
SPOJ DVA AUTENTIČNA STVARALAČKA IZRAZA

Balet Vojislava Vučkovića *Čovek koji je ukrao sunce* u redakciji i
orkestraciji Petra Bergama

Pregledni rad

UDK: 78.085.5:78.021

78.071.1Bergamo, P.

Apstrakt

U radu se analiziraju specifični kompozicioni postupci Petra Bergama u orkestraciji Vučkovićeve klavirske skice baleta *Čovek koji je ukrao sunce*.

Ključne reči: Petar Bergamo, Vojislav Vučković, balet, orkestracija, instrumentacija

Abstract

The work analyzes specific compositional procedures used by Petar Bergamo in orchestrating Vučković's ballet sketches of *the Man who stole the sun*.

Key words: Petar Bergamo, Vojislav Vučković, ballet, orchestration, instrumentation

U istoriji muzike, posebno u ruskoj, postoje brojni primeri dela koja su put do izvođača i publike našla zahvaljujući, podvucimo, vrlo nesebičnom i požrtvovanom angažovanju drugih autora na redakciji i orkestraciji kompozitorove skice ili partiture.¹ Najčuleniji primer je verovatno partitura *Borisa Godunova*, koja se, uprkos tome što je Modest Musorgski delo u celini završio, još uvek često izvodi u redakciji i (novoj) orkestraciji Nikolaja Rimskog Korsakova, a zatim i Dmitrija Šostakovića. I upravo poređenje ove dve redakcije, možda i zbog kreativne snage dva eminentna, a vrlo različita kompozitora, nedvosmisleno potvrđuje koliko je nemoguće raditi orkestraciju jednog dela a da se sopstveni autentični autorski rukopis ne utisne u nečiju partituru. Zbog toga će osnovni cilj analitičkog sagledavanja orkestracionih postupaka Petra Bergama u radu na baletu *Čovek koji je ukrao sunce* biti razotkrivanje tačaka u kojima se spajaju dva autentična umetnička izraza.

Vojislav Vučković² je skicu za balet u jednom činu (šest slika) *Čovek koji je*

¹ Poslednje partiture kompleksnih dela koje je Vučković skicirao tokom Drugog svetskog rata za vreme boravka u ilegali ostale bi nepoznate da nije bilo angažovanja Petra Bergama (redakcija i orkestracija baleta *Čovek koji je ukrao sunce*), Petra Ozgijana (Druga simfonija) i Aleksandra Obradovića (Herojski oratorijum).

² Vojislav Vučković (Piroto, 18. 10. 1910. – Beograd, 25. 12. 1942.) bio je kompozitor i muzikolog, jedan od istaknutih predstavnika *praške grupe* kompozitora u međuratnoj srpskoj muzici. Studirao je kompoziciju na Praškom konzervatorijumu i doktorirao muzikologiju na Karlovom univerzitetu (*Muzika kao sredstvo propagande*, 1934). Po povratku sa

ukrao sunce napisao 1940. godine na osnovu pripovetke češkog književnika Jiržija Volкера (Jiří Wolker). Kompozitor je orkestrirao samo prvu sliku baleta i početak druge. U celini je 1964. za simfonijski ansambl balet orkestrirao Petar Bergamo preradivši i već orkestrirane segmente.³ Zahvaljujući briljantnoj orkestraciji Petra Bergama ovo značajno muzičko ostvarenje postalo je dostupno javnosti. Balet je najpre kao koncertna svita izveden 11. februara 1966. godine u Ljubljani (Beogradska filharmonija, dirigent Živojin Zdravković) a nedugo zatim, 4. maja iste godine, i kao balet na beogradskoj televiziji (dirigent Oskar Danon). U baletu *Čovek koji je ukrao sunce* Vučković se, kroz šest slika (1. *U palati milionerovoj*, 2. *Lekareva poseta i smrt*, 3. *Zidanje kule-tamnice i krađa sunca*, 4. *Svet bez sunca*, 5. *Odlazak milionara zaslužjenom suncu; smrt milionera i trijumf sunca*, 6. *Povratak sunca*) suočava slušaoca sa težnjom pojedinca (iskazanog u liku milionera) da radi zadovoljenja ličnih interesa ugrozi ceo svet. Potrebno je istaći da uprkos osvedočenom kvalitetu i važnosti ovog dela srpske muzičke baštine, njegova percepcija u široj stručnoj javnosti (koja bi podrazumevala njegovo češće izvođenje, i izradu temeljne analitičke studije) čini se još uvek neodgovarajućom.⁴ Stoga se, na početku rada, može smatrati neophodnim predstavljanje dela (pr. 1) iz vizure svih muzičkih planova, koje će biti polazni oslonac svakovrsnih daljih istraživanja.

