

Јелена Ђ. Симоновић-Schiff

**СИМФОНИЈСКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ
ПЕТРА БЕРГАМА
(Са гледишта шездесетих
и деведесетих година XX века)**

Апстракт: Рад се бави симфонијским композицијама Петра Бергама, насталим почетком шездесетих година XX века. На основу извора из штампе и концертних програма прате се одједи ових дела у време њиховог настанка и након тридесет година. Поступком фондуза и коришћењем цитираних материјала приказује се језик који је у српску композициону праксу увео новине у техничком и стилском погледу.

Кључне речи: Петар Бергамо, цитати, аутоцитати, квазицитати, поступак фондуза, постсензибилитет.

Текст који следи представља сажетак дипломског рада који је своју коначну форму добио у пролеће 1991. године. Моје прво сазнање о Петру Бергаму десило се кроз сусрет са композицијом *Concerto abbreviato*, где су сама фактура и нотна графика неодољиво тражиле визуелну оркестрацију. Наиме, композиција је за кларинет соло, а мој први утисак је био да је то једна читава оркестарска партитура компресована до једног крајње концертантно третираног инструмента. Завиривши у праву оркестарску слику *Musica-e Concertante*, наслутила сам богату тему која је по својој сложености, како се касније показало, превазишла моја очекивања.¹

Покушај сагледавања оркестарских композиција Петра Бергама, потомка италијанских, дубровачких и сплитских породица, Сплићанина, Београђанина и Загрепчанина, односи се на четири симфонијска дела настала између 1960. и 1963. године у време ауторовог београдског периода (1951–1972), и то кроз климу која

1 У изради дипломског рада много ми је помогао мој ментор, пок. проф. Властимир Перичић. Такође, захвална сам проф. Рајку Максимовићу, који ме је својим сугестијама у реферату, а нарочито запажањима на маргинама мог рукописа враћао са странпутице. И најзад, драгоцени су били сусрети са темом рада, композитором Петром Бергамом и проф. др Маријом Бергамо у Загребу почетком деведесетих година. Највећи део изворних материјала потиче из архиве Бергамових. Како је овај рад настао пре дванаест година, подаци који се тичу рецепције деведесетих година, значи после 1991. године, могу бити непотпуни.

је пратила извођења *Прве симфоније*, *Navigare necesse est*, *Концертантне музике* и *Друге симфоније*, композициони поступак, стилски концепт и однос према овим делима са гледишта деведестих година.

Од композиција које су тема овога рада, најзаступљенија на програмима је *Концертантна музика* са 16 извођења у прве две концертне сезоне 1963–1965. *Navigare necesse est* и *Друга симфонија* имале су мањи број јавних представљања, а *Прва симфонија* је озвучена тек 1986. године. Основни подаци о делима и реакције на њихова извођења налазе се у штампаним програмима и критикама. Ови текстови су значајни јер стварају слику прве рецепције Бергамових дела у доба њиховог настанка. Бергамов оркестарски првенац, увертира-фантазија *Navigare necesse est* најављена је у програму премијерног извођења 27. II 1962. године од непотписаног аутора.² „Наслов *Navigare necesse est* узет је из оне познате Помпејеве реченице *Navigare necesse est, vivere non necesse*, којом је наредио покрет римске морнарице онога доба по највећој олуји ... Наслов не одређује директни програм дела. Он само назначавача музичко-филозофски став композитора. Композиција је писана у слободном сонатном облику“.³ Такође од непотписаног аутора, критички осврт након првог извођења изашао је у дневном листу *Политика*: „Композиција младог Петра Бергама ... са програмским насловом *Navigare necesse est* није само дело талентованог апсолвента слободне композиције у класи професора Станојла Рајичића на Музичкој Академији у Београду, која је добила награду *Стеван Христић* за 1960. годину,⁴ већ је у исти мах и исповедање једног одређеног животног става: није важно победити, чак ни живети, важно је борити се! Ако са позиција тога става пође у својој стваралачкој активности, Петар Бергамо ће поред савладане композиционе технике, смисла за живописну инструментацију и изградњу формалне структуре, наћи у себи снаге да изађе из једног постро-

² Изводи из свих коментара коришћених у овом тексту дати су у њиховом изворном облику без накнадних интервенција.

³ Програм, седми концерт у претплати сезоне 1961/62, КНУ, 27. II 1962. године. Београдска филхармонија, диригент Живојин Здравковић. *Петар Бергамо: Navigare necesse est, увертира-фантазија*, аутор програма непотписан.

