme-melodije, kao ekspresivne pripreme izrazne kulminacije na samom (variranom) početku “reprise” zbog čega se čitav stavak doživljava kao jedinstveni lûk nošen zajedničkim ishodišnim motivom “otvorenog” (upitnog?) završetka, njegovim obratima, skraćenjima i odjecima sve do posljednje smirujuće silazne male sekunde iz koje će propupati početak sljedeće minijature.

S druge strane, stanovita barokna veličajnost i improvizacioni potencijal klavirske dionice u prvoj minijaturi, koja u tom segmentu iskazuje neku daleku srodnost s “temom” klavirskih Varijacija (*Adagio assai e con un moto improvisato*) ovom recitativnom *accompagnato* oduzimaju znatan dio njegove “pozadinske” neutralnosti, dajući mu da djeluje kao najava improvizacijski strukturirane “teme” druge minijature. Eksponirana kao evidentno polimotivička *nakupina*, ta se “tema”, nalik onoj u klavirskim varijacijama, ukazuje kao “spremište” materijala iz kojega će izrasti cjelina stavka. Kao i

¹ Ovaj kao i svi sljedeći citati preuzeti su iz razgovora skladatelja s autoricom ovoga teksta, a objavljenog pod naslovom “Skladatelj ne zna što se nalazi u *crnoj kutiji*” u časopisu *Zarez*, II/28, 2000.

tamo, to izrastanje nastaje slijedom varijacijskih postupaka, čiji je razvojni diskurs, međutim, istodobno, srodan, ali i vrlo različit od onoga u klavirskom djelu. Svaka od četiriju varijacijskih ekspozicija “teme” nadovezuje se na njezine četiri ishodišne motivičke geste, ali ne da bi razlučila njihove karakterne razlike, nego naprotiv, prikazala različita lica njihove pripadnosti zajedničkom konceptu karakterne *cjelovitosti* ishodišne tematske “improvizacije”. Repeticijom, inverzijom i superponiranjem njezinih većih i manjih segmenata, kružnim navraćanjem njezinih mikroelemenata, skraćivanjem i širenjem, cijepanjem i spajanjem prepoznatljivih “tematskih” spora, tema se s jedne strane uspijeva profilirati kao jedinstveni nacrt (*Entwurf*) dok ju se istodobno, svojevrsnom mikromotivičkom “destilacijom”, svodi na čvorišni intervalski nukleus. Pri tome je svaka nova tematska etapa građena kao svojevrsna (razvojna?) varijacija prethodne kao proširenje njezina prostora i, što je važnije, oslobađanje njezine izvorne izražajne energije, sve do ekspresivne (i gotovo provedbene) kulminacije čitavog stavka u trećoj tematskoj etapi, nakon koje četvrta, postupnim rasapom građe i povratkom na početni *quasi improvisando* preuzima funkciju *code*. Ovaj jedinstveni razvojni lûk, slično kao i u prethodnoj minijaturi doživljen prvenstveno kroz pjevni instrumentalni *espressivo* puhačke dionice, željeznom je logikom potvrđen u harmonijskoj strukturi pratećeg instrumenta i slično kao tamo, formalnom kohezijom višeg reda, nadsvođuje, komentira i anulira prethodno tako razgovjetno prezentirane oblikotvorne norme što su vrijedile za njegove dijelove.

Fascinacija slušnog dojma je potpuna. Kao u nekoj dvorani s tisuću akustičkih ogledala obavijeni smo beskrajno promjenljivim zvukom uvijek *istog*, u čijem kraju kao da tek sada prepoznamo obratnu sliku njegova početka: “temu” kao varijaciju vlastitog intervalskog začetka. Ali i organsku vezu s dalekim, bliskim i tako različitim klavirskim Varijacijama iz 1957, gdje su “varijacijske plohe poredane tako da se čini kako je svaka sljedeća varijacija trio one prethodne, a izgrađene su samo iz jedne *ćelije motiva* teme.”

Virtuozna čistoća tonskog zapisa, totalna iskomponiranost sloga u kojemu nema niti jedne “slobodne” note, niti jednog slučajnog koraka, posvemašnja kontrola nad odabranim “uporišnim točkama” i “alatima” kojima se ostvaruje postavljeni zadatak – sve to nepogrešivo odaje potpis majstora čija je skladateljska “radionica” mjesto na kojemu se poštivanjem strogih pravila zanata unutar povijesno prepoznatljive norme, stvara novo, živo i spontano glazbeno biće.

