

### Apstrakt

Kompozitorska recepcija *Koncertantne muzike* studija za simfonijski orkestar (1962) Petra Bergama u stvaralaštvu savremenih srpskih kompozitora, inače nekih od njegovih bivših studenata, sagledana je u ovom radu u svetlu Bergamovih estetičko-poetičkih stavova ekspliciranih tek mnogo godina po nastanku ovog dela, u obliku njegovih fragmentarnih teorijskih iskaza. Iz tog ugla, recepcija *Koncertantne muzike* ukazuje se kao jedan dalekosežan unutrašnji kompozitorski proces u kojem je Bergamov estetičko-poetički diskurs, impliciran samom muzikom ovog dela, bio nesvesno ‘prevoden’ iz *zvuka u načelo* i u njegove lične stvaralačke transpozicije.

**Cljučne reči:** Petar Bergamo, *Koncertantna muzika*, sistem, talenat, norma, redukcija, muzička informacija, avangarda, postmodernizam, Srđan Hofman, Milan Mihajlović; Zoran Erić

### Abstract

The compositional reception of the *Musica concertante* studi per orchestra sinfonica (1962) by Petar Bergamo, in the creative work of a number of contemporary Serbian composers, actually some of the author’s former students, is considered in this text in the light of Bergamo’s aesthetic-poetical thoughts exposed in the form of his fragmented theoretical statements, only many years after he had composed that work. Considered in this way, the reception is revealed here as a far-reaching inner compositional process in which Bergamo’s aesthetic-poetical discourse, implicated by the music itself of that work, was unconsciously ‘translated’ from the *sound to the norm* and its personal creative transpositions.

**Key words:** Petar Bergamo, *Koncertantna muzika/Musica concertante*, system, talent, norm, reduction, music information, avant-garde, postmodernism, Srđan Hofman, Milan Mihajlović, Zoran Erić

### INSTALACIJA

---

Fenomen *crne kutije* koji je Petar Bergamo upotrebio kao metaforu za nepoznanicu odjeka jednog muzičkog ostvarenja kod publike, dakle kao metaforu za njegovu slušalačku recepciju, umnogome stoji i u osnovi kompozitorske recepcije muzičkog dela, kao pojave koja ne podrazumeva samo prepoznatljiva prisvajanja konkretnih muzičkih rešenja iz tog dela u kompozicijama nastalim posle njega, ne samo njegovo prisustvo u njima u neposrednim

---

\* Ovo istraživanje obavljeno je u okviru projekta Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, koji, pod naslovom *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu*, podržava Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

odslicima, već kao pojave koja podrazumeva stvaralačka prelamanja tog dela u kompozicijama drugih autora, prelamanja koja, u konkretnom muzičkom smislu, od tog dela mogu biti čak i veoma udaljena.<sup>1</sup> U stvari, podrazumeva stvaralačke otklone od njega kao od svojevrsne norme. Upravo je o kompozitorskoj recepciji Bergamove *Koncertantne muzike* u savremenom srpskom stvaralaštvu moguće i potrebno razmišljati na taj način, jer se ona takoreći odmah posle svog premijernog izvođenja,<sup>2</sup> nametnula kao svojevrsna norma. Jedna nova norma srpske muzike. Zato razmatranje prirode recepcije ovog dela u našoj muzici neće ovde posezati za detektovanjem i ‘merenjem’ prisustva konkretne prepoznatljivosti situacija iz *Koncertantne muzike* u delima srpskih autora, koja se, po prirodi stvari, može naći pre svega u diplomskim i magistarskim radovima njegovih nekadašnjih studenata, već će posegnuti za *mapiranjem* njihovih umetnički i teorijski relevantnijih, problemski i istorijski dalekosežnijih vidova prisvajanja tog dela, kojima su autori na jedan suštinski i kreativan način ušli u njegove bogate estetičke i poetičke naslage.

Recepcija muzičkog dela je, dakako, veoma kompleksno pitanje. Oslanjajući se na fenomen *crne kutije* i sam Bergamo postavlja recepciju kao jednu promenljivu, u krajnjoj liniji neizvesnu stvar. Doduše, kao što smo istakli, on ima u vidu recepciju zvučne pojavnosti dela, dakle najširu slušalačku recepciju, ali suština problema se ne menja ni kada je posredi samo stvaralačka kompozitorska recepcija. Jedino je možda u njoj stepen izvesnosti veći, jer je struktura potencijalnog kruga kompozitorskih recipijenata otprilike poznata.

<sup>1</sup> „Iz svojih su razloga fizičari kibernetičari razvili model, koji su nazvali *crna kutija*. Postavili su tandem zatvorenih kutija: za jednu se znalo da je prazna, a u drugoj je bilo nešto, ali se nije znalo što. Signal koji su poslali s ulazne strane prazne kutije bio je jednak signalu na njenu izlazu; u drugom slučaju signal se razlikovao. Recimo da im je (iako nisu znali što se nalazi unutra) želja bila da signal na izlaznoj strani crne kutije bude približan onome na ulaznoj strani. Drugim riječima, moralo se pretpostaviti što se unutra nalazilo.

[...] skladatelj je u sličnoj situaciji. U svojoj radionici on u zapis (kompoziciju) prenosi (*prevodi!*) određene *vlastite razloge* (uvjetno rečeno *emotivna stanja*), i, preko interpreta, šalje akustičke signale u *crnu kutiju*, auditorij. Ali, skladatelj ne zna što se u *crnoj kutiji* nalazi, samo pretpostavlja. Ukoliko je *rezonantnost materijala* veća, izlazni će signal biti približan ulaznom, odjek kod publike veći, pozitivan. Naravno, isti se signal šalje u razne crne kutije [...]” Petar Bergamo u razgovoru sa Evom Sedak, „Skladatelj ne zna što se nalazi u *crnoj kutiji*”, *Zarez*, (Zagreb), II/28, 30. 3. 2000, 35.

<sup>2</sup> *Musica concertante, studi per orchestra sinfonica* prvi put je koncertno izvedena 18. februara 1963. godine, pod upravom Mladena Jugušta, na koncertu Simfonijskog orkestra RTV Beograd, u okviru ciklusa koncerata *Mladi koji osvajaju svet*. Podaci o brojnim narednim izvođenjima ovog dela na domaćim i inostranim koncertnim podijumima zaključno sa 1990. godinom, kao i izvodi iz pratećih koncertnih programa i objavljenih kritika, dragocen su sadržaj knjige Jelene Đ. Simonović, *Orkestarske kompozicije Petra Bergama*, II deo – Analize i dokumentacija, diplomski rad odbranjen 1991, na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. To je, inače, prva monografija o Petru Bergamu u našoj muzikologiji.

Drugim rečima, *crna kutija* kompozitorskog auditorijuma je predvidljivija od one šire slušalačke, ali analogije među njima su veoma čvrste. Zbog toga će razmatranje kompozitorske recepcije *Koncertantne muzike* biti u ovom radu zasnovano upravo na parafrazi Bergamove ‘primene’ *crne kutije*.

*Dakle: šaljem u crnu kutiju dva signala: estetičke koordinate kompozitorske recepcije Koncertantne muzike i Koncertantnu muziku. ‘Ulazim’ u crnu kutiju i u njoj oblikujem svoju muzikološku recepciju tih signala. Nju, opet, kao ulazni signal, šaljem u novu crnu kutiju, ali sada u nju ne ulazim, ne pokušavam da je otvorim i ne znam šta se u njoj nalazi.*

Muzikološka recepcija muzičkog dela, kao i njegove kompozitorske recepcije, dinamična je kategorija, od koje umnogome zavisi istorijska pozicija dela u okviru jedne muzičke kulture a potom i van nje. Ta je pozicija posledica tumačenja tog dela, napora njegovog situiranja u odgovarajuće kontekste, društvene, umetničke, u okruženja srodnih muzičkih pojava i postignuća, kako bi se delo što bolje predstavilo i razumelo ne kao usamljena pojava nego u relacijama sa ostalim pojavama njemu savremenog trenutka, ali i relacijama sa istorijskim nasleđem i nivoima društvene komunikacije.

U tom smislu, pozicija *Koncertantne muzike*, time i njene kompozitorske recepcije se, po našem mišljenju, može najpotpunije sagledati u preseku dveju istorijskih recepcija. S jedne strane, tumačena iz ugla problematike evropskih muzičkih nastojanja s početka 60-ih godina XX veka, te shvaćena kao pojava koja je u srpskoj muzici imala smisao svojevrsnog avangardnog proboja.<sup>3</sup> S druge strane, tumačena iz perspektive postmodernističke problematike koja je postajala sve aktuelnija u srpskoj muzici počev od sredine 70-ih godina XX veka, može biti tumačena i kao prva postmodernistička najava u domaćoj muzici. Štaviše, s obzirom na hronološke podatke koji se vezuju za *Koncertantnu muziku* – na 1958. kao godinu kada je započeta, 1960/61. kada je dovršena, 1961/1962. kada je instrumentirana<sup>4</sup> i 1963. kada je premijerno

<sup>3</sup> Problematika avangardnosti Bergamove *Koncertantne muzike*, kao i avangardnosti srpske muzike uopšte a posebno muzike 60-ih godina XX veka, prvi put je u našoj muzikologiji razmatrana u: Mirjana Veselinović [=Veselinović-Hofman], *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983; v. takođe: idem, “Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music (Outlines for a Reinterpretation), in: *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Massachusetts – London, England, The MIT Press, 2003, 404–441. O avangardnim pomacima u stvaralaštvu generacije srpskih kompozitora kojoj Bergamo pripada, v. i Tijana Popović Mladenović, „*Differentia specifica* – iz kompozitorske prakse u Beogradu: *Prolegomena* (1); *Genus proximum. Intentio* (2); *Differentia specifica. Muzički jezik* (3), *Muzički talas*, 4-6/1995, 28–40; 1-3/1996, 36–52; 4/1996, 18–49; takođe, u okviru sistematizacije kompozicionih tehnika avangarde 60-ih godina u Srbiji, o *Koncertantnoj muzici* pisano je i u: Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Beograd, Музиколошки институт САНУ, 1998, 169–177.

<sup>4</sup> Autor u razgovoru sa Igorom Brešanom, naslovljenom „Sugestije iz zdenca prošlosti”, *Slo-*

izvedena<sup>5</sup> – na podatke koji, dakle, pripadaju vremenu kada postmodernizam ni u evropskoj muzici još nije bio konstituisan, *Koncertantna muzika* bi se uslovno mogla označiti kao jedna od najava postmodernizma i u evropskoj muzici.

Upravo već sama činjenica da je u kontekstu razvoja srpske muzike moguće i zasnovano i jedno i drugo viđenje i istorijsko-‘stilsko’ pozicioniranje *Koncertantne muzike* upozorava na složenu muzičku prirodu tog dela, s tim u vezi posebno na mogućnost da se ono sagleda kao autorovo slojevito *estetičko-poetičko mišljenje muzikom*. Tim pre što će ga Bergamo i verbalizovati tokom decenija svog ponovnog prisustva u hrvatskoj sredini,<sup>6</sup> i to pretežno u fragmentarnom vidu u brojnim intervjuima koji su sa njim do sada vođeni počev od 90-ih godina,<sup>7</sup> ali i u pretežno fenomenološko-ontološki akcentiranoj teorijskoj artikulaciji, u studiji „Interpretacija kao simbol”.<sup>8</sup> Stoga ćemo u prvom koraku pri razmatranju prirode kompozitorske recepcije *Koncertantne muzike* u sredini u kojoj je nastala i prvi put zazvučala, pokušati da markiramo i sistematizujemo ona Bergamova estetička i poetička gledišta koja *Koncertantna muzika* umnogome nosi u svom zvuku, i koja umnogome predstavljaju sadržaje putem kojih ona komunicira.

## ULAZNI SIGNAL 1

Temama kojih se Bergamo dotiče u svojim iskazima implicirani su mnogi registri onih nezaobilaznih promišljanja muzike, poput pitanja o tome gde muzika/muzičko delo *jeste* i načinima na koje *jeste*; kakav je odnos između dela i zapisa, zapisa i interpretacije; u čemu leže objektivnost i autonomnost dela

*bodna Dalmacija* – Forum: Petar Bergamo, dobitnik nagrade „Vladimir Nazor” za glazbu, 7. 8. 1999, 2.

<sup>5</sup> V. napomenu br. 2!

<sup>6</sup> Godine 1972, Bergamo napušta Beograd u kojem je proveo dvadeset jednu godinu, završivši osnovne i magistarske studije kompozicije u klasi Stanojla Rajičića, kao i mesto docenta za kompoziciju i orkestraciju na beogradskoj Muzičkoj akademiji (kasnije Fakultet muzičke umetnosti). Odlazi u Beč, gde radi u Muzičkoj redakciji Izdavačke kuće Univerzal (Universal Edition), kao urednik a potom i kao glavni urednik. Od 1983. živi u Zagrebu najpre u statusu slobodnog umetnika, da bi 1994. postao honorarni redovni profesor na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji, za predmet Fenomenologija glazbenih struktura. Takođe, na Odjelu za glazbenu umjetnost Umjetničke akademije u Splitu radio je na predmetu Osnovi kompozicije. Cf. Programska knjižica za CD *Petar BERGAMO, Hrvatski suvremeni skladatelji / Croatian contemporary composers*, Zagreb, HDS/KDZ/HRT, 2010.