Na tonalnom planu delo je u najopštijem smislu dato u okvirima slobodne tonalnosti „sa predilekcijom na 'prazne' akorde bez terce i na paralelno vođenje akorada udaljenih srodstava”.⁵ Analitički instrumentarij koji bi na

studija u Beogradu je razvio bogatu aktivnost muzičkog pisca, kompozitora, dirigenta, organizatora i pedagoga. Jedan je od osnivača Simfonijskog orkestra Radio Beograda. Aktivno uključen u komunistički pokret, u policijskoj raciji otkriven i ubijen 1942. U stvaralaštvu polazi od ekspresionizma (*Gudački kvartet*, *Dve pesme za sopran i duvački trio*). Posle 1939. pod uticajem ideja novog realizma u njegovom stvaralaštvu nastupa zaokret ka neoklasicizmu (balet *Čovek koji je ukrao sunce*, *Druga simfonija*, *Herojski oratorijum*). Napisao je *Materijalističku filozofiju umetnosti* (1935) i niz pojedinačnih studija iz oblasti istorije i estetike muzike (izd. *Muzički portreti*, 1939; *Izbor eseja*, 1955, *Studije, eseji, kritike*, 1968).

³ Informacije preuzete iz knjige: Vlastimir Peričić, Stvaralački lik Vojislava Vučkovića, *Vojislav Vučković, umetnik i borac*, redakciona komisija Stana Đurić Klajn, Marija Koren, Roksanda Pejović i Nikola Hercigonja, redaktor Vlastimir Peričić, Nolit, Beograd 1986, 117–119. Tekstovi Vlastimira Peričića o Vojislavu Vučkoviću od neprocenljivog su značaja za razumevanje njegovog stvaralaštva.

Napominjem da uprkos brojnim nastojanjima nisam uspeła da pronađem rukopis Vučkovićeve orkestracije. Obratila sam se Udruženju kompozitora Srbije, Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, Muzikološkom institutu Srpske akademije nauke i umetnosti, Muzičkoj školi koja nosi Vučkovićevo ime, Narodnoj biblioteci Srbije, ali bez uspeha. U momentu rada na ovom tekstu nemam informaciju gde se zaostavština Vojislava Vučkovića nalazi. Zato su sećanja na njegov rukopis onih koji su imali priliku da ga vide, kao što je Petar Bergamo, izuzetno dragocena i bilo bi dobro da ostanu zapisana.

⁴ Pored već navedenog teksta u drugoj napomeni važno je spomenuti i Vlastimir Peričić: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd 1968, 271–281.

⁵ Vlastimir Peričić, Stvaralački lik ... 118.

Primer I: Čovek koji je ukrao sunce

I slika U palati milionerovoj (05:23)

Andante maestoso a	Più mosso / ritenuto a piacere a tempo / b	Tempo I a₁	Tranquillo molto koda
1-10 ¹ 11-23 <i>m' m'</i>	24-40 41-54 55-78 <i>m' m'</i>	79-88 89-95 <i>m'</i>	95-104 in Fis
in D			

II slika Lekareva poseta i smrt (04:33)

Andante maestoso a	Più mosso poco rit. b	Tempo I /ritenuto/ (41) c	Allegro Tempo I /ritenuto/ (83) d	Adagio ma non troppo
1-31 in H	32-44	45-86	87-111	in H

III slika Zidanje kule-tamnice i krađa sunca (04:14)

Allegro a	b	a₁	Andante maestoso koda
1-20	21-41	42-49 50-57 58-75 76-94 <i>Poljuško polje</i>	95-105 106-111 112-119 <i>m' (115)</i>
C			in D

IV slika Svet bez sunca (03:31)

Allegretto a	Meno mosso	Tempo I	Meno mosso	Più mosso del Tempo I b	Allegretto a₁
1-18 in Cis	19-32-34	35-43-44		45-85	86-108 in F

V slika Odlazak milionera zaslužjenom suncu; smrt milionera i trijumf sunca (04:17)