⁴ Године 1960. Бергамо дипломира композицију и оркестрацију на Музичкој академији и исте године за дипломски рад увертиру-фантазију *Navigare necesse est* добија награду *Стеван Христић*. Постаје члан Удружења композитора Србије. Биографски подаци о Петру Бергаму, (убудуће П.Б.) према програму за загребачки ауторски концерт П.Б. који је сачинио Дубравко Детони.

мантичарског стила на широки пут оригиналног музичког стваралаштва, као израза једне снажне уметничке индивидуалности и одраза наших стремљења, филозофских ставова, животних садржаја“.⁵ *Концертнијана музика* је сразмерно броју извођења,⁶ заострила више критичарских пера. У најавама, програми припремају аудиторијум за: „...слободну, али логично грађену форму која се приближава плазматичном карактеру атематске музике, премда се у фактури дела запажају мелодијске флоскуле које затрпава изразито колористички третиран оркестар ... Иако оперише са великим симфонијским саставом на махове звук тога оркестра прелази у звучну бујност електронске музике“.⁷ Са турнеје Београдске филхармоније по Великој Британији издвајају се програми који квалификују стилске и формалне одлике *Концертнијане музике*: „Савремено, али не и у идиому аванградно, дело комбинује слободну употребу тоналности са смелим дисонанцама које су увек у служби високе експресије.“⁸ или „...његове унутрашње промене расположења су честе и изненадне, да сугеришу ток мисли ближе ка варијационој него симфонијској форми, а у ствари је независно од обе форме“.⁹ Најзад, програм за премијерно извођење у Љубљани карактерише композитора: „Складатељ није ишао за праћењем рационалних и екстремних узора ала Веберн, већ по звучности више за наслеђем Малера, Дебисија или Шостаковича. Ипак, дело не одаје чисте узоре. Шта више: у својој изражајној моћи у самониклости увршћује аутора међу најбоље ствараоце наше музике“.¹⁰ Скоро сва извођења *Концертнијане музике* у прве

⁵ Политика, 2. III 1962. *Увертира-фантазија*, аутор непотписан.

⁶ Симфонијски оркестар РТБ (убудуће: СО РТБ) са диригентом Младеном Јагуштом изводи премијерно *Концертнијану музику* 18. II 1963. године у сали КНУ у Београду. Следи извођење са траке на Бијеналу у Загребу, 11. V 1963. Након тога од 21. IX 1963. године Београдска филхармонија (убудуће: Б.Ф.) са диригентом Живојином Здравковићем изводи *Концертнијану музику* тринаест пута уживо (једном са траке, Опатија, ТМСЈ, 1964), у следећим градовима: Москва, Рјажањ, Рига, Београд, Дубровник, Ваггу, Swansea, Abbertwyth, Leeds, Huddersfield, Лондон, Љубљана, Загреб. Од 1967. до 1988. *Концертнијана музика* изводи се седам пута од различитих оркестара и диригената.

⁷ Програм првог концертног извођења, *Musica Concertante*, 18. II 1963, КНУ, Београд, СО РТБ, дир. Младен Јагушт, IV концерт из циклуса „Млади који освајају свет“. Аутор програма непотписан.

⁸ Bernard Jacobson, *Musica Concertante*, оџ. 7; Програм са турнеје Б.Ф. по Великој Британији, 17–19. II 1965.

⁹ Joan Chissell, програм са турнеје Б. Ф. по Великој Британији 20–25. II 1965.

¹⁰ И.П. програм за концерт од 1. III 1965. године, Љубљана.