<sup>7</sup> Bergamov prvi zagrebački intervju objavljen je u listu *OKO*, 28. 6. 1990. Do njega je došlo tek sedam godina po kompozitorovom povratku u Hrvatsku, kada je u pozitivnom smislu počeo i da se menja odnos hrvatske muzičke sredine prema njegovom stvaralaštvu.

<sup>8</sup> Studija je objavljena u: Eva Sedak (prir.), *Lovro Matačić*, Fond Lovro & Lilly Matačić, Zagreb, AGM, 1996, 191–203.

i kakva je priroda njegove vremenitosti; na čemu se zasnivaju komunikacijski potencijali dela i njegova pozicija u društvu; koje su odrednice lične teorije dela i lične stvaralačke etike... Naravno da se ovako složene teme kojima se komprimuju vekovne dileme iz rasprava o muzici, mogu samo naznačiti a ne i elaborirati u formi kakva je razgovor. Jer razgovori nisu oblik izlaganja koji podrazumeva širu razradu datih iskaza već prevashodno iskaze same, i njihovu argumentaciju na osnovi ličnog iskustva i subjektivno intoniranih zapažanja, procena i kritičkih izoštravanja. I što se tokom međusobnog podsticanja autora intervjuja i osobe sa kojom autor taj intervju vodi – na primer umetnika – određenije i jasnije predoče pravci i fokusi umetnikovih opservacija, to je skica njegovog portreta koja, uostalom, i jeste cilj intervjuja preciznija, poetički razgovetnija i estetički informativnija. Zato Bergamo i kaže da „[t]i razgovori kao žanr imaju smisla, jer u tom kontaktu se dogodi nešto što se inače ne bi dogodilo. To su ti katalizacijski odnosi, nekakva interakcija. [...] Od jednog razgovora ne morate očekivati mnogo, a možete dobiti sve.”<sup>9</sup> Iz pomenutih intervjuja sa Bergamom kojima raspoložemo,<sup>10</sup> dobijamo osnovne koordinate jedne odlučne i postojane, etički nepokolebljive estetike i poetike.

Mada se teme o kojima Bergamo govori nužno prepliću, jedna ponirući u onu drugu, jedna otvarajući prostore one druge, u njegovoj misli raspoznajemo njihova autopoetički generisana ontološka, fenomenološka i sociološka usredsređenja, kao i različitu dinamiku pojedinačnih dominacija tih usredsređenja pri njihovim međusobnim prožimanjima zavisnim, opet, od problemskih krugova teme koja je u fokusu.

Tako nas ‘najstariji’ sloj u Bergamovoj estetici upućuje na **glas** kao ishodište i sàmo središte muzike, kao izvor energije čiji prenos predstavlja važno ontološko mesto muzike. „[I]z ljudskog glasa sve izvire i sve u njega uvire”, kaže Bergamo. „Ako to ne naučiš još dok si jako mlad, [...] nikada nećeš dodirnuti Boga. A to znači ni čovjeka.”<sup>11</sup> Bez obzira na ovu idealističku metaforu, kao i na misao da „[u] *Početku* bijaše Pjev – energija vremena”,<sup>12</sup> glas ovde ipak ne treba shvatiti i kao idealističku estetičku kategoriju u smislu moguće rezonance sa „*prapevanj[em]* kao izvor[om] svega što postoji”,<sup>13</sup> sa „*prv[im]*

<sup>9</sup> Bergamo u razgovoru sa Branimirom Pofukom, naslovljenom „Plovidba morem besmisla”, *Nedjeljna Dalmacija*, (Split), 9. 6. 1991, 20.

<sup>10</sup> Sva ovde korišćena dokumentacija bila mi je dostupna zahvaljujući prof. dr. Mariji Bergamo, na čemu joj najtoplije zahvaljujem.

<sup>11</sup> Bergamo u razgovoru koji je sa njim vodila Erika Krpan, „Radost od krhotina”, *Danas*, (Zagreb), 4. 6. 1991, 54. Takođe, u: I. Brešan, „Avangarda je kataklizmička!”, *Slobodna Dalmacija*, (Split), 4. 3. 1994, 26.

<sup>12</sup> Autor u razgovoru sa E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>13</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 105.

glas[om] čujenja iz tišine nečujenja” koji „svi nosimo u dubini ćelijske tajne”<sup>14</sup> povremeno primajući u naš unutrašnji sluh darove njenih „mrvica”<sup>15</sup> kao pokretače komponovanja, odnosno pokušaja otkrivanja te tajne kao „pevanja koje ‘postoji u POSTANJU’”.<sup>16</sup> Jer Bergamo svojoj misli odmah daje realnije usmerenje ističući da je „[g]las [...] s[à]mo biće glazbe”,<sup>17</sup> a „[g]lazba nije igra. To je prijenos energije”.<sup>18</sup> Iz glasa, naime, odnosno iz materijala ljudske, pevne linearnosti – čije je poreklo, u slučaju vokalnog žanra, u govornim fleksijama upotrebljenog teksta<sup>19</sup> – potiču ukupna energija muzičkog dela i impuls za njeno prenošenje u kojem, i putem kojeg, delo egzistira. Rekli bismo da taj prenos energije podrazumeva kod Bergama ne samo to da glas ‘postaje’ instrument, da se glas i instrument međusobno generišu, ukrštaju i razmenjuju svoje zvučne odlike u smislu boje, pokretljivosti i plastičnosti, već i to da se muzički elementi, sadržaji koje oni izlažu međusobno aktiviraju.<sup>20</sup> I da se međusobno ‘traže’: „kao da jedan drugog dozivaju”, dakle uvek uzrokovani nekim prethodećim elementima muzičkog toka čiji su protagonisti. To **prenošenje energije** odvija se i u horizontalnim i u vertikalnim slojevima dela, i u linijskom sledu i u akordskoj progresiji, sve dotle dok uzročnost gradivnih elemenata tog toka, to njihovo „dozivanje” ne prestane da bude nužno.<sup>21</sup>

Da Bergamo shvata muziku kao prenos energije u tom konkretnom, pronalazački riskantnom kompozicionom, poetičkom, a ne otkrivački bezbednom idealističkom smislu, svedoče ne samo njegova dela, među kojima posebno *Koncertantna muzika*, nego i njegova indirektna upućivanja na **ontologiju** dela u njegovoj objektnoj, a, naravno, posledično i zvučnoj pojavnosti. Jer kada Bergamo povodom situacije u hrvatskoj muzičkoj sredini kritički upozorava na neophodnost postojanja, učestalost pojavljivanja i zastupljenosti svih vidova fiksiranja jednog muzičkog dela, svih formi njegove moguće objekt-

<sup>14</sup> Enriko Josif u razgovoru sa Jasminom Zec, naslovljenom „Muzika nije samo muzika”, *Novi Zvuk*, 4-5, 1994-1995, 6.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Cf. M. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 105.

<sup>17</sup> E. Кран, „Radost...”, op. cit., 54.

<sup>18</sup> Bergamo u razgovoru sa Aleksandrom Wagner, „Papuča po glavi avangardista”, *Vjesnik*, (Zagreb), 26. 7. 1991, 8.

<sup>19</sup> Izvanredan primer toga je Bergamova zbirka madrigala *Spiriti eccellenti* za ženski hor i obligatne instrumente (1993–1996), na čakavske stihove Marine Čapalije.

<sup>20</sup> „[N]e mogu zamisliti glazbu bez pjevanja! Ali za mene glas mora biti okretan kao da je instrument, mora biti sposoban za svakakve vragolije, a instrument, opet, i u svojim najvratolomnijim pasažima mora odavati svoje ljudsko podrijetlo”, ističe Bergamo, pri tome posebno napominjući da ga privlače „samo oni stihovi koji u svom znevrlju već sadrže onu glazbenu energiju koju je moguće aktivirati”. Sa Petrom Bergamom razgovarao Igor Brešan, „Avangarda je mrtva – avangardisti još žive”, *Slobodna Dalmacija*, (Split), 28. 7. 1998, 6.

<sup>21</sup> Problemom muzičke energije i njenog prenošenja u okviru jednog muzičkog toka, bavio se, u teorijskom i analitičkom smislu, Berislav Popović u svojoj knjizi *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, posebno u poglavlju *Energija u muzici*, 100–119.

nosti – od štampanih partitura do umnoženih snimaka na nosačima zvuka – bez kojih to delo ne može biti prisutno u svojoj muzičkoj sredini i kulturi, te zato ne može obavljati ni svoju elementarnu istorijsku funkciju, autor zapravo latentno markira nekoliko ontoloških lokacija dela, uključujući i onu fenomenološke prirode.<sup>22</sup> Mada on ne kaže eksplicitno da su strukturisanost dela i njegov partiturni zapis osnovna pretpostavka tih lokacija,<sup>23</sup> on na to indirektno upućuje izjavom da se delo, da bi uopšte moglo ostvariti svoj umetnički i društveni cilj, a to je da zvuči i bude slušano, mora najpre zabeležiti u formi koja se može – uporedimo je sa formom knjige – umnožiti tj. štampati i čitati. Time je u stvari implicirao misao da je identitet dela sadržan u zapisu, da zapis u nečujnom vidu predočava strukturisanost dela, odnosno prenos energije kojim to delo *jeste*. Iz te perspektive je veoma karakteristično što Bergamo često koristi termin zapis kao sinonim za delo! Istovremeno, njegove reči podrazumevaju i ontologiju dela u zvuku, budući da je svaka pojedinačna interpretacija notnog zapisa ozvučenje prenosa iste energije. A, opet, fiksirana na nosačima zvuka, koji se, takođe, poput partiture kao objekta mogu umnožiti i distribuirati, interpretacija ima nečujnu i objektu egzistenciju koja prelazi u čujni oblik onda kada se aktivira nosač zvuka na kojem interpretacija egzistira. Neophodnost prisustva dela u svim tim vidovima koje je Bergamo naveo nema, dakle, samo smisao njegove društveno-kritičke sugestije, već i implicitnih ontoloških naznaka. Zato, ukratko, kada kaže da „[d]jelo koje je napisano, a nije tiskano i nije ozvučeno, ne postoji”,<sup>24</sup> Bergamo tu svoju primarno društveno provociranu i društvenim protagonistima hrvatske muzičke sredine upućenu misao – ali i protagonistima svake druge sredine na sličan način nemarne prema domaćoj muzici! – oslojava ontološkom latencijom u smislu: muzičko delo postoji u nečujnom i čujnom vidu, odnosno u notnom i zvučnom zapisu/snimku; u neposrednom koncertnom izvođenju i kao predmet društvene komunikacije.

Ta estetička latencija, međutim, doživljava kod Bergama svoje ispoljenje u vidu otisnog mesta njegovih razmišljanja o problematici muzičke interpretacije,

<sup>22</sup> Navešćemo one Bergamove reči u kojima smo uočili određene estetičke potencijale koji, inače, nisu samo ontološke prirode. „Jedna sredina, jedan prostor u nekom vremenu mora imati svoje učestale otiske: ako ih nema, taj prostor ne postoji. Tonski zapis mora biti najprije fiksiran, mora biti izveden, u novije vrijeme mora biti snimljen, mora se moći umnožiti – pločama, vrpcama, kazetama. Mora biti tiskan, mora se moći pročitati, da bi se mogao ponoviti. Bez toga nema djela. Djelo koje je napisano, a nije tiskano i nije ozvučeno, ne postoji. Vi ste mi, bar kako sam shvatio, postavili pitanje: kako se može sagledavati povijest, na mikro ali i makroplanu, ako se djela toliko rijetko izvode? Dakako da ne može, na taj način povijesti nema.” Iz intervjua Aleksandre Wagner, „S onu stranu povijesti”, *OKO*, (Zagreb), 28. 6. 1990, 13-14.

<sup>23</sup> Ovo se, dakako, može odnositi samo na dovršeno muzičko delo, shvaćeno u smislu *opus perfectum et absolutum*, koje Bergamo prvenstveno i ima ovde u vidu.