Allegro giocoso (non vivace) a	Andante maestoso b	a₁	Tempo di valse lento c_(a)	Quasi adagio d
1-7 8-18 19-26 27-47 48-68 ² 66-85 <i>m' m' m' m' m'</i>	86-97 <i>m'</i>	98-109	110-120 <i>m'</i>	121-131
Allegro e	f			
132-156 <i>m' (147)</i>	158-164 165-174 <i>Poljuško polje</i>	in E		

VI slika Povratak sunca (04:15)

Allegro rustico a	a₁	a₂³	b	koda
1-13 in D	14-50	50-72	73-144	145-158
				in A

¹ Oznaka *m'* ukazuje na motiv milionera koji u realizaciji baleta ima izuzetan značaj. Ovaj motiv najčešće zauzima inicijalnu poziciju u datom odseku. Ukoliko to nije slučaj uz oznaku *m'* je u zagradi naveden takt u kome se nalazi ovaj motiv.

² Dva susedna segmenta forme su ulančana.

³ Segment muzičkog toka označen sa *a₂* je u početnim taktovima srodan segmentu a.

odgovarajući način pružio informacije o harmonskom jeziku Vojislava Vučovića do sad nije uspostavljen i u ovom momentu je izostala celovita analiza tonalnog plana, već je svedena na identifikaciju tonalnih centara na početku i kraju svakog stava, na onim mestima gde se muzički tok tome ne opire.

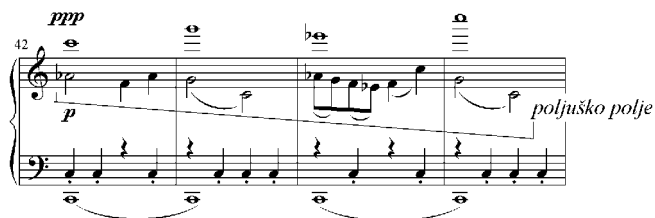
Tematski plan u ovom delu poseduje najveći stepen prepoznatljivosti. Za to su zaslužni prvenstveno karakterističan motiv milionera (označen sa m^1) kojim delo počinje i ruska pesma *Poljuško polje* (pr. 2) koja je prvi put izložena u trećoj slici (u pr. 1 evidentirani su nastupi navedenih tematskih entiteta). Njihova distribucija tokom dela prirodno se vezuje za samu radnju. Premda svaka slika baleta ima i svoj autonomni tematski materijal, motiv milionera i pesma *Poljuško polje* imaju veoma značajno mesto u procesu ostvarivanja jedinstva muzičkog toka. Pitanje formiranja koherentnosti ovog muzičkog toka bi bilo veoma zanimljivo razmotriti u okviru posebne analitičke studije. Ritmički upečatljiv i melodijski karakterističan motiv milionera „koji, pošto je ceo svet potčinio sebi, skida i samo sunce sa neba i zatvara ga u kulu da bi lečio svoju bolest, ali gine od njegove jare”⁶ daje osnovni impuls takvim analitičkim koracima.

Primer 2: I. slika, *U palati milionerovoj*

Andante maestoso
motiv milionera



III. slika, *Zidanje kule-tamnice i krađa sunca* (segment muzičkog toka iz treće slike)



Pitanja realizacije strukturnog plana su veoma složena. Za razgraničenje muzičkog toka u okviru svake slike veoma su važne promene tempa, ali je bitno naglasiti da one nisu i jedine koje utiču na raščlanjivanje. U primeru 1

⁶ Idem.

dat je samo puki sled segmenata u muzičkom toku, istim slovom su obeleženi oni entiteti koji poseduju srodan tematski sadržaj a nisu razmatrani postupci formiranja strukturnog plana u svakom od ovih delova ponaosob. Na osnovu te analize može se zaključiti da su prva, treća i četvrta slika baleta osmišljene kao trodelne sa veoma izmenjenom reprizom, druga se zasniva na sledu segmenata različitog tematskog sadržaja, peta predstavlja specifičan spoj ovih oblika dok finalna poseduje odlike dvodela u spoju sa veoma izraženim postupcima variranja.