ZADATAK I NASLOV

Na ovoj točki susreta sa skladbom okrećem se tekstu koji je prati. Mislim da u njemu prepoznajem neka pitanja iz kojih mi se čini mogućim naslućivati odgovore što ih nude *Domande*, ali sam istodobno svjesna da time skrećem na (stran)put(icu) ozloglašene hermeneutike i možda posve promašujem autore namjere. Neka. Iz teksta koji prati skladbu izdvajam (i isticanjima opremam) tri rečenice:

1. “Može li se muzika *vratiti* svojim *izvorima*, *ljudskom glasu* kao prvotnom, iz kojega se prijenosom na instrumente polako rađala instrumentalna muzika”.
2. “Može li se sa saksofonom kao instrumentalnom inačicom ljudskog glasa *iscrtati sliku*, prizor, situaciju.”
3. “Je li moguće instrumentalnim glasom ispjevati jednu *opernu* situaciju?”

Ovako sučeljena bergamovska pitanja doživljavam kao odslik eggebrechtovskog pokušaja odgovora na unatoč svemu doista i nikada odgovoreno pitanje: Što je muzika? Kao odslik trijade – *emocija*, *mathesis*, *vrijeme* – na kojoj se za njega temelji pojam muzičnosti. A čini se i za Petra Bergama:

“U početku ne bijaše *riječ*. Ni čin. U Početku bijaše *Pjev* – energija *vremena*”, sažimlje gornju trijadu autor madrigalskih *duhova* koji se upravo oko *riječi* savijaju i uspinju kao cvijet oko stabljike iz koje raste.

1. Zaustavimo se unutar ove trosložne upitanosti o *povratku* i *izvorima*. Ako su u pjevu, ali i ako su u udaranju, nalaze se u sferi *emocija*. Predodžba da im je pjev bliži (kao onaj Eggebrechtov “Ah! i Oh! duše”) nema osnova, ali proizlazi iz psiholoških argumenata instinktivnog i osjetilnog koje, unatoč svemu, nije lako zanemariti. Tome se pridružuje i argument povijesnosti: jednostavna vremenska prednost (umjetničkog) vokalnog pred (umjetničkim) instrumentalnim. Obje kategorije argumenata bile su potom konstitutivne za sve dosadašnje koncepte glazbene estetike. U njihovim okvirima valja tumačiti i Bergamovu potrebu za *povratkom*.

Riječ je o autoru, koji se nakon zbornih i vokalnih skladbi u mladoj dobi, danas prvenstveno prepoznaje po instrumentalnim djelima, osobito orkestralnim u kojima njegov zvučni medij blista osobitom bujnom jasnoćom. U tom Bergamovom (i bergamovskom) instrumentalnom sjaju posebno je mjesto oduvijek pripadalo puhačkim instrumentima – zvuku koji traje i može, a i mora “pjevati”. Na toj razini zvuka kao *boje* *emocija*, Bergamo je već odavno odgovorio na pitanje “može li se muzika vratiti svojim izvorima, ljudskom glasu ...”. I to ne samo jednom od svojih maksima: “Sve je proizišlo iz ljudskog glasa – ne mogu zamisliti glazbu bez pjevanja. Ali glas mora biti okretan kao instrument, a instrument i u svojim najvratolomnijim pasažima mora

odavati svoje ljudsko porijeklo”, nego i *Madrigalima*, skladbom/ suvremenicom saksofonskih *Pitanja*, koji nastoje pjevati uz riječ (“intervalske suodnose sam konstruirao tako da uvijek prate *govornu* fleksiju čakavskog dijalekta, a da pri tome ne robujem tekstu”), tako da je se zaboravi kao smisao i doživi kao glazba, dok se ljudski glas instrumentalnom jasnoćom artikulacije vraća iskonskoj jednostavnosti svog smisla – da bude govor duše o *onom nečem*: “Skladatelji su oduvijek znali da su njihovi temeljni zadaci prevođenje *onog nečeg* na jezik glazbe.”