<sup>24</sup> A. Wagner, „S onu stranu ...”, op. cit., 13-14.

a u njegovoj studiji – prilogu predstavljanju dirigentske ličnosti Lovre von Matačića.<sup>25</sup> U toj studiji, Bergamo, sad sasvim eksplicitno, izriče da „[g]lazba [...] u notnom zapisu postoji kao fiksirani ali ipak tek intendirani predmet”,<sup>26</sup> a odmah potom prelazi na fenomenološko polje ontologije ističući da u njemu delo „[ž]ivi prije svega kao doživljaj trenutka”,<sup>27</sup> kao interpretatorovo lično iščitavanje „međuprostor[a] skladateljskih notnih zapisa”<sup>28</sup> i da „[u] krajnjoj konsekvenci [...] nije opus finitum”<sup>29</sup>: ono egzistira kao estetski predmet u svojim neograničenim interpretativnim transpozicijama.<sup>30</sup> Jer „do svakog glazbenog djela i ka interpretaciji glazbenog zapisa vode nebrojeni putovi” koji, „da bi bili relevantni [...] moraju konvergirati u području suštine glazbenog djela, njegova smisljena, što će reći sintaktično organizirana iskaza”.<sup>31</sup> Preduslov toga je, po Bergamovom uverenju, interpretatorovo „potpun[o] poznavanj[e] notnog zapisa i njegov[o] ispravn[o] čitanj[e], [r]azotkrivanje [...] mreže strukturalnih suodnosa u djelu koja predstavlja njegov sistem”.<sup>32</sup> Isticanjem takvog temelja interpretacije, Bergamo zapravo osnažuje svoj stav o presudnosti ontologije dela u zapisu, a s tim u direktnoj vezi i o značaju koji u samom kompozicionom poslu pridaje „mreži sistemske organizacije”<sup>33</sup> dela. Odnosno, sistemskom osmišljavanju prenosa energije u okviru kompozitorovog odabira gradivnih elemenata budućeg dela<sup>34</sup> i u tom smislu autonomnosti dela.

Zato i ne čudi što upravo sintaktičkoj organizaciji iskaza pripada ključno mesto i u okviru Bergamove poetike, shvaćene u smislu njegove teorije dela. Jer već i ta Bergamova formulacija – „**sintaktično organizirani iskaz**”! – kao takva obuhvata po njegovom shvatanju određujuće pokazatelje poetičke zrelosti jednog kompozitora. Posredi su tu ne samo umeće organizovanja sistema međuzročnosti strukturalnih parametara dela, već i međuzavisnost tog umeća i izraza koji kompozitor tim umećem ispoljava. Iz tog ugla je nadasve karakteristično kada Bergamo u svom tumačenju Matačićeve interpretacije

<sup>25</sup> P. Bergamo, „Interpretacija kao simbol”, op. cit.

<sup>26</sup> Ibid., 192.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> „Međuprostori skladateljskih notnih zapisa dopuštaju interpretu da zapis prilagodi sebi. To znači da uz obavezno poštovanje mjerljivih glazbenih kategorija nađe nemjerljiva područja za objavljivanje svoga ja. [...] [K]onačno djelo za interpreta ne postoji.” Ibid.

<sup>29</sup> Ibid., 203.

<sup>30</sup> „Interpretacije se među sobom razlikuju po izabranim točkama progresija zadanih djela; funkcije tog izbora djelo čini nanovo *prepoznatljivim*, ali i *drugačijim*.” Ibid., 200.

<sup>31</sup> Ibid., 192.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> „Sa stajališta arhitekta glazbenog zvuka, na određenoj glazbenoj površini postoji beskrajn broj glazbenih točaka, a također i beskrajn niz mogućih tipova progresija. Njihov izbor čini djelo.” Ibid., 202.



Janáčekove *Glagoljske mise* definiše kompozitorsku zrelost na prvom mestu kao „ravnotež[u] između talenta i zanata”.<sup>35</sup>

Ove kategorije su, inače, u Bergamovoj poetici postavljene u veoma specifičan odnos, te se čini da je upravo definisanje tog odnosa i najizazovnije mesto Bergamovih teorijskih gledišta.

Podimo od njegove definicije **talenta** kao urođene sposobnosti, dakle sposobnosti upisane u genetski kod,<sup>36</sup> aksiomatične.<sup>37</sup> Da bi se ona ispoljila, mora da se stekne određeno znanje iz oblasti za koju ta sposobnost postoji, kako bi joj se dao alat koji će joj omogućiti da se artikuliše i aktivira. Ipak, čak i da se odgovarajućim znanjem, zanatskim postupcima ovlada – s tim što, naravno, treba imati u vidu da se zanat komponovanja razvija i menja! – neće to biti garancija da će talenat automatski dosegnuti očekivana postignuća, s obzirom na to da znanje ne može nadomestiti talenat. Bergamo tu misao koju smo na izloženi način interpretirali, ovako formuliše: „Rođeni smo s talentom, sposobnošću da se sporazumijevamo artikuliranim zvučnim signalima – govorom, jezikom. Ali, ako ne naučimo jezik, nikada nećemo progovoriti. Ne može se postati pjesnikom ako se nije naučilo govoriti; ali ako se govoriti naučilo, ne znači da se postalo pjesnikom. Proces nije reverzibilan. Pučki rečeno, u posudu možemo naliti samo onoliko tekućine kolika je njena zapremina.”<sup>38</sup> I tu misao zaključuje tvrdnjom da „[z]anatski postupci zrcale talent: može se naučiti samo onoliko zanata koliko se ima talenta”.<sup>39</sup>

Ovako ‘ogledalno’ postavljen **odnos između talenta i zanata**, već u neposrednom značenju navedene formulacije kojom je gotovo ‘zakonski’ formulisan<sup>40</sup> – ukazuje na izvesno trenje sa Bergamovim prethodnim, inače potpuno opravdanim isticanjem nereverzibilnosti objašnjenog procesa. Naime, pod pretpostavkom aksiomatičnosti toga da se talenat ogleda u zanatskim postupcima, da su oni njegova ‘mera’ jer mogu biti samo onog kvantiteta/kvaliteta koji ‘količina’ talenta može da primi („onoliko zanata koliko ima talenta”!), onda bi situacija u kojoj, recimo, zanatski postupci nekog kompozitora ispunjavaju najviše kriterijume, istovremeno značila i ispoljenje njegovih ‘jednako’ velikih kreativnih kapaciteta. „[A]ko za nekoga kažete da je veliki

<sup>35</sup> Ibid., 199.

<sup>36</sup> Bergamo je 1995. godine formulaciju *genetski kod* u značenju talenta, precizirao kao „usmjereni potencijal genetskog koda”, u razgovoru naslovljenom „Petar Bergamo: Čovjek Mediterana” (*Vjesnik*, 24. 6. 1995, 8), koji je sa njim vodio Nenad Turkalj.

<sup>37</sup> Cf. P. Bergamo, „Interpretacija kao simbol”, op. cit., 201.

<sup>38</sup> Ibid., 201.

<sup>39</sup> Ibid. Bergamo često ističe tu svoju misao, a deo navedene formulacije prethodno je upotrebio i razgovarajući sa Nenadom Turkaljem, „Petar Bergamo...”, op. cit., 8.

<sup>40</sup> „(Zapamtite tu rečenicu, zrela je kao aksiom, niste je mogli ni od koga čuti ili negdje pročitati...)” Bergamo, u: *ibid.*

zanatlija, u tom trenutku zapravo govorite o njegovom talentu.”<sup>41</sup> Međutim, iz ugla *nereverzibilnosti* procesa na koju Bergamo s razlogom upozorava, ista ta situacija, dakle taj visok nivo umeća nije podrazumevajući pokazatelj odgo-varajućeg nivoa kompozitorovog talenta.<sup>42</sup> Znači, ako promenimo smer čita-nja Bergamove formulacije pa za nekoga kažemo da je veliki talenat, u tom trenutku zapravo ne govorimo i o njemu kao velikom zanatliji. Pitanje koje se ovde odmah nameće a koje nije samo teorijske već i praktične prirode jeste o čemu onda govorimo kada za nekoga kažemo da je veliki talenat. Ili možda tim smerom Bergamovog iskaza ne bismo nikada ni smeli poći, te ni za koga to ‘unapred’ ni reći (oslanjajući se, recimo, samo na lični doživljaj njegove muzike).<sup>43</sup> No čak i ako bismo se sa tim složili, još uvek ostaje otvoreno pita-nje argumentacije za sasvim moguću situaciju u kojoj nam ubedljivost talenta nekog kompozitora koji nesumnjivo jeste veliki zanatlija, ipak izmiče.<sup>44</sup> Ili, da pitanje preformulišemo u skladu sa gore navedenim poređenjem sa verbalnom sferom koje je Bergamo upotrebio da bi jasnije predočio svoju tvrdnju: na osnovu čega objasniti da se ipak nije postalo pesnikom iako se jezikom izra-žavalo po principima uzornog lingvističkog zanatstva.<sup>45</sup>

Stoga bi možda talenat u kontekstu Bergamovih iskaza trebalo da se preci-zira u smislu konkretnih predispozicija za učenje zanatskih principa kompo-novanja, umesto njegovog uopštenog definisanja kao urođene sposobnosti ‘nerazvojnog’ tipa. Jer se možda ponajpre iz ugla konkretnih sposobnosti za

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> „Ali pazite, oprez – proces nije reverzibilan!” Ibid.

<sup>43</sup> S tim u vezi, da li se, na primer, u prikazu prvog izvođenja jednog novog dela čiju partituru još uvek nije imao u rukama, muzički kritičar sme osloniti na svoj doživljaj/utisak/sud o tome da je posredi talentovan autor?

<sup>44</sup> Iz te perspektive, oživljava moja lična nedoumica u vezi sa Hindemithom na primer, preci-znije, najvećim brojem njegovih dela. I s tim u direktnoj vezi i svest o činjenici da nisu uvek sva ostvarenja jednog velikog zanatlije na istom zanatskom nivou. Najpre zato što i taj autor prelazi određeni put savladavanja znanja, a onda i zato što mu se može dogoditi (a koliko je samo takvih primera!) trenutak nekog njegovog zanatski krajnje rutinskog i u odnosu na njegovo osvedočeno zanatstvo neizbrušenog dela. Da li to znači i da se u tim trenutcima njegov talenat ‘izgubio’, da je taj kompozitor namah prestao da bude talentovan?

<sup>45</sup> Bergamovo poređenje sa sporazumevanjem putem govora, jezika, veoma je efikasno u ovom kontekstu, ali ostavlja po strani činjenicu da su posredi različite vrste verbalne komunika-cije, dve vrste jezika – kolokvijalni i pesnički, oba sa ‘idealnom’ pretpostavkom zasnivanja na pravilima zvaničnog književnog jezika. Ipak, u tom dnevnom sporazumevanju pesnik može da ima ozbiljnih poteškoća sa artikulisanjem misli, a da to ‘nadoknađuje’ pišući uspeću poeziju. Njegova sposobnost govora pri svakodnevnom sporazumevanju i ona pri umetnič-koj izražavanju ne moraju, dakle, biti jednake. A da ne pominjemo da pesnik možda može biti i nem. Takođe, može, recimo, govoriti zvaničnim književnim jezikom a pisati samo na nekom njegovom dijalektu razumljivom, prirodno, samo smanjenom krugu čitalaca. U tom slučaju, čak ni najviši nivo pesnikovog govora književnim jezikom kojim se on sporazu-meva, nije odgovarajući pokazatelj njegovog talenta. To sve, naravno, nikako ne osporava smisao Bergamovog poređenja.

učenje tj. savladavanje nepoznatog, novog, ta ‘posuda talenta’ može ‘nalivati’ znanjem u meri zavisnoj od njene zapremine. Pri tome bi dinamika samog ‘punjenja posude’ – koje bi moralo posegnuti za što je moguće širim spektrom kompoziciono-tehničkih informacija i znanja, uključujući i ovladavanje svim raspoloživim instrumentarijumom i sredstvima – podrazumevala i razvoj tih sposobnosti, time i temelj umetnikovog sazrevanja.<sup>46</sup> Stoga bismo rekli da se talenat i znanje pre međusobno ‘traže’ u težnji za uspostavljanjem odnosa međusobne energetske razmene u smislu gore pomenute ravnoteže, nego što se odmeravaju na bazi procesa koji *nije* reverzibilan.

Sve do sada istaknute Bergamove opservacije primarno su autopoeitički zasnovane, a pretpostavljamo da neke imaju svoje podsticaje i u njegovim pedagoškim iskustvima. Do koje mere i u kom smislu su njegova teorijska razmišljanja autopoeitički intonirana, možda najbolje pokazuje njegova studija o Matačićevom interpretativnom majstorstvu. S jedne strane, kao da već sam izbor Matačićevih dirigentskih koncepcija koje je Bergamo odabrao kao primer svog predstavljanja njegove umetničke izuzetnosti ukazuje i na same Bergamove afinitete za muziku Čajkovskog, Smetane, Dvořáka, Janáčka, Verdija. Kompozitorâ u čijim se delima sadrže ona stvaralačka uverenja koja Bergamo prepoznaje kao sopstvena, ili se za te autore vezuju stvaralačko-životna iskustva sa muzičkim okruženjem, koja doživljava kao srodna svojim. Stoga Bergamo, govoreći o Matačićevom tumačenju muzike svakog od pomenutih kompozitora ponaosob, najpre markira koordinate problematike koja je karakteristična za svakog od njih. Pri tome tu problematiku oseća i promišlja kao ‘svoju’ do te mere da se katkada gotovo poistovećuje sa kompozitorima o kojima je reč (možda najotvorenije sa Verdijem), doživljavajući i njihovu muziku i Matačićeva viđenja te muzike, kao ‘svedoke’ za sopstvene stavove i kao njihove ‘zastupnike’. „[S]jetite se”, kaže Bergamo, „da ma o čemu, ma o kome govorili – o sebi govorimo”.<sup>47</sup>

S druge strane, ti polazni segmenti za predstavljanje svake odabrane Matačićeve interpretacije, istovremeno izražavaju Bergamov analitički pogled sa strane, koji ima i smisao objektivnih istina, sažetih teorijskih uopštavanja o problematici estetske ontologije dela kao Bergamovoj osnovnoj temi u ovom tekstu, a u neizbežnoj uzročnoj vezi sa njom, na direktan ili indirektan način i o nekim drugim, sa njom gusto isprepletenim estetičkim temama fenomenološkog, ontološkog i sociološkog potencijala. Posredi su tu Bergamove svojevrzne *minijaturene studije* koje čine unutrašnju dinamiku ukupne forme njegovog teksta, sa ubedljivo isklesanim iskazima, postavljenim na temelje međusobnog potvrđivanja nazorâ i međusobnog kvalitativnog rezoniranja ličnih dometa zanatskog majstorstva dirigenta, izvođenih kompozitora i samog

<sup>46</sup> Cf. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit.