ORKESTRACIJA PETRA BERGAMA

Orkestracija Petra Bergama postavlja pred analitičara velike izazove. Naime, u centar analitičkih razmatranja potrebno je postaviti konkretna rešenja koja utiču da Vučkovićevo delo u orkestraciji Petra Bergama poseduje tako visoku umetničku vrednost, a da se pri tom (koliko je god to moguće), izbegne nabranje i deskripcija orkestarskih situacija. Nemogućnost da se uporedi orkestracija Vojislava Vučkovića sa onom koju daje Petar Bergamo svakako ograničava analitičke domete. Međutim, Bergamov izrazito stvaralački pristup Vučkovićevoj skici vidljiv je u svakoj noti, kao i brižljiv odnos prema mnogim sakrivenim detaljima i tek nagoveštenim idejama što omogućava da se razume značajan kreativni potencijal koji je Petar Bergamo utkao radeći na ovom baletu. U potrazi za primerima koji omogućavaju sagledavanje Bergamovog kompozicionog postupka, razmatranju se u najopštijim crtama podvrgava odnos orkestracije prema klavirskoj skici koju je oblikovao Vučković i analiziraju se odabrane orkestarske situacije u poređenju sa tom skicom. Kako je nemoguće osvetliti sve orkestracione postupke pažnja će biti usmerena na sledeće elemente: orkestraciona rešenja dvoglasa, orkestraciona rešenja kao osnova za realizaciju tenzije u muzičkom toku i postupci u oblikovanju *grance*.

Odnos skice za balet i orkestracije nedvosmisleno ukazuje na nastojanje Petra Bergama da iznađe ona orkestraciona rešenja kojima bi na odgovarajući način istakao suštinu literarno-muzičkog sadržaja ovog dela. Svi parametri od značaja za percepciju dela, poput tempa, dužine svake slike i odnosa segmenata koji ih grade, isticanja određenih registara, artikulacionih oznaka i tome slično su očuvani. Možda je samo potrebno ukazati na primer promene metra na koju se Petar Bergamo odlučuje primarno radi isticanja osnovne ideje celine. U tom pogledu najvidljivija je intervencija u šestoj slici. U partituri je slika u celosti osmišljena u taktu tri osmine, nasuprot skici u kojoj muzički tok započinje tročetvrtinskim taktom, na koji se Vučković vraća u nekoliko navrata. Završna slika *Povratak sunca* nosi u sebi obeležja optimizma i vedrine, a smena tročetvrtinskog i troosminskog takta iz skice, koja se ne može smatrati

opravdanom, u partituri je data u kontinuiranom metru. Na taj način ostvarena je jedinstvena nit nepomućene radosti koje donosi pobjeda dobra.

Važno je istaći da su maštovitost u izboru instrumentacije i osmišljavanje specifičnih orkestarskih rešenja u potpunosti autentični i predstavljaju jedinstvenu kreaciju Petra Bergama. Način plasmana basove deonice, postavljanje vertikalnih sazvučja, pedala, ritmičke pulsacije, melodijskih odlomaka u svakom gestu pojedinačno ali i u okviru celine otkrivaju pouzdanu ruku velikog poznavaoaca orkestarskog zvuka. Posebno bi bilo značajno ukazati na veoma raznorodnu upotrebu udaraljki koje u zavisnosti od konkretne situacije mogu poneti najrazličitije uloge u muzičkom toku. Ništa manje značajan nije ni tretman limenih duvačkih instrumenata.

Orkestracija dvoglasa, s obzirom na to da se je u klavirskoj skici ovaj vid muzičkog zapisa veoma zastupljen, ima posebno mesto. Analizom dva segmenta iz baleta, a to su početak četvrte i šeste slike, sagledaće se proces transformacije dvoglasa iz skice u orkestarski zvuk. Izabrani segmenti reprezentuju dva ključna momenta u baletu, *Svet bez sunca* (četvrta slika) i *Povratak sunca* (šesta slika). Navedeni odlomci se u skici plasiraju različitom dinamikom, a u orkestarskom zvuku i ostale komponente muzičkog izraza, a pre svih ritam, melodija i artikulacija, dobijaju različito instrumentaciono i orkestraciono usmerenje. U četvrtoj slici (pr. 3) koja počinje veoma tihim zvukom, kao da se iskazuje dostojanstven odnos prema strahoti novonastale situacije, dok se u šestoj (pr. 4) afirmativnom, jakom dinamikom uz podršku ostalih muzičkih komponenti iskazuje radost i optimizam.