две године испраћена су штампаним критичким приказима. Од тих критика издваја се свакако прва коју је објавио стални критичар *Полиџике* Бранко Драгутиновић: „Иако свесно избегава звучне и тоналне конвенције, иако дијапазон његовог звучног система иде од стилизованог шума до звучних структура које својим дејством асоцирају на електронску музику, ипак није ликвидиран субјективни елемент, органско није уступило место механичком, ништа није остављено неконтролисаним случају. У музици Петра Бергама присутан је савремени човек који осећа и има нешто да каже, композитор изузетне звучне фантазије, чврсте музичке логике, изванредног смисла за изграђивањем слободно третиране архитектонике музичког облика. Авангардизам Петра Бергама има свој дубоки смисао...Са *Песмама Просџора* Љубице Марић, *Кониерџанџина музика* Петра Бергама има своје високо место у савременом југословенском стваралаштву“.¹¹ Истога дана критичар *Борбе* закључује: „На крају треба рећи да *Кониерџанџина музика* Петра Бергама представља занимљив и вредан допринос екстремнијем крилу нашег музичког стваралаштва“.¹² Са иностраних турнеја Београдске филхармоније ређају се разноврсне критике као: „Шта се слушаоцима свидело код Бергама? Оригиначне, необичне (бизарне) оркестарске комбинације, интересантна суочавања, беспрекорна логика хармонског језика, мајсторско вођење гласова и коначно својеврсна, али савим схватљива форма дела. Све то постоји, све је то ту. Нема само мелодије (ја наравно не говорим о мелодијама које се памте, него о било којој музичкој мисли која може да се сврста у ту категорију). Врло вероватно управо због тога аудиторијуму није било сасвим јасно какве су идеје надахнуле аутора и потакле га на остварење дела са насловом који ни на шта не обавезује“.¹³ Британској публици *Musica Concertante* је изведена шест пута у шест градова, а испраћена је са седам критика, од којих су четири, објављене у престижним листовима, посвећене лондонском концерту. Извођење у Велсу забележено је као: „... бриљантна кутија трикова, репрезентујући младе југословенске композиторе и све младе композиторе, која почиње нечим што је налик на музику васионе и завршава нечим што је налик на хркање. Између тога налази се серија оригиналних ефеката који творе страсну

¹¹ Б. М. Д, *Кониерџанџина музика Пеџра Берџама*, Концерт оркестра Радио Телевизије Београд, Политика, 20. II 1963.

¹² Милутин Раденковић, СО РТБ – Концерт у дворани КНУ у Београду – диригент Младен Јагушт, солиста Миодраг Азањац, Борба, 20. II 1963.

¹³ Аутор непотписан, *Плаховиџостџ осећања*, превод критике из совјетских новина, документација П.Б. и Марије Бергамо.

ритмичку тензију и упошљавају сваки инструмент у оркестру“.¹⁴ Лондонски концерт наишао је на уздржанији коментар: „Као новост из своје домовине, југословенски гости извели су нам *Musici concertante* Петра Бергама, дванаестоминутни наивни есеј рађен у модерној оркестарској техници; музички садржај овога дела није у потпуности оправдао своју разрађеност“.¹⁵ Из периода прве рецеције далеко је мање извора о *Другој симфонији* зато што је само једном изведена. Поводом јединог јавног извођења до 1990. године у програму стоји: „Четири става *Друге симфоније* распоређена су на начин старе сонате ... Јединственост симфонијског циклуса заснива се на доследном спровођењу једне теме, из које је изведен и сав остали материјал. Симфонија полемизира са прошлошћу са једне стране, а са друге стране са основним принципима музике нашег времена“.¹⁶ Прве и једине, а уз то донекле опречне новинске критике доносе опет *Полиџика* и *Борба*, односно Бранко Драгутиновић и Михаило Вукдраговић. За концерт Београдске филхармоније којом је дириговао Крешимир Барановић и на којем је први пут изведена Бергамова *Друга симфонија*, Драгутиновић каже: „Стваралачка афирмација младог композитора Петра Бергама ишла је наглом узлазном линијом од увертире-фантазије *Navigare necesse est*, која је добила награду Стевана Христића, до *Концерт-џантине музике* за симфонијски оркестар која му је донела лауреат Седмојулске награде.“¹⁷ *Друга симфонија* наставља линију његовог даљег стваралачког успона ... компоновао је своју *Другу симфонију* на бази мотивских елемената декомпоноване Вагнерове (Richard Wagner) тристановске теме која чини тематско језгро симфонијског циклуса и гарантује његову јединственост. Композитор је, по сопственим речима, хтео да полемизира са једне стране са музичком прошлости, а са друге са основним принципима музике нашег времена. Формално грађена на начин старе сонате, из два дела по два става, симфонија Петра Бергама у првом делу представља духовито-ироничну персифлажу музике прошлог века, док други део значи симбол развоја модерне музике од тристановске хроматике до додекафоније и њених даљих консеквенци. У својем тријумфалном ходу, завршни марш као да крије једну

¹⁴ Tyler Froom, *Briljancija iz Beograda*, South Wales Evening Post, 19. II 1965, Swansea.