<sup>47</sup> Bergamove reči u: N. Turkalj, „Petar Bergamo...”, op. cit., 8.

autora tog teksta, tih „priča i analitičkih noveleta obrazovanog glazbenika”,<sup>48</sup> kako je Bergamo i specifikovao glavni deo svoje studije, time zapravo ukazujući na dragoceni spoj onog ličnog i onog analitički objektivnog u tom svom izlaganju. Ali ne samo u njemu.

## PRED ULAZNIM SIGNALOM 2

---

Taj spoj, taj tekst se, naime, doima gotovo kao da je muzički oblikovan, sa makroformom čiji je uvodni deo naslovljen kao „Ispovijed dobro odgojenog slušatelja”,<sup>49</sup> a zaključni – inače ‘brojem taktova’ uvodnom gotovo ‘jednak’! – kao „Tvrđnje, upitnost, nemoć pred beskrajem arhitekta glazbenog zvuka”.<sup>50</sup> Između njih se jedna za drugom nižu pomenute „novelete”, minijaturne studije u kojima se sažetim *razrađivanjem* ‘*razređuje*’ *koncentrat* misli izložen u „Ispovijedi”, koji predstavlja fundus teorijskih uporišta „noveleta”. Nižu se te ‘studije’-minijature kao varijacije na temu o interpretaciji, temu koja kao da se tek na kraju sagledava u potpunoj artikulisanosti onoga što je na početku teksta najavila svojim komprimovanim motivima i kroz šta je tokom teksta problemski prolazila. No ipak je ta potpunost teme relativna, jer ona nije shvaćena kao zatvorena, nije zaokružena, već je u izvesnom smislu čak prekidana. Prekidana, s obzirom na to da je sročena iz segmenata-aksiomatičnih iskaza u koje izranja šest puta u središnjem delu teksta, ali i pet puta u zaključnom, dakle strukturisana kao niz tvrdnji o interpretaciji koje su istovremeno i otvoreni niz pitanja pred nemogućnošću svođenja konačnog odgovora. Tako je tema Bergamovog teksta već po toj svojoj formi simbolična za teorijsku „nemoć pred beskrajem” pojavnosti dela u zvuku. Da je posredi tako oblikovana tema jednog muzičkog dela, konstatovali bismo da sistem njenog strukturisanja generiše njen smisao.

A, zapravo, nije teško u logici ekspaniranja teme ovog Bergamovog teksta uočiti sličnost sa logikom njegovog muzičkog oblikovanja. Na primer, sa načinom strukturisanja teme u njegovim klavirskim *Varijacijama na prekinutu temu*<sup>51</sup>, gde je tema artikulisana pre kao niz motivskih najava nego kao njihova zaobljena celina; ili sa nastajanjem organizma teme iz *Koncertantne muzike*. Sa ovom kompozicijom, uočljiva je sličnost Bergamovog teksta i na planu građenja makroforme: u izbalansiranosti, skladu proporcija, u uređenosti, u postojanju i sadržajnoj ulozi početnog arsenala misli/materijala iz kojih će izrastati sadržaj celine, u koncepciji međusobno nadovezujućih orkestarskih studija i sleda tekstualnih minijatura-„noveleta”.

---

<sup>48</sup> P. Bergamo, „Interpretacija kao simbol”, op. cit., 193.

<sup>49</sup> Ibid., 191–193.

<sup>50</sup> Ibid., 201–203.

<sup>51</sup> *Variazioni sul tema interrotto* (1957)

Tako je, komponujući svoj tekst o interpretaciji na način na koji komponuje i muziku, Bergamo u stvari predočio *jedinstvenost logike* svog mišljenja rečju i zvukom, a time indirektno ukazao na primarnost značaja koji pridaje „red[u] i pregled[u]”<sup>52</sup>, uspostavljanju međuzavisnosti gradivnih činilaca dela kao odrednici njegovog smisla, značenja i vrednosti. Zato je u pravu Dubravko Detoni kada u okviru svoje pregnantne analize Bergamova tri triptiha za obou, klarinet i fagot *Canzoni antiche* (1982–1983) ističe da „temeljna formula Bergamova stvarateljstva” podrazumeva da se „iz visoko zacrtanih tehničko-strukturalnih pretpostavki rađa smisao, sadržaj glazbe, nikako [...] obrnuto”.<sup>53</sup>

Po tom temeljnom načelu procesa komponovanja, Bergamo je u ‘dosluhu’ sa Stravinskim, čija poetika takođe počiva pre na smeru od detalja ka celini, nego obratno.<sup>54</sup> Odnosno, na savladavanju otpora materijala na putu od „spekulativne želje”<sup>55</sup> do muzičke građevine. I što je *uže* polje koje kompozitor sebi omeđuje „spekulativnom željom” kao konkretnim muzičkim ciljem koji je sebi postavio, to je aktivnija njegova kreativna imaginacija, a time je i veća sloboda njegovog delanja.<sup>56</sup> Upravo u tom smislu treba shvatiti opasku Erike Krpan o tome da se „jedno od [...] važnih načela Bergamova stvaralaštva [...] temelji na postavljanju ograničenja koje intenzitetom izraza valja nadići”.<sup>57</sup>

U Bergamovoj poetici je to ograničenje usmereno ka rešavanju individualnog kreativnog odnosa prema konvenciji i normi. Ka tome stremi njegovo postojanje „ciljano traganje”<sup>58</sup> kojim se može okarakterisati njegov rad sa materijalom, a koje je generator i mnogih njegovih teorijskih gledišta. Taj zadatak koji je Bergamo sebi postavio, doima se i kao jedan od najsloženijih i najizazovnijih kompozitorskih zadataka uopšte, u drugoj polovini XX veka. Kao takav, s jedne strane, taj zadatak omeđuje relativno usko polje – **konvencija, norma**. S druge strane, upravo *zato i jeste* izazov za neograničenu stvaralačku slobodu. Pri tome je za Bergama odluka o tome na koji se način taj zadatak rešava, važan pokazatelj moralnih nazora. Jer „[b]it svega je konvencija”, kaže Bergamo, budući da je ona osnov komunikacije, time i norme. A potrebu za komunikacijom on ističe kao „imperativ [...] bez kojega nije moguće

<sup>52</sup> Autor u razgovoru sa E. Sedak, „Skladatelj...”, op. cit., 34.

<sup>53</sup> Dubravko Detoni, „Petar Bergamo”, u: idem, *Predasi tišine*, Zagreb, Glazbena knjižnica Matice Hrvatske, 2011, 153–154.

<sup>54</sup> Više o tome u: M. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 62–64.

<sup>55</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, New York, Vintage Books, 1947, 50.

<sup>56</sup> Cf. M. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 62–64.

<sup>57</sup> Erika Krpan, „Riječ između tonova”, *Cantus*, (Zagreb, HDS), 2011, 70.

<sup>58</sup> Siegfried Mauser, „Musikalische Poetik bei Hindemith und Strawinsky”, u: Susanne Schaal & Luitgard Schader (ur.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz, Schott, 1996, 297.

zamisliti ljudski rod”.<sup>59</sup> I bez kojega Bergamo ne može zamisliti ni umetnost.<sup>60</sup> Zato on žestoko (gotovo na način karakterističan za jednog avangardistu!) osuđuje muzičku avangardu po svim njenim dimenzijama – naročito etičkoj<sup>61</sup>, kao muziku koja se jedino sobom bavi i koja se, time presecajući informacijski kanal između dela i društva, dakle razarajući „sistem dogovorenih znakova za prenos informacija, taj uvjet po kome su se stvarale norme”,<sup>62</sup> udaljuje od *ljudskih* ‘kapaciteta’ slušanja, time i od društvenog konteksta. A „nemoguće je zamisliti glazbena događanja bez društvenog konteksta”.<sup>63</sup>

Stoga u Bergamovoj spekulativnoj želji i leži zamisao da „normu učini vidljivom”<sup>64</sup> a da, pri tome, prevashodno afirmiše ličnu kreativnu imaginativnost i inovativnost. Jer je za njega „prepoznatljivost norme nužna kako bi uz njezinu pomoć diferencirao vlastiti odmak”.<sup>65</sup> „Učiniti vlastiti otklon u okviru konvencije (bilo koje, bilo čije), ne napustiti bazu, a udaljiti se”,<sup>66</sup> jeste njegov poetički moto, ali i stameni estetičko-etički stav.

Poštovanje evolutivnog principa pri menjaju ustanovljenih normi,<sup>67</sup> koje inače leži u temelju tog stava, principa koji, predočavajući istovremeno *i* normu *i* otklon od nje, omogućuje tom otklonu, tom nepoznatom, najpre da – egzistirajući uz poznato, preciznije, tim poznatim! – lakše uđe u proces komunikacije a potom i sam izraste u novu normu koja će, na bazi istog procesa, podstaći nove otklone..., Bergamo suštinski povezuje sa redukcijom materijala. On smatra da **redukcija** stoji u osnovama izbora i jedinstva funkcija gradivnih elemenata svake pojave pa i muzike, kao sredstvo putem kojeg svaka od tih

<sup>59</sup> U: E. Krpan, „Radost...”, op. cit., 55.

<sup>60</sup> Cf. ibid.

<sup>61</sup> Ta osuda se kod Bergama posebno upravlja na kompozitore oko zagrebačkog Biennala, svedočeći o autorovom visokom moralnom integritetu. „Vi znate ko je bio sveti Pavao... Rimljanin, zatirač kršćana. Ali onda najedanput Pavao postane ne samo kršćanin, nego i svetac kojem se danas mole svi kršćani, a ja se pitam – što je s onim kršćanima kojima je on došao glave, da ne razvijam dalje tu misao. To me proganja. Slobodna misao u ime ‘slobode’ bila je zatirana. [...] Ako niste pristajali na avangardne formule, bili ste praktično ostrakirani. A tko može pristati na laž? [...] Nisu ti ljudi oko Biennala bili kršćani-mučenici. Oni su bili Pavli. [...] Pravi pioniri se nikada nisu vratili, izgubili su glave, kao što su i oni jednom razapeti na križ ostali tamo vranama za hranu. Ovi, gospoda avangardisti, su pak lijepo živjeli, i, evo ih opet danas u novome ruhu, jer ‘kakov je to, eto, čovjek koji uvijek ide istim pravcem’. Hoćete da fokusiram – pljuvali su na Papandopula, Mačeka, Bjelinskog, Šuleka, a Gotovac je bio jedno zabranjeno ime; tko ga je spomenuo, značilo je ili da nije glazbeno educiran, da ima beskrajno loš ukus, ili da nešto s njim nije u redu, s kvocijentom inteligencije, talentom.” U: B. Pofuk, „Plovidba ...”, op. cit., 20–21.

<sup>62</sup> Autor u razgovoru sa Evom Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>63</sup> Ibid., 34.

<sup>64</sup> U: ibid.

<sup>65</sup> Eva Sedak, „Otklon – kao estetika”, *Zarez*, (Zagreb), II/28, 30. 3. 2000, 34.

<sup>66</sup> Prema: E. Sedak, ibid., 34.