U početnim taktovima četvrte slike, autor se opredeljuje za pretežno izoritmičko kretanje glasova i ne opredeljuje sasvim nedvosmisleno gornji glas kao vodeći, a donji kao prateći, već to čini nešto kasnije. Sagledavajući celinu Petar Bergamo klavirski dvoglas raslojava na sledeći način (pr. 3):

1. Vodeća melodijska linija (deonica desne ruke klavira) poverena je solo flauti uz nešto pojačanu dinamiku i u celosti dana pod jednim lukom, kao jedinstvena celina.
2. Linija pratećeg glasa (deonica leve ruke klavira) je podeljena između deonica prvih i drugih violina sa sordinom, čime se ostvaruje svojevrsni utisak dvoglasa.
3. Afirmativno izdvajanje basovog tona, koji inače u skici nije posebno naznačen, u deonici kontrabasa (pizzicato), zavređuje posebnu pažnju. Postavljanjem tona cis za osnovu, na samom početku slike dobija se sazvučje cis, gis, cis (notirano kao des) koje određuje tonalni centar i ukazuje na jednu od odlika Vučkovićeovog harmonskog jezika (upotreba 'praznih' intervalskih sazvučja).
4. Uz basov ton postoji i dodati ton d koji zajedno formiraju sazvučje male

Završna, šesta slika pleni vedrinom iskazanom u prozračnoj, jednostavnoj ali i veoma suptilno, gotovo filigranski izvedenoj orkestraciji (v. pr. 4).

Primer 4: VI. slika, *Povratak sunca*

Allegro rustico $\text{♩} = 120$
 mf

VI. SLIKA
 povratak sunca

Allegro rustico.

2 flauti
 flauto piccolo
 2 oboi
 2 klarineti
 klarinetto basso
 2 fagotti
 4 corni F
 III, IV
 4 trombe B
 1, 2, 3, 4
 2 tromboni
 trombone basso
 tuba
 timpani
 batteria
 salofono

2 violini
 II,
 viola
 violoncelli
 contrabbassi

2 fl.
 picc.
 2 ob.
 2 kl. B
 kl. b.
 2 fg.
 I, II
 4 cor. F
 III, IV
 1, 2, 3, 4
 2 tr. B
 tr. b.
 Tt.
 timp.
 batt.
 sal.
 I,
 vl.
 II,
 vla
 violli
 cembali

Allegro rustico.

Naime, početni dvoglas iz klavirske skice Petar Bergamo osmišljava raslojavanjem postojećeg glasa u više orkestarskih situacija koje u ukupnom zvuku deluju gotovo igrački i poletno. Kao što je već istaknuto slika protiče u kontinuiranom metričkom toku tri osmine, dakle, bez povremenih izmeštanja u takt tri četvrtine što postoji u skici, a iz relativno neutralne početne dinamike (*mf*) iz skice, orkestarski zvuk je od samog početka određen jasnom dinamikom, forte. Iz skice nije preuzeta metronomska oznaka. Osim u ovoj slici, na drugim mestima takve oznake i nema, što se može i smatrati razlogom izostavljanja.

Orkestracija samog početka slike je osmišljena kroz pet duhovito integrisanih situacija.

1. Početni osminski pokret, dat u skici u donjem glasu, osmišljen je kao kontinuirana ritmička pulsacija u zvuku ksilofona i bas klarineta sa diskretnim (dinamika pianissimo) uplivom tamburina, koji podržava ritmičku komponentu ali i pruža dragocenu boju ukupnom zvuku. Da bi ostvario neprekidan tok osmina Petar Bergamo dodaje tonove na mestima gde su u skici postojale pauze (dodati tonovi su u pr. 4 označeni zvezdicama). Uglavnom je to ton A, koji na početku slike ima funkciju dominantne oblasti da bi na kraju slike i baleta u celini dobio status završnog tonalnog centra.