¹⁵ Аутор непотписан, *Висока прецизност Београдске филхармоније*, The Times, 26. II 1965, London.

¹⁶ Програм са првог извођења *Друге симфоније*, КНУ, циклус II/2, 24. II 1964.

¹⁷ Седмојулска награда се шездесетих година додељивала двојако: као награда за животно дело и као годишња награда. П. Б. је добио ову другу.

далеку једва наслућену меланхоличну жицу, која произилази из сазнања да ће и музика нашег доба бити декомпонована, да би на њој била изграђена музика будућности“.¹⁸ Вукдраговић, у свом генерално похвалном ставу према младом Бергаму уочава: „Обликована на формалној шеми барокне сонате, *Друга симфонија* се углавном своди на прилично упрошћени композициони поступак технике остината и виртуозно дозираних звучних градација у којима Бергамо испољава фасцинантно богату звучну уобразиљу и импозантну ширину знања да своје звучне визије фиксира на начин достојан мајстора овог посла ... Но, тешко бих се сложио с формулацијом у програму да ова симфонија полемизира са једне стране са музичком прошлошћу, а са друге стране са основним принципима музике нашег времена. Исувише уочљива асоцијација на марш из Шостаковичеве *Лењинградске* и Шулекове *Ероике* у последњем ставу Бергамове симфоније мени је у смислу обрачуна са прошлошћу или садашњошћу несхватљива и неприхватљива. И, уопште претензије једног изванредно даровитог композитора који је ипак, на почетку стваралачког самосталног рада, да полемизира било с ким на овај начин не чине ми се најсрећнијим. Пре свега за самог композитора“.¹⁹ Ову критику Михаила Вукдраговића делом преузима кратка вест објављена у *Слободној Далмацији* поводом првог извођења *Друге симфоније*.²⁰

Како је Бергамо као композитор и педагог у београдској средини деловао до 1972. године, када одлази у Беч, тако су и његова дела до тога доба била редовно заступљена на програмима симфонијских ансамбала.²¹ Одлазак Бергамов за Беч значи и, читаву деценију, одсуство из српског и југословенског музичког живота.

¹⁸ Бранко Драгутиновић, *Персифлажа и симболика Друге симфоније Пејтра Бергама, Велика уметносћ совјетског виолинисте Леонида Коџана*, Политика, 27. II 1964.

¹⁹ Михаило Вукдраговић, *Друга симфонија Пејтра Бергама, Симфонијски концерти Београдске филхармоније, Диригент Крешимир Барановић, солиста Леонид Коџан. На програму: Хендл, Штраус, Шостакович и Бергамо*, Дворана КНУ, 25. II, Борба, 27. II 1964.

²⁰ Аутор непотписан, *Праизведба Друге симфоније Пејтра Бергама*, Слободна Далмација, 28. II 1964.

²¹ У периоду од 1965. године до одласка П.Б. за Беч изведена су следећа дела:
Navigare necesse est – 20. V 1966. године, Букурешт, СО ЈНА, диригент Ангел Шурев;
Musica Concertante – 10. IX 1967. године, Љубљана, СО РТВЉ, диригент Само Хубад;
27. IX 1968. године, Грац, Велики аустријски оркестар, диригент Милтијадис Каридис;
18. X 1971. године, Београд, БЕМУС, БФ, диригент Жак Хутман.

Повратак је био много спорији, поступнији и тек крајем девете деценије опус Петра Бергама ситуира се у оквирима домаће музике, са једним новим респектом, са временске дистанце „после двадесет година“.²²

Иако „Са *Песмама њосџора* Љубице Марић *Кониерџаниџна музика* Петра Бергама има своје високо место у савременом југословенском стваралаштву ...“²³ или је „...jedno od najznačajnijih djela suvremenog jugoslovenskog stvaralaštva...“²⁴ са чим су сложили многи музичари и музички писци ових простора, о Бергамовом делу мало је тога написано. Осим енциклопедијских података, ретки путокази налазе се у одговарајућим поглављима студија *Muzički stvaraoци u Srbiji* проф. В. Перичића и *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* др М. Веселиновић, предговору *Universal*-овог издања партитуре *Musica Concertante per orchestra sinfonica*²⁵ др Марије Бергамо, докторском раду *Традиционално и ново у срџској музици њосле друџоџ свеџскоџ раџа (1945–1965)* Мелите Милин²⁶ и дипломском раду *Differentia Specifica* Тијане Поповић. Недовољна заокупљеност појавом која је: „...prvi put u srpskoj instrumentalnoj muzici posle rata ... avangardno zaцqala stubove neoklasične prakse...“²⁷ скоро да је угрозила опстанак овог сажетог и драгоценог оркестарског опуса. Опуса који је са конзервативног полазишта кроз својеврсно руковање тонским материјалом систематски изградио јединствен и за оно време либералан језик.