<sup>67</sup> Cf. E. Krpan, „Radost...”, op. cit., 55.

pojava dolazi „do onog stanja koje nazivamo *optimumom*: najveći učinak pri najmanjoj potrošnji energije”.<sup>68</sup> U procesu komponovanja, redukcija započinje već samim izborom građe predviđene za strukturisanje; jer, „ako hoćemo kuću graditi, ne donosimo na teren cijeli kamenolom”.<sup>69</sup> Da nastavimo u smislu tog poređenja: donosimo ono kamenje koje nam je potrebno kao konkretan materijal za gradnju *unapred projektovane* kuće. I koji ćemo, stoga, tesati, oblikovati i slagati onako kako taj projekt nalaže, da bismo tu kuću sagradili. U istom smislu se redukuje i građa budućeg muzičkog dela. I tu su selekcija i uodnošavaje njegovih konstituenata zavisni od prethodno osmišljenog sistema. S obzirom na vremensku prirodu muzike, to **strukturisanje** zapravo predstavlja vid vremenskog organizovanja zvuka, dakle predočava muzičko delo/muziku kao *fenomen spekulacije pomoću zvuka i vremena* – kako bi to definisao Stravinski<sup>70</sup> tumačeći muziku kao *vreme u vremenu*; odnosno, predočava *drugo vreme* – kako bi to formulisao Bergamo. On, naime, smatra da muzika nastaje „u onome trenutku kada se vrijeme organizira prostorno, pa bi onda glazba bila ‘prostor u vremenu’, vrijeme raspeto prostorom, ‘ukinuto vrijeme’. Jer, makar je sva u trajanju, glazba nije trajanje, ona je *drugo vrijeme*”.<sup>71</sup>

Budući u temelju tog *optimuma drugog vremena*, redukcija – o kojoj Bergamo razmišlja prvenstveno u smeru **redukcije na normu** – obezbeđuje prirodan, postupni razvoj muzike, čime povećava mogućnost izgradnje onih muzičkih sadržaja koji neće zanemariti „uh[o] slušatelja”.<sup>72</sup> Zato je redukcija za Bergama „i mogućnost intuiranja zajedničkog nazivnika sadržajâ”<sup>73</sup> dostupnih auditorijumu raznovrsnog sastava. S tim u vezi, rekli bismo da je ona za Bergama i od presudnog kriterijskog i aksiološkog značaja. Jer on zapravo putem redukcije na normu – možda više implicitno nego eksplicitno – povlači ključnu i neophodnu razliku između *reda sistema izvan avangarde* i *reda sistema unutar avangarde*. Sažeto rečeno, kao da razliku među njima nalazi u tome što prvi red sistema počiva na informaciji, a drugi, na njenom ukidanju. U tom smislu se redukcija na normu ukazuje kao glavno merilo na osnovu kojeg Bergamo vrednuje kao pozitivan, odnosno kao negativan – dakle u zavisnosti od toga da li je posredi muzika izvan avangarde ili muzika avangarde – isti ‘zahtev’ dela: neophodnost postojanja i funkcionisanja „unapred zadato[g] okvir[a] odnosa”,<sup>74</sup> unapred zadatog sistema međuuzročnosti strukturalnih činilaca. Jer prema Bergamovom mišljenju, *red i pregled muzičkog strukturisanja*

<sup>68</sup> Autor u: E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> I. Stravinsky, *Poetics...*, op. cit., 19.

<sup>71</sup> U: E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>72</sup> Bergamo u: B. Pofuk, „Plovidba ...”, op. cit., 20.

<sup>73</sup> Autor u: E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>74</sup> Ibid., 34.

predstavljaju preduslov postojanja dela.<sup>75</sup> To bi, međutim, značilo da i neke pojave avangardne muzike o kojoj, kao što smo videli, Bergamo generalno izriče negativan sud, formalno ispunjavaju te preduslove. Naime, ne možemo poreći da npr. integralnom serijalizmu ne nedostaju unapred osmišljene granice sistema, kao polja muzičkog strukturisanja.

Ova zamka formalne prirode je u Bergamovoj estetici prevaziđena upravo putem redukcije na normu. Jer u normi Bergamo nalazi ishodište one prave, humane muzičke informacije, u smislu sadržaja koji se nekome može uputiti a da ga ovaj može prepoznati, primiti kao sadržaj kojemu i na koji se može odazvati.<sup>76</sup> Muzička avangarda je, međutim, razorila i ukinula takvu vrstu muzičke informacije, čime je ukinula i komunikacijsku funkciju muzike dejstvenu na bazi konvencije i norme, te su „red i pregled” unutar avangardnih kompozicionih sistema – koji su, znači, ostali lišeni komunikacijske muzičke supstance i opsednuti sami sobom – izgubili svaki smisao. Stoga prethodno zadavanje granica sistema u procesu komponovanja ima u stvari za Bergama svrhu jedino onda kada taj sistem počiva upravo na **muzičkoj informaciji** kao „mjeril[u]” njegovog „reda”.<sup>77</sup>

Naravno, budući čvrsto oslonjena na konvenciju/normu, informacija je pristupačna prvenstveno onima koji tu konvenciju/normu poznaju, ili sa njom imaju izvesnog iskustva. Što ga više imaju, lakše će uočavati, pratiti i usvajati i otklone od nje; pa u odnosu na nju procenjivati i njihove domete.<sup>78</sup> Mora, dakle, u jednoj muzičkoj sredini postojati određeni *kontinuitet* u praćenju razvoja i promena norme, dakle određeni arsenal informacija i u kompozitorskom i u slušalačkom i u muzikološkom iskustvu, na osnovu kojeg će se doživljavati i stepenovati ostvarene novine.<sup>79</sup> Ali ako u tom iskustvu dođe

<sup>75</sup> „[I]zgovarajući riječ *glazba*, svjesno ili ne, pretpostavljamo *red i pregled*: ako jedno glazbeno događanje nije funkcija tih dvaju pojmova, ono ne ispunjava temeljne uvjete *glazbenoga djela*.” Bergamo u: E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 34.

<sup>76</sup> „Pri prvom slušanju kompozicije, na njezinu koncu, kada se u svijesti zaokružuje cjelina, slušatelji moraju imati dojam da su je na neki način već čuli – samo u drugom obliku. Mogli bismo taj fenomen usporediti sa sportskim pravilima igre. Sve je određeno, izmjenjeno, poznato, ali sve će se svaki put dogoditi na drukčiji način. Ako se ta shema sruši, više nemamo utakmicu.” Bergamo u razgovoru sa Majom Stanetti, „Apstrakciju i avangardu režim je podržavao!”, *Večernji list*, (Zagreb), 16. 8. 1998, 31.

<sup>77</sup> Cf. E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 34.

<sup>78</sup> U tom smislu je veoma karakteristično kada Bergamo ističe kako „Mozart ne bi postojao” bez „važne norme”, jer je upravo u okviru nje „samo umješno, talentirano, vrlo talentirano, ingeniozno, kako god hoćete, proizvodio određene vrste, tipove glazbenih djela”. Drugim rečima, bez norme se ni talenti ne bi ispoljili. U: E. Krpan, „Radost...”, op. cit., 55.

<sup>79</sup> Pri tome treba imati u vidu da su ovde posredi dve stvari koje Bergamo podrazumeva i koje kao takve preuzimamo: kada je reč o normi, u pitanju je zbirni termin za sva pravila na čijoj dinamizaciji počiva evolucija profesionalne evropske muzike; a kada je reč o auditorijumu, u pitanju je uobičajeni sastav koncertne publike zainteresovane za ‘ozbiljnu’ muziku: profesionalne i publike muzičara-amatera, kao i onih koji se tom muzikom ne bave u praktičnom



do diskontinuiteta, do nekog istorijskog prekida ili preskoka u praćenju promena norme, ili naprosto smanjenja ličnih iskustava u tome, veći su izgledi da otkloni od norme budu doživljavani poput iznenađujuće novine. O tome na karakterističan način svedoči Bergamova neverica iskazana u obliku „zar tako mali *odmak* može proizvesti takav učinak?!”,<sup>80</sup> povodom kritičkih i reakcija publike (u smislu „Bolesna muzika bolesne psihe”) na izvođenje njegovih klavirskih *Varijacija*.

U tom svetlu, a budući da su *Varijacije* premijerno izvedene 1958, iste godine kada je Bergamo započeo komponovanje *Koncertantne muzike*,<sup>81</sup> kao i s obzirom na mnoge dodirne tačke između ove dve kompozicije – npr. u pogledu njihove generalne formalne i harmonske koncepcije, nastojanja ka maksimalnom korišćenju potencijala izvođačkog medija, kao i povezanosti konkretnim muzičkim sadržajem!<sup>82</sup> – navedena Bergamova opaska upućuje na jedan tip recepcije koji je karakterističan za reagovanje na avangardne pojave. A time indirektno ukazuje i na mogućnu zasnovanost pretpostavke da su *Varijacije* svojom ‘skicom’ avangardne novine koju će, međutim, kao avangardnu afirmisati tek pet godina mlađa *Koncertantna muzika*, ‘predupredile’ i ‘preuzele na sebe’ onaj mogući prvi udar negativnog reagovanja na *Koncertantnu muziku*, čime kao da su prosekle put njenom izuzetno pozitivnom vrednovanju. Rekli bismo da je upravo ta i tako ‘pročitana’ situacija već sama po sebi jedan od važnih, mada možda ne tako uočljivih pokazatelja intrigantnosti *Koncertantne muzike*, a time i njene kompozitorske recepcije.

Jer ta situacija implicira pre svega pitanje o vrsti muzičke informacije na kojoj *Koncertantna muzika* počiva i na osnovi koje komunicira, a s tim u direktnoj vezi, i o njenoj latentno dvojnoj prirodi zahvaljujući kojoj je – kao što smo u uvodnom segmentu teksta naznačili – moguće i dvostruko pozicioniranje dela: u okviru avangardnih postignuća srpske muzike 60-ih godina,<sup>83</sup> i u okviru njenog (uostalom ne samo njenog!) postmodernističkog predvorja. Moglo bi se ići čak i do konstatacije da *Koncertantna muzika* predstavlja tačku u kojoj avangarda prestaje a postmodernizam nastaje, da nije upravo ta tačka označila avangardni proboj u našim kompozitorskim nastojanjima toga vremena, te ne bi bilo logično označiti je kao kraj nečega što je – upravo njome! – tek započelo.

---

smislu ali je slušaju iz ličnih umetničkih, kulturoloških potreba i razloga.

<sup>80</sup> „Ni prije ni poslije nisam uspio, kao u tom zapisu, do te mjere organizirati glazbeni materijal, ne dodirnuvši pritom *skladateljski razlog, ono nešto*. Ali, recepcija je bila porazna. Inače meni uvijek sklon auditorij, vrtio je glavama, a naslovi kritičkih osvrtu u novinama kretali su se od *Da li autor zna što radi?* do *Bolesna muzika, bolesne psihe!*” U: E. Sedak, „Skladatelj ne zna...”, op. cit., 35.

<sup>81</sup> V. napomenu br. 4!

<sup>82</sup> IV i VIII epizoda *Koncertantne muzike* oslonjene su, respektivno, na III i II klavirsku varijaciju. Više o tome u: J. Đ. Simonović, *Orkestarske kompozicije...*, I i II, op. cit.

<sup>83</sup> V. napomenu br. 3!

## ULAZNI SIGNAL 2

Ova dvostrukost 'stilske' problematike koju *Koncertantna muzika* obuhvata, omogućuje i dvostrukost tumačenja kompozitorske recepcije ovog dela.<sup>84</sup> s jedne strane, iz ugla odnosa prema novinama avangardnog smisla i značaja, i, sa druge, prema novinama postmodernističkog tipa. Ovaj drugi ugao tumačenja mogao je postati 'osvešćen' i razgovetan tek posle ustanovljenja postmodernističke paradigme. Međutim, nije ovde reč o dva hronološki udaljena talasa kompozitorske recepcije tog dela u našoj muzici, već o dve hronološki udaljene, moguće i problemski različito intonirane teorijsko-interpretativne vizure u suštini jednog istog receptivnog prostora, ali obe utemeljene u Bergamovom estetičko-poetičkom diskursu.

Neposredno posle premijernog izvođenja *Koncertantne muzike*, njena recepcija je prvenstveno reagovala na *novine* koje je to delo unelo u srpsku muziku, u smislu zvuka novog kvaliteta, kojim je ono i odjeknulo u našoj muzici kao prelomna pojava. Jer je dovelo u pitanje rutinu konteksta dominirajućeg neoklasičnog muzičkog iskustva osporavanjem te rutine po svim dimenzijama muzičkog dela: slobodnom formom baziranom na odnosu lučnih tokova; tretmanom tematskog materijala kao entiteta koji nastaje u *procesu* prožimanja vertikalnih i horizontalnih sadržaja, procesu putem kojeg taj entitet i egzistira kao jedan životni vek ne u nekom svom pojedinačnom, zaokruženom segmentu kao konkretnom događaju ili sećanju, već u tajni i drami svoje prolaznosti, sagledan i 'praćen' na putu od svog nastajanja do svog nestajanja, od 'neartikulisano' početka do 'neartikulisano' kraja – kroz stanja *od praha do praha*.<sup>85</sup> Metro-ritmička kompleksnost pri tome, sa efektima nemenzurisanošći, atonalnost regulisana distribucijama hromatske vertikale, uz bogat instrumentacioni vokabular i bogato raščlanjenu i razrađenu orkestracionu sintaksu, parametri su Bergamovog kompoziciono-tehničkog odmaka od konvencije, koji, dakle, ima značenje i značaj avangardne novine na tlu srpske muzike. Ima ih u smislu analogije sa evropskim avangardnim pojavama – ovde konkretno sa kompoziciono-tehničkim i formalnim inovacijama u delima predstavnika poljske škole, eksponiranim na samom početku 60-ih godina. Bergamovi klasteri iz *Koncertantne muzike* komponovani su godinu-dve posle klastera Pendereckog i Lutosławskog, ali su bili prvi primer tako osmi-

<sup>84</sup> Ove ističemo dve perspektive tumačenja koje su neposredno uslovljene problematikom avangardnih i postmodernističkih karakteristika *Koncertantne muzike*, ne previđajući činjenicu da uglovi naučnih i teorijskih viđenja ovog dela kao, uostalom, i bilo kojeg drugog umetničkog objekta, nisu ograničeni; kao ni to da svako od tih viđenja u izvesnom smislu vrši i rekonstituisanje tog objekta. Cf. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 41/2009, 67–77.