2. Intervalski sastav melodijske linije, date u skici u gornjem glasu, u orkestraciji je neizmenjen. Određene intervencije vidljive su na nivou artikulacije. Izostavljeni su ligature koje ukazuju na fraziranja u muzičkom toku i akcenti kojima se izdvajaju pojedini tonovi, a na određenim mestima postavljene su oznake tenuto. Time se ne uspostavlja drugačiji odnos tonova unutar same melodije, već samo ističu njena svojstva na način primeren instrumentima koji je izvode, a to su flauta i oboa solo u oktavi (u pr. 4 označena kao 2/a). Iz deonice flaute i oboe, melodijska linija se, uz minimalne izmene (uvođenje predudara) premešta u gudačke instrumente (prve, druge violine i viole). Dodaje se i basov ton (timpan, violončela i kontrabasi pizzicato), a u ovom segmentu ostaje i prepoznatljiva udaraljka (tamburin) samo u jakoj (forte) dinamici (u pr. 4 označeno kao 2/b). Sledi nastavak melodije u hornama con sordino u kome se ponavlja inicijalni skok kvarte naviše⁷ (u pr. 4 označeno kao 2/c) i svojevrsno zaokruženje zasnovano na razloženom akordu u deonicama flauta, oboa, klarineta i ksilofona (u pr. 4 označeno kao 2/d). Ovako se donekle osamostaljeni entiteti melodijske linije iz skice izlažu kontinuirano u gornjem glasu, kruže u muzičkom toku slike i uz očuvanje sopstvene prepoznatljivosti grade koherentnu sliku muzičkog toka.

⁷ Na ovom mestu bi bilo važno ukazati na okolnost da u šestoj slici inicijalna melodijska linija počinje skokom kvarte što ukazuje na svojevrsnu povezanost sa motivom milionera (*m'*) plasiranom na početku baleta.

Orkestraciona rešenja kao osnova za ostvarivanje tenzije u muzičkom toku možda najdirektnije upućuju na kreativno osmišljavanje takvih mesta iz skice. Klavirski part u punom smislu te reči tada predstavlja osnovu za orkestarska rešenja u kojima ponekad dolazi i do preimenovanja samog notnog teksta u funkciji ostvarivanja uočenog energetskog naboja u muzici. Takav je na primer odlomak iz treće slike *Zidanje kule tamnice i krađa sunca*. U odseku **b** (pr. 1), koji je zasnovan na temi *Poljuško polje*, nakon veoma diskretnog nastupa u muzičkom toku (pr. 2) tema se u klavirskoj skici (takt 58, pr. 5) izlaže u izrazito jakoj dinamici, dodatim akcentima i sa akordskom pratnjom u četvrtinama koja pored akcenata, kakve poseduje i melodijska linija, dodatno sadrži i sforzato oznake (*sfz*). Premeštanjem ovog segmenta u orkestarski zvuk melodija (u pr. 5 obeležena sa 1/a) dobija na snazi specifičnim načinom izvođenja u deonicama flaute (*Flatterzunge*) i posebnim načinom udvajanja u gudačkom korpusu (prve i druge violine i viole, u pr. 5 obeleženo sa 1/b). Postoji i dodata linija sa početka stava (uporediti pr. 2 i 5, klavirska skica) u deonici flaute piccolo (u pr. 5 obeleženo sa 2). Akordska pratnja, na način kako je to predvidela skica, praktično ne postoji. Umesto nje u orkestarskom zvuku formira se kontinuirani pokret četvrtina i to na nekoliko nivoa. Najpre to je hromatski pokret u trombonima koji se tek donekle može povezati sa basovim tonovima akorada iz deonice leve ruke klavira (u pr. 5 obeleženo sa 3/a), zatim timpan i tamburo militare koji podržavaju ritmički puls četvrtina (u pr. 5 obeleženo sa 3/b) i u deonicama horni (u pr. 5 obeleženo sa 3/c) sloj zvuka koji na određeni način predstavlja izraz akordske vertikale. Naime, najniži ton u hornama, ton f, ukazuje na tonalni centar ovog odlomka, a ostali tonovi (fis, g i gis) grade klusterski isečak i formiraju akcenat u muzičkom toku (*sfp*) (v. pr. 5).

Orkestracija ukazuje na promene pojedinih elemenata skice koje podržavaju Vučkovićevu ideju isticanja melodije i akcentovane podrške pratećeg sloja. Gotovo u celosti je eliminisano isticanje tonova sforzato oznakama, a fortissimo je postignut posebnim vidom udvajanja melodije i načinom realizacije pratećeg sloja.

Relativno srodan odnos prema skici Petar Bergamo gradi i u segmentu muzičkog toka iz druge slike baleta *Lekareva poseta i smrt* (pr. 6). Reč je o početku novog odseka (**b**) muzičkog toka u bržem tempu. Izmene koje postoje u gotovo svim komponentama muzičkog izraza daju važan doprinos realizaciji tenzije u muzičkom toku.⁸

⁸ Rukopis partiture Petra Bergama, koju sam dobila na uvid, u taktovima 35 i 38 u orkestraciji sadrži i tamburo militare. Bilo bi značajno uporediti štampano izdanje Udruženja kompozitora Srbije sa rukopisom, kako bi se uklonila ova, ali i druge greške.