Minijature za saksofon i klavir na istome su tragu, a veza je prastara. Za razliku od gudačkog pjeva koji je uvijek samo prispodoba, puhački je pjev, kao i čovjekov, titranje zračnog stupa. Argument koliko banalan, toliko i jednostavno istinit. Saksofon je po toj tjelesnosti svog pjeva možda bliži “ljudskom glasu kao prvotnom”, a ta mu je manjkava “barijera artificijelnosti” vjerojatno i priskrbila popularnost u onim glazbenim praksama koje nikada nisu posve pripadale svijetu tzv. visoke umjetnosti. Nikakvo, dakle, čudo da je u čežnji za nekim novim *belcantom* Bergamo posegnuo upravo za ovom njegovom “instrumentalnom inačicom”.

No, pitanje povijesno-estetički protumačenog *povratka* na pjev, moguće je promatrati i na drugi način. Pjev, vokalnost kao “muzički ton u zapadnjačkom smislu, instrumentalnog je bića. On je, u svom pitagorejskom principu, posljedica ‘instrumentalnih’ operacija i ima sposobnost začeti muziku kao umjetno ostvariv smisleni sklop bezpojmovnih elemenata.” Time Eggebrecht dotiče drugi dio svoje trijade, *mathesis* kao *emociji* sučeljeni, (ne suprotstavljeni) “instrument kojime se otkriva i ostvaruje harmonija (red)”. Dakle komponira. U onom najstrožem bergamovskom smislu “sastavlja” elemente građevine koja se osniva na *redu* i *pregledu*. Jer: “ako jedno glazbeno događanje nije funkcija tih dvaju pojmova, ono ne ispunjava temeljne uvjete *glazbenog djela*.”

Sva Bergamova djela odraz su takve *sređenosti*. Kod mnogih samu igru njezina otkrivanja autor, ne bez ponešto narcisoidne distance, nudi kao posebni intelektualni užitak. Istodobno duboko svjestan da osim reda i pregleda ...

2. ... *mathesis* uključuje i glazbinu sposobnost bespojmovnog prenošenja značenja, onog adornoškog “neoznačujućeg govorenja” koje nastoji *imeno-vati*, ne *opisivati* i *tumačiti*, a pri tome zadržati svojstvo umjetničkog jezika. I tu je Bergamo jasan: “... jezik glazbe (je) univerzalni jezik, koji ima [...] svoje zakonitosti. Ali njime se ne iskazuje ništa što bi moglo imati značenjsku, semantičku razinu”. I dalje: “*Musica concertante* [...] – nosi podnaslov *Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* – ali, nemojmo lagati: na razini glazbenih struktura taj se smisao ne može iščitati. Iz tog razloga, za razliku od drugih umjetnosti, ‘naknadni’ glazbeni doživljaj nema vremena (jer nema priče)...”

Bilo bi pretenciozno, premda ne posve bezrazložno, u sklopu ovih kratkih bilješki pokušati makar i samo dotaknuti više stoljeća trajuću raspravu o tome kakve je vrste jezika glazbeni jezik, o programnom i apsolutnom, izvanmuzičkom i “unutarmuzičkom” (!). No budući da je jedno od ovom glazbom postavljenih *Pitanja* i ono o mogućnosti “saksofona kao instrumentalne inačice ljudskog glasa da *iscrta sliku, prizor, situaciju*”, valja možda ipak posve na rubu tvrdnje da se “na razini glazbenih struktura (taj se) smisao ne može iščitati” barem podsjetiti na dva detalja. Prvi se odnosi na opće poznatu pojavu da *Má vlast* ili *Revolucionarnu etidu* i prije samog zvučnog doživljaja, čak i neupućeno uho susreće s određenim slušnim očekivanjima, koja ne potiču samo sugerirajući naslovi, nego i učitavana značenja što ih djelima prinose jezične strategije koje su se do danas njima bavile. Isti je slučaj i s *Domande senza risposta*, čak i ako zanemarimo naivnu doslovnost kojom je ovaj naslov svojedobno protumačio američki skladatelj.