<sup>85</sup> S tim u vezi, pomenimo da je podnaslov *Koncertantne muzike*: *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris!*

šljenog sadržaja harmonske vertikale u srpskoj muzici. Ako bismo, međutim, uzeli u obzir već ranije pomenut podatak da je rad na *Koncertantnoj muzici* započeo još 1958, i da su tome već prethodile ‘skice’ u *Varijacijama*, mogli bismo čak govoriti i o ‘apsolutnom’ karakteru Bergamove avangardnosti, jer je – s obzirom na njegove ovde iznesene poetičke stavove – logično pretpostaviti da je on započeo rad na delu sa sebi zadatim, već osmišljenim *sistemskim* zadatkom. Ipak, ne možemo prevideti da se prvo izvođenje *Koncertantne muzike* odigralo posle premijernog predstavljanja *Tužbalice žrtvama Hirošime* Pendereckog i *Venecijanskih igara* Lutosławskog, što znači da avangardnost pomenutih novina *Koncertantne muzike* možemo argumentovati samo u relativnom smislu, dakle u lokalnom okruženju srpske muzike, kao primer jednog samosvojnog autorskog modulisanja, jedne autorske *naturalizacije*<sup>86</sup> naše muzike inovacijskim vibracijama avangardnog epicentra.<sup>87</sup> Stoga je Bergamova avangarda – kao što je, uostalom i srpska, pa u nekim pojavama i evropska muzička avangarda! – netipična po svojoj prirodi.<sup>88</sup> Jer Bergamo ne nastupa radikalno antitradicionalno, rušilački, ekscesno; ni *Koncertantnom muzikom* ni ličnim društvenim nastupom u vezi sa njom. I verovatno će najviše iz tog razloga on upozoriti: „ja nisam nikakav avangardista.”<sup>89</sup> Jer na avangardu gleda gotovo isključivo kao na oblik agresije,<sup>90</sup> na „‘eldorado’ za lenjivce i netaletovalane”,<sup>91</sup> na „zavjer[u] nenadarenih”,<sup>92</sup> „vladavinu neznanica nad znalcima”,<sup>93</sup> dakle u najnegativnijem svetlu.<sup>94</sup> Ali on će to izjavljivati ponajpre noseći u primisli domaće muzičko tle, podstaknut svojim razočaravajućim ličnim iskustvima sa umetničkom, etičkom stranom i organizacionim polugama tadašnje jugoslovenske muzičke avangarde, u stvari one koja je militantno dejstvovala oko/putem zagrebačkog Biennala (gotovo ‘vršnjaka’ *Koncertantne muzike!*);<sup>95</sup> dejstvovala poput tipične avangardne *klike* – kako

<sup>86</sup> Cf. Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad, Četvrti talas, 1995, 328.

<sup>87</sup> Detaljnije o toj problematici u: M. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit.

<sup>88</sup> Više o tome u: *ibid.*

<sup>89</sup> U razgovoru koji je sa njim vodila Milena Pešić. „Разговор с поводом – Петар Бергамо. ‘ПЛОВИТИ СЕ МОРА, ЖИВЕТИ НЕ!’ Поводом извођења композиције *Navigare necesse est* na koncertu Београдске филхармоније, 23. фебруара”, *Pro musica*, br. 143, V/1990, 11.

<sup>90</sup> Cf. *ibid.*, 11.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>92</sup> U: M. Stanetti, „Apstrakciju i avangardu...”, op. cit., 31.

<sup>93</sup> A. Wagner, „Papuča...”, op. cit., 8.

<sup>94</sup> „Avangarde sam se, jednostavno rečeno, gadio.” (Bergamo u: M. Stanetti, „Apstrakciju i avangardu...”, op. cit., 31)

<sup>95</sup> Jer teško da bi, ipak, bez obzira na to što su ukinuli *muzičku informaciju* shvaćenu u Bergamovom smislu reči, ili su je korenito izmenili, neki nosioci tipične muzičke avangarde poput, recimo, Bouleza, Stockhausena, Ligetija..., mogli sa takvom uopštavajućom lakoćom biti etiketirani kao neznanice. Da ne pominjemo da bi se onda među takvima našao i Stra-

je Ligeti okvalifikovao darmštatsku grupu kojoj je i sam pripadao.<sup>96</sup> Biennale, naime, u to vreme nije prepoznao avangardno inovacijske aspekte *Koncertantne muzike*, zbog čega njoj na tom festivalu nije tada – pa ni sve do 1999. godine!<sup>97</sup> – bilo mesta na koncertnom podijumu.<sup>98</sup>

U Bergamovom odmaku od norme nema, dakle, rezova u odnosu na normu koji su sami sebi cilj. Ali ima jakog osporavanja one norme koja je u srpskoj muzici istrajavala na svim formalnim, harmonskim, melodijskim, metro-ritmickim i iznad svega orkestracionim praksama, koje su stajale nasuprot inovacijama *Koncertantne muzike*. Posredi je, dakle, osporavanje neposredno okružujuće, pretežno neoklasično fundirane kompoziciono-tehničke discipline i estetike. Preciznije, osporavanje određene tradicije u smislu njenog nadilaženja putem oslobađanja i stvaralačkog korišćenja potencijala nekih drugih elemenata evropske muzičke tradicije, njenih stubova i/ili razvojnih putokaza. Tim nadilaženjem, kao da je Bergamo *Koncertantnom muzikom* ukazao na to ka čemu se, na tragu tih putokaza, može sve krenuti, koliko daleko od njih otići i koliko suštinski drugačije muzički izraziti, a da ta nova suština ipak zadrži svest o tim putokazima kao nekim od svojih otisnih mesta. Upravo zasnovanost na takvom sistemu razmišljanja i čini muzičku informaciju *Koncertantne muzike* opipljivom, oplemenjenom u toj ipak velikoj, ipak avangardnoj udaljenosti njenog odmaka od onoga što je – u postupku i u zvuku – do njene ‘objave’ bilo uobičajeno u srpskoj muzičkoj sredini.

Ova opipljivost je tim veća jer su putokazi predstavljeni i konkretnim pozivanjem na neke procedure i dela iz muzičke prošlosti, što informaciju *Koncertantne muzike* čini i konkretno prepoznatljivom, time i prijemčivijom. Jer reference na muzičke sadržaje i postupke poznate iz istorije muzike predstavljaju – naravno, za one koji ih prepoznaju! – oslonce, pouzdane vodiče kroz novi muzički krajolik u kojem te reference i same funkcionišu kao strukturalni elementi, kao koordinate neograničenog značenjskog prostora u kojem, kao predstavnici, ‘transmiteri’ prošlosti, učestvuju u dijalogu sa onim novonastalim sadržajima čije su generisanje umnogome i podstakli. Potencijalna

---

vinski, s obzirom na neosporna avangardna obeležja njegovog *Posvećenja proleća*, i njihov odjek čak i u Bergamovoj poetici. I mada je u vreme kada je nastupio sa tim manifestom svoje avangarde Stravinski imao samo trideset jednu godinu, ne znači i da je bio neznalica. Uostalom, i sam Bergamo jedva da je bio stariji (imao je trideset dve godine) u vreme kada je završio instrumentaciju svog manifesta – svoje *Koncertantne muzike*.

<sup>96</sup> Cf. Ulrich Dibelius, „Gespräch über Ästhetik“, u: idem, *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz, London, etc., Schott, 1994, 253–273.

<sup>97</sup> „Radanje *Biennala* pada u 1961. godinu. Bilo je prirodno pomisliti da će već na sledećem (1963) biti uvrštena u program. To se ipak dogodilo, ali tek ove 1999. godine [...] [Z]aista na moje čuđenje, proglašena [je] ‘najmodernijim djelom *Biennala*!’ U: I. Brešan, „Sugestije...“, op. cit., 2.

<sup>98</sup> „[K]oliko su me u Beogradu smatrali radoznalim kompozitorom, ovdje su govorili da sam netko tko bi mogao **zaustaviti** muziku kod nas!” U: B. Pofuk, „Plovidba ...“, op. cit., 20.

značenja koja se oslobađaju takvim ophođenjem sa tradicijom mnogobrojna su, jer svaka od referenci – a među njima su, da pomenemo samo neke,<sup>99</sup> i narodni napev sa svojim arhetipskim naslagama, i poljska škola (ponajpre Lutosławski) sa ‘svojom’ tehnikom klastera, i Bartók sa zvučnom delikatnošću i sadržajnim uplivima iz *Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu*, i Stravinski sa svojim ostinatima i Petruškinim ‘krikom’, i Debussy sa temom iz *Gudačkog kvarteta*, kao i Debussyjeva i, uopšte, impresionistička maštovitost u vladanju orkestarskom bojom, koja ovde uključuje i Ravela... – ima za Bergama određeno značenje na ličnom umetničkom planu, što indikuju i autocitati iz klavirskih *Varijacija*. Ali i značenje na jednom širem, estetičkom planu. Jer s obzirom na Bergamov izbor referenci iz muzičke istorije, kao i na način na koji ih procesuiru, *Koncertantna muzika* bi se, kao što smo istakli, mogla protumačiti i kao postmodernistička građevina. Ona je, naime, zasnovana na karakterističnoj postmodernističkoj tendenciji ka korišćenju podataka iz muzičke prošlosti, kao paradigme u smislu označitelja, mada je u *Koncertantnoj muzici* najređe primenjena u obliku uzorka tj. doslovnog citata, a najčešće u vidu izmenjenog uzorka ili uzora.<sup>100</sup> Zbog te intertekstualnosti na relaciji muzika–muzika, kao osnove svoje *značenjske* dramaturgije, *Koncertantna muzika* predstavlja i svojevrstan oblik metamuzike. Stoga se za nju – s obzirom na stilsku pripadnost korišćenih referenci – s pravom može reći da je „prerasla u distancirani refleks čitavog jednog perioda u istoriji muzike takozvanog novog doba”.<sup>101</sup>

## CRNA KUTIJA

Postmodernizam *Koncertantne muzike*, međutim, nije nedvosmislena kategorija. Ona, naime, nije nastala kao posledica Bergamovog ‘raspravljanja’ sa sopstvenom avangardnošću, u smislu pitanja sa kojim su se inače suočili bivši avangardisti: šta učiniti sa sopstvenom avangardnošću posle sloma avangardnog, modernističkog projekta, odnosno kako joj, posle tog sloma, obezbediti mesto u tradiciji koju je, sa njima, ta avangardnost tako nasilnički negirala i razgoropađeno napadala. Taj problem koji nije bio samo psihološke i kompozicione već i etičke prirode, bivši avangardisti rešili su različitim oblicima kompromisa sa tradicijom, iz kojih su, na ruševinama sopstvenih avangardnih postignuća, započeli gradnju jedne nove, dekonstruisane, razlomljene i

<sup>99</sup> Ovaj aspekt *Koncertantne muzike* analitički je iscrpno obrađen u: J. Đ. Simonović, *Orkestarske kompozicije...*, I i II, op. cit.

<sup>100</sup> O oblicima i načinima korišćenja muzičke paradigme kao suštini postupka citatnosti u muzici postmodernizma, v. u: Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997; idem, *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*, Frankfurt am Main, etc., Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003.

<sup>101</sup> J. Đ. Simonović, *Orkestarske kompozicije...*, I, op. cit., 27.

hijerarhijski neutralizovane tradicije, u svom novom stvaralaštvu.<sup>102</sup>

Bergamo nije imao potrebu za tom vrstom ‘rasprave’, jer je i do avangardnosti i do postmodernizma svoje *Koncertantne muzike* došao evolutivnim putem, praćenjem kontinuiteta u razvoju savremenog muzičkog jezika. To je put koji se u jednom sloju *Koncertantne muzike* preklopio sa onim što se na početku sedme decenije eksponiralo kao avangardno u evropskoj muzici, a u drugom njenom sloju, usmerio ka onome što će se u njoj krajem 60-ih godina konstituisati kao postmodernističko. S tim u vezi se odmah može postaviti pitanje u kom je onda aspektu *Koncertantna muzika* bila ‘avangardnija’: u avangardnosti kompozicionog postupka koji je – bez obzira na to što je zazvučao neposredno posle onog poljske škole, a sa neospornim učinkom avangarde lokalnog tipa!<sup>103</sup> – počeo da sazreva bar u isto vreme kad i onaj poljske škole ako ne, možda, kao što smo pretpostavili, čak i pre njega; ili je, pak, bila avangardnija u primeni kompozicione metodologije koja će se tek kasnije razviti i konsolidovati kao pravac.