Primer 5: segment muzičkog toka iz III. slike, *Zidanje kule-tamnice i krađa sunca*

58

ff

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

58

2 fl. *f* *1/b / flüty*

pico. *f* *2*

I. II. *sfz* *3/c*

4 cor. F *sfz*

III. IV. *sfz*

2 trb. *f* *a2 3/a*

trb. b. *f*

tb. *f*

timp. *mf* *3/b*

batt. *c.b. di T.M.* *mf*

vibr. *mf*

I. *div. arco* *f* *1/b*

vl. *div. arco* *f*

II. *f*

v'e *div. arco* *f*

vclli *f*

cbssci *f*

Primer 6: segment muzičkog toka iz II. slike, *Lekareva poseta i smrt*

The image displays a musical score for a segment from the opera *Lekareva poseta i smrt*. At the top, the piano part is shown with a tempo marking of *Più mosso* and dynamic markings such as *sfz p*, *sfz*, *fff*, *f*, *sfz*, *ff*, and *ff p*. The score includes various musical notations like triplets and slurs. Below the piano part, there are two columns of orchestral staves. The left column includes parts for Flute (2 fl.), Piccolo (picco.), Oboe (2 ob.), Clarinet in B (2 cl. B), Clarinet in B-flat (cl. b.), Bassoon (2 fg.), Horns (I, II. and 4 cor. I, III, IV.), Trumpets (1, 2. and 3, 4. tr. B), Trombones (2 trb., trb. b., tb.), Timpani (tiap.), and Cymbals (cyl.). The right column includes parts for Flute (2 fl.), Piccolo (picco.), Oboe (2 ob.), Clarinet in B (2 cl. B), Clarinet in B-flat (cl. b.), Bassoon (2 fg.), Horns (I, II. and 4 cor. I, III, IV.), Trumpets (1, 2. and 3, 4. tr. B), Trombones (2 trb., trb. b., tb.), Timpani (tiap.), and Cymbals (cyl.). At the bottom, there are two columns of string parts for Violin (I, II.), Viola (vle.), Violoncello (vclli), and Contrabass (cbasi). The tempo marking *Più mosso* is repeated at the beginning of these sections.

Orkestracija u funkciji oblikovanja granice u muzičkom toku pripada važnom pitanju razumevanja odnosa između orkestracije i forme. *Granica* podrazumeva dva elementa, signal kraja i signal početka i važan je aspekt razumevanja muzičkog toka. U ovom momentu ukazaće se na dva primera formiranja *granice*. Prvi se odnosi na segment iz slike *U palati milionerovoj* (pr. 7) i iscrtavanje *granice* između odseka **b** i repriznog **a**₁. Veoma je zanimljiv odnos signala kraja i početka u skici i partituri. Dok u skici Vučković donekle zamađuje nastup reprize, Petar Bergamo *granicu* čini veoma preglednom. Uvođenjem *ritenuta* pred reprizu i afirmativnim nastupom motiva milionera (*m*¹) u deonicama trube i trombona jasno se iskazuje formalni kontekst (v. pr. 7).

Pored ovog tipa *granice* potrebno je istaći i mogućnost realizacije *granice*, prvenstveno signala kraja, na bitno drugačiji način. Naime signal kraja ne retko predstavlja proces u kome se muzički tok završava ali istovremeno i

Primer 7: segment muzičkog toka iz I. slike, *U palati milionerovoj*

53

b a₁ Tempo I

2 fl.

picc.

2 ob.

2 cl. B

cl. b.

2 fg.

I, II.

4 cor. F

III, IV.

1. 2.

4 tr. B

3. 4.

2 trb.

trb. b.

tb.

timp.

crescendo

ar.

I.

vl.

II.

vle

vclli

cbssal

ritenuto Tempo I.

ritenuto Tempo I.

usmerava ka novoj jedinici forme. Takva situacija se može uočiti u trećoj slici na *granici* između segmenta **a** i **b** (pr. 8). Priprema nastupa pesme *Poljuško polje* u segmentu **b** i zaokruživanje prethodnog odseka **a** u partituri se brižljivo ostvaruju. Postupak iscrtavanja *granice* uključuje smanjenje dinamičke napetosti, izdvajanje pojedinih ritmičkih i melodijskih floskula što sveukupno stvara veoma složeni granični pojas između dva odseka forme (v. pr. 8).