Drugi se detalj odnosi na jednako tako opće poznatu i mnogo diskutiranu *govornost* glazbene fraze, pa onda i (moguću) *rječitost* njome ostvarenih sintaktičkih cjelina. Ostanemo li na najjednostavnijoj razini ove teme, primjerice na činjenici da se “pitanje” i “odgovor” javljaju kao legitimni uporabni termini (kolokvijalno) primijenjene “nauke o oblicima”, manjkava zamjena za teško prevediv njemački “Vordersatz” i “Nachsatz”, nije li onda, možda, dopušteno između “izvanmuzičkog” crteža i “unutarmuzičke” zvukovne geste, ponekad, staviti znak jednakosti, te u našem slučaju primijetiti da je “tematska” konstelacija u prvoj Bergamovoj minijaturi takva, da je “odgovor” obratno pročitano “pitanje”, što bi trebalo značiti da odgovora – nema? *Senza risposta*.

Dakako da bi ovako bilo moguće i dalje putovati po figurama i gestama ovoga notnog teksta i njegova zvučnog ostvarenja, čime bismo se neminovno morali dotaknuti i pitanja

3. *vremena* kao posljednje kategorije Eggebrechtove trijade. One po kojemu *emotio* i *mathesis* “kao muzika postaju *stvarnost*, od sveg stvarnog za čovjeka najstvarnija”; izložena mijenjanju, starenju, obnavljanju, propadanju, rađanju, vraćanju, razvijanju – ukratko svojoj *povijesnosti*.

Nju, dakako, prepoznajemo pa i imenujemo prema vanjskim znakovima. Njezinim etapama i razdobljima, glazbenim oblicima, žanrovima, stilovima, praksama i djelima, ljudskim biografijama i tumačenjima, znanstvenim teorijama, skladateljskim tehnikama i normama... “Operna situacija” samo je jedan od javnih fenomena u ovom kolopletu povijesnog *vremena* i na ovome se mjestu javlja kao simbol i paradigma. Kao sažimanje skladateljeva odnosa prema vremenu i prostoru, jer “nemoguće je zamisliti glazbena događanja bez društvenog konteksta”, a možda niti jedna glazbena vrsta to ne potvrđuje bolje od opere. Slaveći ljudski glas, ujedno je učinila mnogo da bi ga *odmakla* od

njegove iskonskosti, opteretivši ga dramaturgijama, konvencijama, dekoracijama i tolikim drugim ljudskim (društvenim) balastom zbog kojega postaje idealnim mjestom za kreativnu polemiku umjetnika s njegovim dijelićem stvarnosti.

U toj je polemici, kao što znamo, pozicija Petra Bergama ona svjedoka, “koji širom otvorenih ušiju gleda u ponor u koji se nepovratno survala ‘glazba’ druge polovine našeg tužnog stoljeća.” Ta mu je pozicija “teškog suvremenika” priskrbila brojne neprijatelje, a njegovoj glazbi “povlašteno” mjesto na zemljovidu (hrvatske) glazbe – u dobru i u zlu. Na rubu tog ponora skladatelj hvata ravnotežu, kao što reče jednom prigodom, “*Verdijeva paradoksa*”, unutar kojega “*prepoznatljivost postaje novost, a novi glazbeni načini pretvaraju se u prepoznatljive formule*”. I pri tome je posve nevažno ispisuje li svoje nove glazbene načine instrumentom, glasom ili riječju, važno je jedino da ih prepoznamo kao uvijek jednako strastveno traženje odgovora na pitanje što nam ga postavlja naše vrijeme (i glazbene) povijesti:

Che cosa è la musica?

SUMMARY

*Questions about Questions*Notes on two miniatures for alt-saxophone and piano by Petar Bergamo

The compositional poetics in Petar Bergamo’s entire opus are equally well-adjusted and recognizable at the structural, aesthetic and intentional level of the composer’s work, regardless of the scope, form or genre to which any particular work belongs. This can be said of two of Bergamo’s miniatures for alt-saxophone and piano dating from 1995/6 with the distinctive title: *Questions with no answer*. The totally controlled musical structure of these pieces bears the signature of a true master, who, by following the strict rules of his profession within the recognizable norms, has created a new living musical organism. At the same time, however, he is an artist who testifies to the historical traumas of his time and the moral dilemmas of his own artistic language, while every one of this works raises questions on the present-day form and meaning of music itself. The text of the above title points out some of the levels of Bergamo’s compositions as revealed in *Domande senza risposta*.