Odgovor na to pitanje ne bi, međutim, smeo da počiva na logici ili–ili. Jer, glavna pažnja recepcije *Koncertantne muzike* u vreme pre ustanovljenja postmodernizma i, uopšte, posmatrana iz perspektive tadašnjeg kompozitorskog iskustva i teorijskih usmerenja, zaokupljena je problematikom avangarde kao tada najaktuelnijom pojavom. Iz perspektive danas već uveliko razudene postmodernističke prakse, opet, fokus recepcije, generalno posmatrano, obuhvata primarno elemente koji su određujući za tu praksu, ali i za različitost njenih relacija sa bivšom avangardom. Ipak, u nekim kompozitorskim poetikama među kojima je i Bergamova, a koju *Koncertantna muzika* ubedljivo materijalizuje, nema tog ‘rastojanja’ između avangardnog i postmodernističkog,<sup>104</sup> s obzirom na to da se u njoj i do jednog i do drugog došlo uspostavljanjem uzročno-posledičnog prenosa muzičke energije između inovacije i tradicije. *Koncertantna muzika*, naime, pokazuje da avangardna smelost njenih muzičkih sredstava nije ‘starija’ od njenog postmodernizma, niti je ovaj posledica te avangardnosti. Naprotiv. U *Koncertantnoj muzici* energija polazi isto-

<sup>102</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, „Постмодерна – карактеристике и одабири ’игре’”, у: М. Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247–296.

<sup>103</sup> Terminom *avangarda lokalnog tipa* označavam stvaralačku recepciju evropskih avangardnih pojava u muzičkim sredinama koje nisu bile u središtu tih pojava, već su ih kritički prihvatale u zavisnosti od sopstvene kompozitorske i, uopšte, muzičke tradicije i prakse. Ali pojavâ koje su, pri tome, u tim sredinama imale smisao avangarde. Stoga ovaj termin ni u kojem smislu nema pejorativno značenje. Cf. M. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit.

<sup>104</sup> „Ja samo pokušavam govoriti jezikom koji je trajao” (U: M. Stanetti, „Apstrakciju i avangardu...”, op. cit., 31). „[I] danas [se] trudim da u svoju glazbenost [...] instaliram što više spojenih posuda s onim događanjima koja, pučki rečeno, zovemo povijest glazbe.” (U: I. Brešan, „Sugestije...”, op. cit., 2)

vremeno sa obe pomenute strane i kružeći među njima generiše reverzibilni proces kao smisao Bergamove metodologije koja će se, u širim okvirima, tek ukazati kao postmodernistička na našem muzičkom tlu. A koja predstavlja način na koji, dakle, Bergamo stvara značenjski muzički kontekst za svoje avangardne odmake od (odabrane) tradicije koju nam upravo tim anticipiranim postmodernizmom predočava putem tih odnaka... Do danas se taj metod potvrđuje kao Bergamova *sistemska* kompoziciona misao u kojoj informacija slovi kao bazično merilo reda i pregleda. Taj će metod Bergamo, u vezi sa svojom *Drugom simfonijom* (premijerno izvedenom 1964. godine u Beogradu!), izoštriti kao palimpsest, na koji će i upozoriti u jednom intervjuu datom dvadeset osam godina po njenom nastanku.<sup>105</sup>

Taj specifičan odnos između avangardnog i postmodernističkog u *Koncertantnoj muzici*, iza kojeg stoje ovde komentarisani Bergamovi estetičko-poetički nazori, podrazumeva da doživljaj i suštinsko stvaralačko usvajanje tog dela ne mogu biti simplifikovano muzičke prirode niti samo muzičke prirode. Oni su se odvijali na nivou ličnih kreativnih odgovora na to delo kao na Bergamovu estetičko-poetičku paradigmu latentno ugrađenu u samu muziku. Kao takva, ona je *Koncertantnom muzikom* delovala indirektno, ‘podzemno’, ali rekli bismo esencijalno, tiho a dalekosežno utičući na formiranje odlika muzike prevashodno autora koji su u to vreme stasavali u Bergamovoj pedagoškoj radionici.<sup>106</sup> I za koje je, po prirodi stvari, *Koncertantna muzika* značila, s jedne strane, svojevrstan udžbenik iz kompozicije i orkestracije, a sa druge, upravo kao takva, predstavljala je i instruktivni primer toga kako se sa punim umetničkim poštovanjem muzičke prošlosti, a pri tome punom umetničkom slobodom, može proširivati i menjati muzička informacija koja je, videli smo, jedan od operativnih pojmova Bergamove estetike. Stoga bi se moglo reći da je suština kompozitorske recepcije *Koncertantne muzike* jedan dalekosežan *unutrašnji* proces u kojem je Bergamov estetičko-poetički diskurs, impliciran samom muzikom ovog dela, bio ‘prevođen’ iz *zvuka* u *načelo* i u njegove lične stvaralačke transpozicije.

Jedno od tih načela koje je polazno udžbeničke prirode ali implicira estetički smisao, jeste odgovornost prema partiturnom zapisu koja se ogleda u njegovoj preciznosti i adekvatnoj opremljenosti. Njima će se karakterisati partiture nekih od Bergamovih bivših studenata – Srđana Hofmana (1944), Milana Mihajlovića (1945) i Zorana Erića (1950) – navedimo ih hronološkim redom. Danas među najautoritativnijim predstavnicima muzike u Srbiji, i sami ugledni

<sup>105</sup> „[P]oslužio sam se – to su glazbenici tek nedavno počeli raditi – metodom *palimpsesta* – kolaža, metodom koja se sastoji u tome da sam dijelove nekadašnjih krasnih hramova upotrijebio kao građu za kuću koja bi i danas nekome mogla služiti.” U: E. Krpan, „Radost...”, op. cit., 55.

<sup>106</sup> Tada u okviru klase profesora Stanojla Rajičića.

pedagozi u oblasti kompozicije i orkestracije,<sup>107</sup> oni očekuju ispunjenje tog istog načela i od svojih studenata kao jedan prirodan, podrazumevajući zadatak. No činjenica da na tom načelu insistiraju ne radi njega samog, i ne isključivo zato što ne trpe miris zanatske ‘prašine’, nego radi postavljanja tog načela u funkciju razgovetnosti, tačnosti i brižljivosti muzičkog izražavanja, znači da – kao što smo to uočili i kod Bergama – u osnovi imaju poverenja u zapis kao vid identiteta muzičkog dela, vid njegove ontološke stabilnosti. Drugim rečima, jedan zanatski standard koji je *Koncertantna muzika* podrazumevala, postao je zapravo estetička poruka koju su ti kompozitori od nje i nesvesno primili. Time kao da se u krajnjoj liniji potvrđuje i Bergamovo lično iskustvo i uverenje „da se ne može učiti zanat ako se ne prihvati i određena estetika”.<sup>108</sup>

Kod Hofmana se ona nadalje i teorijski odašilje u vidu shvatanja da „egzistenciju muzike treba tražiti u egzistenciji njenih estetskih objekata”,<sup>109</sup> koji, mada zapisom ipak nikada ne mogu biti u potpunosti fiksirani, u njemu egzistiraju u svom nepromenljivom, oličujućem sloju a da pri tome „estetski objekt nije kopija prvobitne ideje o njemu”.<sup>110</sup>

Kod Erića, opet, ontološka rezonanca te poruke dobija na fenomenološkoj jačini, s obzirom na korišćenje aleatoričkog zapisa ili aleatoričkog ‘pandana’ tradicionalnom zapisu, čime se predočava pomeranje ontološkog težišta dela na njegovu zvučnu pojavnost. To je, međutim, u neposrednoj vezi sa Erićevim kompozicionim sistemom, dakle sa onim što Bergamo, istakli smo, tumači kao unapred osmišljenu mrežu strukturalnih odnosa bez koje delo nema ontološko ‘uzemljenje’. Ta mreža kod Erića počiva na teoriji haosa, i on ju je dotičući se raznih aspekata – astronomije, antropologije/etnologije, hemije, politike, fantastike – zaokruženo artikulisao u svom ciklusu *Slike haosa* (1990–1997).<sup>111</sup> Primena aleatoričkog zapisa u Prvoj slici i varijantama Druge je, tako, direktno uslovljena logikom randomiziranog procesa neuređenih sistema, koegzistencijom reda i nereda. „Ovo je stabilan kaos”, reći će Erić. „Ovo je

<sup>107</sup> Svi su redovni profesori na Katedri za kompoziciju i orkestraciju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

<sup>108</sup> Bergamo u: E. Krpan, „Radost...”, op. cit., 55.

<sup>109</sup> М. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 105.

<sup>110</sup> Srđan Hofman, *Osobnosti elektronske muzike*, Knjaževac, Nota, 1995, 42.

<sup>111</sup> Ciklus čine sledeće kompozicije: *Velika crvena mrlja Jupitera* za ozvučeno čembalo, udaraljke i živu elektroniku (1990, aleatorički zapis); *Abnormalni udarci Dogona* za bas klarinet, klavir, udaraljke i živu elektroniku (varijanta iz 1991–1992: partitura A – tradicionalan zapis, partitura B – aleatorički zapis; prethodne dve verzije su date u formi aleatoričkog zapisa); *Helijum u maloj kutiji* za gudački orkestar (1991), *Nisam govorio (što i sada činim)* za alt saksofon, bas usnu harmoniku, mešoviti hor i glumca-naratora (1995) i *Oberon Koncert* za flautu i instrumentalni ansambl (1997). Obuhvatna i dragocena analitičko-estetička predstavljanja ovog ciklusa sadržaj su muzikološkog diplomskog rada Marije Nikolić, *Slike haosa Zorana Erića. Ivica haosa kao izvor umetničke kreativnosti*, odbranjenog 2007. godine na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. (Rukopis)



samoorganizujući sistem. Hrani se redom iz mora nereda.”<sup>112</sup>

Simptomatično je da je ovo ontološki uznačeno kompoziciono istraživaštvo na planu sistema, karakteristično za svu trojicu pomenutih Bergamovih neka-dašnjih studenata. Osloncem na sistemsko mišljenje kao unutrašnji imperativ u procesu komponovanja, oni su – svaki na osnovu svog sistema – načinili važne umetničke odmake od svoje kompozitorske okoline. Erić, na osnovu teorije haosa, a Mihajlović, na ličnom sistemu melodijsko-harmonskog uodnošavanja sadržaja poteklih iz potencijala Skrjabinovog modusa. Mihajlović se, inače, njime bavio i u svom analitičko-teorijskom radu naslovljenom upravo *Skrjabinov modus*, čime je i iz te perspektive razmatrao problematiku ove lestvice kao moguće ishodište svoje kompozicione organizacije.<sup>113</sup> On je, naime, time zadao sebi određeno polje istraživanja kao izazov sopstvenoj kreativnoj slobodi, shvativši ga zapravo na način blizak Bergamovom pojmu redukcije. Dakle, kao neiscrpnu mogućnost posezanja za sve dubljim i sve slobodnijim umetničkim zahvatima u oblasti norme – ovde tretirane u obliku Skrjabinovog tonskog niza – kao polja u kojem se plodonosno podstiču kreativna kompozitorska svest i muzička podsvest.

Hofman je, opet, posegnuo za integralnom serijalizacijom dela, zasnivajući svoj ciklus *Heksagoni* (1974–1978)<sup>114</sup> na originalno osmišljenom sistemu, sazdanom na šestotonskoj lestvici kao inicijalnoj strukturi. Taj sistem, međutim, ne predstavlja autorovo neposredno reagovanje na darmštatsku avangardu – integralni serijalizam je, uostalom, dvadesetak godina stariji od *Monodrame* kao prve kompozicije iz ovog ciklusa – već jedno sistemsko uobličjenje sopstvene tendencije ka grupisanju materijala prisutne i u njegovim delima komponovanim pre 1974. godine. I mada predstavlja prvi primer integralnog serijalizma u srpskoj muzici<sup>115</sup> i, kao takav, primer avangarde lokalnog tipa,<sup>116</sup> ovaj je ciklus istovremeno i primer postmodernizma. Ciklus se, naime, s jedne strane, u formalnom smislu zasniva na monodrami, pastoralu, farsu i ritualu, čime autor referira na žanrove iz istorije teatra kao na pojedinačne značenjske metafore svake od kompozicija iz tog ciklusa, ostvarujući specifičnu postmodernističku

<sup>112</sup> Iz mota partiture *Slike haosa IV – Nisam govorio*, Beograd, mart 1995, rukopis

<sup>113</sup> Više o tome u: Mr Невена Вујошевић, „Скрјабинов модус као парадигма Михајловићевог хармонског језика осамдесетих година 20. века. Дуализам тоналног и нетоналног”, u: др Соња Маринковић, мр Санда Додик (уреднице), *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 2012, 177 – 200.