Privodeći zaključku sagledavanje orkestracije baleta *Čovek koji je ukrao sunce* mora se istaći da ostaje otvoreno još mnogo pokrenutih pitanja. Namera da se Vučkovićevo delo sagleda u kontekstu orkestracije Petra Bergama je rezultirala pojedinim zapažanjima, koja potvrđuju visoku vrednost ovog dela. U ovom momentu bi bilo možda dobro ponovo ukazati na značaj motivske analize, posebno analize inicijalnog motiva m^1 , koja može postati važan oslonac razumevanja ovog dela.

Naime, uprkos tome što se u ovom radu ne razmatra posebno motivska realizacija muzičkog toka, ipak je potrebno još jednom podsetiti na skok čiste kvarte koji predstavlja izvorni potencijal inicijalnog motiva baleta, odnosno motiva milionera (m^1). U smeru naniže na samom početku ovaj interval simbolizuje zlo koje se nadvija nad čovečanstvom, a u završnoj slici isti interval preusmeren na više simbolizuje pobedu dobra. Bilo bi veoma dragoceno analitički ispitati pre svega ritmičke, a na pojedinim mestima i melodijske izmene ovog motiva (misli se na one momente u kojima se kvarta transformiše u umanjenu ili prekomernu). Ovaj motiv bi se posebno mogao sagledati iz perspektive instrumentacije i orkestracije. Time bi se sasvim sigurno osvetlili mnogi aspekti koherentnosti muzičkog toka, ali i značaj koji u tome imaju orkestraciona rešenja.

U radu nisu razmatrani segmenti pete slike. Već svojim nazivom (*Odlazak milionera zaslužjenom suncu; smrt milionera i trijumf sunca*) ova slika sugeriše da se u njoj zapravo sustižu sva događanja. U njoj su simbolično predstavljene sve dobre i loše dimenzije događaja koji su osnova baleta, rezimiraju se prethodna dešavanja i anticipiraju nova. Slika je i formalno veoma razudena i mogla bi se tako sagledati kao svojevrsni rezime već iskazanih analitičkih zapažanja što svakako daje materijal za neku novu studiju.

U ovom trenutku istaknimo još jednom da je spoj dve izrazite umetničke poetike, dva individualna muzička umeća i autentična stvaralačka izraza, rezultirao izuzetnim muzičkim delom. U ovom radu izdvojena su neka zapažanja koja mogu razotkriti pojedine aspekte te izuzetnosti.

Primer 8: segment muzičkog toka iz III. slike, *Zidanje kule-tamnice i krađa sunca*

The image displays a musical score for a symphony, starting at measure 29. The top part of the score is the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes various articulations such as accents and slurs. The orchestral part below consists of multiple staves for various instruments: 2 flutes (fl.), piccolo (picoc.), 2 oboes (ob.), 2 clarinets in B-flat (cl. B), 2 clarinets in B-flat (cl. b.), 2 bassoons (fg.), 4 horns in F (cor. F), 4 trumpets in B-flat (tr. B), 3 and 4 trumpets (3, 4.), 2 trombones (trb.), trombone in B-flat (trb. b.), timpani (timp.), and a battery (batt.) which includes a tambourine and snare drum. The woodwind and brass parts are marked with fortissimo (*ff*) dynamics. The string parts at the bottom include Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vla), Violoncello (vclli), and Contrabass (cbasi), all marked with forte (*f*) dynamics. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

SUMMARY

Bringing together two authentic creative expressions Vojislav Vučković's ballet *The Man who stole the sun*, orchestrated by Petar Bergamo

The paper analyzes the specific compositional procedure used by Petar Bergamo's in orchestrating Vučković's ballet sketch *the Man who stole the sun*. After breaking down Vučković's ballet plan the main features of Bergamo's procedure were revealed and the following elements obtained; the orchestrational solution of the two-voice texture, the orchestrational solution for introducing tensions in the musical flow, and procedures in shaping the *borders*. The objective was to point out the highly creative and knowledgeable compositional procedure which gave Vučković's music an additional new dimension.