<sup>114</sup> Ciklus sačinjavaju: *Monodrama* za violončelo (1974); *Pastorala* za violinu (1975); *Farsa* za violinu, violončelo i klavir (1976); *Ritual* muzička scena za šest grupa devojaka, Orfov instrumentarij i dirigenta (1978).

<sup>115</sup> Cf. M. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit., 392–394.

<sup>116</sup> V. napomenu br. 103!

intertekstualnost – ovde između muzike i scenskih umetnosti. Bergamovski rečeno, Hofman ovde vrši redukciju na normu scenskih žanrova, kao sredstvo značenjskih sugestija i komunikacije, na normu koju razmiče sredstvima avangarde. S druge strane, pak, autor nije taj svoj heksakordalni sistem *mislio* kao avangardni – mada, kao što smo istakli, ‘ispalo’ je da on jeste avangardan u lokalnim okvirima – već je sledio *sistemski potencijal* svoje misli, posežući za logikom nekada avangardnog integralnog serijalizma kao za nečim što je proceduralno toj njegovoj misli najbliže. Ipak, integralni serijalizam za Hofmana istovremeno znači i prošlost, kao i bilo koji drugi podatak iz muzičke baštine: kao mahlerovska kompoziciona tehnika u njegovoj *Bajci* (1988),<sup>117</sup> ili kao, na primer, *Čobanska svirka* za rikalo-bušen u *Uzorcima* (1991).<sup>118</sup> Tako, možda paradoksalno, avangardnost kompozicione procedure *Heksagona* kao da je ‘odlučena’ autorovim postmodernističkim viđenjem tradicije, prema kojem se u njoj već našla i avangarda. A postmodernizam je, budući u *Heksagonima* ipak u dijalogu sa tom avangardom kao prošlošću, tim dijalogom zapravo ojačao njenu – bergamovski shvaćenu – muzičku informaciju.

Intertekstualnost, koja je, inače, kod Hofmana i nadalje od značaja za muzičko-značenjsku dramaturgiju njegovih dela,<sup>119</sup> predstavlja i kod Mihajlovića i kod Erića važno sredstvo strukturisanja i produkovanja značenja. Ali kod njih – kao ni kod Hofmana posle *Heksagona* – nema tih estetički ‘upletenih’ avangardno-postmodernističkih situacija pre svega zbog toga što više nema avangardnih novina; zato što je avangarda minula i na lokalnom muzičkom tlu, te ona nakon *Heksagona* u recepciji naše muzičke sredine, kao takva, definitivno postaje deo muzičke istorije. Stoga i bilo koje avangardno sredstvo za kojim bi se posegnulo u postmodernističkom kontekstu srpske muzike ima isti status kao i bilo koji drugi muzički sadržaj ili postupak iz prošlosti – poput, recimo, tehnike izoritma ili konvencija razmetljivog romantičarskog koncertantnog virtuoizeta u Erićevom delu *Talea – Konzertstück* (1988).<sup>120</sup> A bilo koji da je od sadržaja iz muzičke istorije – uključujući, dakle, i nekada avangardni – odabran za korišćenje u novom kontekstu, on u njemu primarno ispunjava ulogu nosioca intendiranog značenja kao komunikacijske supstance.

Drugim rečima, u uslovima kada je u srpskoj muzici avangarda ušla u tradiciju, a tradicija dekonstruisala svoju hijerarhiju, izgubilo je oštricu i pitanje dijahronije. Iako dijahronija u *Koncertantnoj muzici* još uvek ima ključnog značaja, rekli bismo da je taj značaj istovremeno u njoj unekoliko i relativizo-

<sup>117</sup> *Ko sam ja? Bajka* za mecosopran, osam glumica, ženski hor, kamerni orkestar i magnetofonsku traku.

<sup>118</sup> *Uzorci* za flautu, klarinet, sampler AKAI 1000 HD i Macintosh Apple Computer

<sup>119</sup> Više o tome u: M. Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, op. cit., 83–132, idem, *Fragmente...*, op. cit., 83–130.

<sup>120</sup> za violinu i gudački orkestar

van putem *dva suprotna smer*a u okviru *jednog pogleda* na muzičku istoriju: od tada aktuelno klasterske tačke sadašnjosti u smeru unazad, pa potom, od odabrane donje granice, u smeru unapred, ka polaznoj tački. A time kao da je pripremljen i latentno najavljen princip postmodernističke simultanosti u našoj muzici, princip koji je, videli smo, Bergamo kasnije specifikovao kao palimpsest.

Karakteristično je da, prosecajući postmodernističke staze srpske muzike i izgrađujući njen postmodernistički prostor između ostalog i putem palimpsesta, Hofman, Mihajlović i Erić navode, poput Bergama u *Koncertantnoj muzici*, one istorijske muzičke reference koje su ne samo najrodnije njihovim ličnim kompozitorskim afinitetima i poetikama, već se odlikuju i sopstvenom unutrašnjom usklađenošću između originalnosti muzičkih zamisli na kojima počivaju, i osmišljenosti i dovršenosti njihove proceduralne artikulacije. Tako Mihajlović, na primer, u značenjskom uslojavanju svoje *Eine kleine Trauermusik*<sup>121</sup> (1990), autocitatom iz *Tri nokturna*<sup>122</sup> (1983) predočava, između ostalog, i da citat koji je u *Eine kleine...* preuzeo iz laganog stava Mozartovog *Koncerta za klavir i orkestar* u A-duru KV488, predstavlja materijal od ličnog poetičkog značaja i simboličkog značenja za njega. Jer uz ironijsko poigravanje Mozartom, u stvari uz svoju muzičku opservaciju o zloupotrebi Mozarta u postmodernoj svako-dnevici, Mihajlović – ‘podržan’ simbolikom Petruškinog ‘krika’! – prepoznaje Mozarta u sebi,<sup>123</sup> i svojim jezikom ‘izgovara’ jednu partituru koja „deluje apologetsko moartovski”, a „tako i zvuči: pedantno, prefinjeno, jasno, logično, prečišćeno”.<sup>124</sup>

Ta pedantnost ali i koloristička razuđenost zvuka, prisutne su u partiturama ovde pominjanih srpskih kompozitora i bez ‘posredovanja’ Mozarta, u čemu im je obrazac u našoj muzici ponudila upravo *Koncertantna muzika*. Štaviše, ona im je predočila i *paradigmu* mogućeg *tretmana paradigme*, tako da su se oni prema orkestracionim rešenjima u *Koncertantnoj muzici* odnosili na način analogan onom na koji se ona odnosila prema svojoj – uopšteno rečeno impresionističkoj – orkestracionoj paradigmi: individualnim odlaženjem od nje putem njenih principa. Da orkestarski zvuk posle *Koncertantne muzike* nije više mogao biti istog tipa kao i pre nje u Srbiji, svedoči individualna primena prepoznatljivih svojstava orkestracionog stila ovog dela u kompozicijama pominjanih autora: razrađenost orkestarskih planova i kolorističke kombinacije suštinski uslovljene karakterom muzičkog materijala i načinom njegove strukturisanosti, prostorne projekcije orkestarskog zvuka u kojima

<sup>121</sup> za flautu, obou, klarinet, fagot i klavir

<sup>122</sup> za hornu, duvački i gudački kvartet

<sup>123</sup> Cf. M. Veselinović-Hofman, „Postmoderna – karakteristike i...”, op. cit., 283.

<sup>124</sup> Зорица Премате, „О протејском стању музике – Моцарт”, u: idem, *Дванаест лаких комада*, Београд, Просвета, 1997, 18.

ostinatna vibriranja, varirana ponavljanja, linijsko 'izlivanje' akordske 'lave' i obratno, linearne ekstenzije i njihove povratne sprege sa vidovima harmonske distribucije, predstavljaju 'vektore' kolorističkog variranja u okviru pažljivo nijansiranih dinamičkih relacija i raznovrsnih artikulacionih zahvata, često u okviru iste grupe instrumenata. Kod Hofmana i Erića posredi su još i medijski značajke i inventivne transpozicije i transformacije tih principa pri korišćenju tehnoloških specifičnosti i zvučnih moći elektronskog instrumentarijuma, kao i njegovog kombinovanja sa tradicionalnim izvodačkim medijima. Prijena novih tehnologija kod ovih autora, kao jedno od organskih sredstava njihove postmodernističke metodologije ima i posebnu estetičku težinu jer kao da simbolizuje onu ravnotežu između semantičkog i semiološkog, između poruke i postupka, čina komunikacije i njenog nivoa, fikcije i znanja... na čemu zapravo počiva postmodernizam sve trojice pominjanih autora i tamo gde kod njih nema elektronskog niti kompjuterskog instrumentarijuma. Ali kada je taj instrumentarijum primenjen, nivo na kojem je to učinjeno – ne samo u tehnološkom pogledu već i u pogledu estetičko-poetičke i stilske integracije na nivou dela – simbolizuje kod Hofmana i Erića jedno radoznalo istraživaštvo, znanje i domet, kojima srpski muzički postmodernizam ostvaruje svoj sledeći pomak kojim postmodernističko prizivanje ptolomejstva sada želi da 'obelodani' svoje kopernikansko znanje.

Da li time započinje jedan novi spiralni nivo analognih odnosa istih činilaca? Onako kako ga to *Koncertantna muzika* predviđa i 'šifrira' u obliku ovde pominjana dva smera u jednom pogledu? U obliku postmodernističkog sloja onog avangardnog, i avangardnog sloja onog postmodernističkog? Smera od istraživačkog prema fikcionalnom? I ponovo od fikcionalnog ka istraživačkom? Ali oba smera obuhvaćena estetički i poetički konsistentnim muzičkim pogledom.

#### NEIZVESNOST...

---

Nije, međutim, taj pogled *Koncertantne muzike* zvukom prepoznatljiv u opusima kompozitora na čije je umetničko formiranje uticao (izuzev u njihovim studentskim, diplomskim ili magistarskim radovima), ali se u njihovim zrelim opusima može posredno identifikovati na osnovu latentnog prisustva nekih od temeljnih kategorija Bergamovog estetičko-poetičkog diskursa u njima, kategorija koje smo ovde pojedinačno razmatrali. Ponajviše ontološkog gledišta; istraživačke dimenzije sistemskog mišljenja koje se odvija sa svešću o kontinuitetu; poetičke funkcije postupka redukcije; intertekstualne simultanosti i proceduralno-medijske razrađenosti. I, zapravo, tek pošto se stekne uvid u te operativne kategorije Bergamove estetike i teorije dela, čija se latentnost diskurzivno oslobodila iz *Koncertantne muzike* u vidu autorovih (pretežno

fragmentarnih) teoretizacija, sklapa se slika o pravoj prirodi i predmetu kompozitorske recepcije ovog dela. Na jedinstvu dva suprotna smeru...

*U svojem stvaranju Bergamo se (ni teoretski, ni praktički) ne može pomiriti s onim što se dogodilo, jer već bergovski sluti ono što se još ni nije odigralo: eksperiment će se, nakon svih ciničnih eskapada [...], lagano vratiti (spreman da se uskoro ponovno razlije) u tisuću godina dubeno korito oprobanih mudrosti i dokazanih potrebitosti bez kojih se ne može.<sup>125</sup>*

## SUMMARY

*In a “black box” of the Musica concertante by Petar Bergamo  
On the Compositional Reception of the Work in Serbian Music, in the Light  
of the Author’s Aesthetic-Poetical Views.*

The issue of the compositional reception of the *Musica concertante* studi per orchestra sinfonica (1962) by Petar Bergamo, in the creative work of a number of contemporary Serbian composers, actually some of Bergamo’s former students, was considered in this study in the light of his aesthetic-poetical views exposed in the form of his fragmented theoretical statements, only many years after he had composed that work.

We established that *Musica concertante* is not recognizable in the sound sphere of the works of the composers on whose artistic development it made an impact – of Srđan Hofman (1944), Milan Mihajlović (1945) and Zoran Erić (1950) – except, naturally, in their final student and master degree compositions. And yet, *Musica concertante* can be pinpointed in their mature works according to some basic concepts of Bergamo’s aesthetic-poetical discourse which are present in those works in a latent way, the concepts we deliberated individually in this text. It concerns an ontological standpoint, the exploratory dimension of the systemic thought which includes the awareness of the process of continuity, poetical functionality of the reduction – especially the reduction on norms, the forms of intertextual simultaneity and the complexity of procedural and media treatment. In fact, only an insight in those operative categories of Bergamo’s aesthetics and poetics, which had an effect on the process of composing in Serbia due to their latent presence in the very musical substance and thought of *Musica concertante*, can disclose a real picture of the nature and ranges of its compositional reception.

We understand this nature as a far-reaching inner compositional process in which Bergamo’s theoretical discourse, implicated by the music itself of that work, was unconsciously ‘translated’ from the *sound* to the *norm* and its personal creative transpositions.

<sup>125</sup> D. Detoni, „Petar Bergamo”, op. cit., 141.