Избор и начин спровођења одабраних материјала кроз хармонију и форму указују на Бергамов брз, спретан и кратак развојни пут кроз оркестарске форме. Четири симфонијске композиције настале у четири сукцесивне године диференцирају се на хронолошки прве две и друге две, то јест *Navigare necesse est* и *Прву симфонију*, у првој групи и *Кониерџаниџну музику* и *Друџу симфонију*, у другој групи.

Обликотворни материјали прве групе композиција су оригинални и изложени су традиционално-сукцесивно, а хармонизовани

²² Aleksandra Wagner, *S onu stranu povijesti*, ОКО, Zagreb, 28. VI 1990.

²³ Види напомену 11.

²⁴ Nenad Turkalj, *Beogradska filharmonija u Zagrebu*, Većernji list, Zagreb, 5. III 1965.

²⁵ Dr Marija Bergamo, *Musica Concertante – studi per orchestra sinfonica*, predgovor partituri, Universal Edition, no. 499, Philharmonia partituren, p. IV–V.

²⁶ Мелита Милин, *Традиционално и ново у срџској музици њосле Друџоџ свеџскоџ раџа (1945–1965)*, Музиколошки Институт САНУ, Београд, 1998.

²⁷ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, str. 355.

су углавном тонално. Промене мотивске структуре најчешће су подударне са променама фактуре у оркестрацији, а остварени облици иду од тродела, преко ронда са три теме до сонатног облика.²⁸ Друга група композиција црпе мотивску грађу из преузетих и оригиналних материјала и промовише поступак фондуса, то јест неконвенционалног тематског излагања, кроз атоналну хармонију, презасићену секундним односима, развијајући форму од овде конзервативне комбинације тродела и варијација до варијација без теме, односно аутоваријација.²⁹

Бергамов избор материјала покрива раздобље од позног романтизма до ауторове савремености. Градивни материјали могу се по пореклу сврстати под аутентичне ауторове замисли, затим аутоцитате – мотивско-тематске структуре које је Бергамо преузео из сопствених композиција, квазицитате – грађу преузету из туђих партитура и њено трансформисање тако да остане препознатљива у односу на свој изворни облик и најзад цитате тема или мотива из композиција других аутора. Ови материјали излажу се двојако, на традиционално-сукцесиван начин (нпр. прва тема, мост, друга тема) и поступком фондуса, то јест експонирањем језгра на самом почетку композиције да би се из њега испредали одабрани тематски елементи.

Од традиционално-сукцесивно изведених аутентичних материјала издвајају се прве теме увертире-фантазије и I става *Прве симфоније*. Обе почињу узмахом и њихове изломљене линије праве скокови претежно дисонантних интервала. Овакав надаље скоковити ток одређује ове теме као енергичне. Традиционална маркантност првих тема приближава им и прву тему последњег става (тему ронда), као и примарни материјал А дела трећег става *Прве симфоније*. Сви ови материјали, будући тематски, имају обликовну улогу.³⁰ Од тема које су по месту излагања друге, издваја се друга тема увертире-фантазије у кларинету, чији изразито маршевски карактер наглашавају лимени дувачки инструменти и добош у ритму корачнице. Лагани тродел другог става *Прве симфоније*

²⁸ Примењени облици у првој групи композиција:
АБА – *Прва Симфонија*, II, III став; Рондо са три теме – *Прва симфонија*, IV став; Сонатни облик – *Navigare necesse est, Прва симфонија*, I став.

²⁹ Примењени облици у другој групи композиција:
Комбинација тродела и варијација – *Дружа симфонија* II став; Варијације на дводелну тему – *Дружа симфонија* IV став; Нетрадиционални дводел – *Дружа симфонија* III став; Нетрадиционална форма сачињена из одсека у функцији фондуса – *Дружа симфонија*, I став; Варијације без теме – *Musica Concertante*.

³⁰ Комплетније анализе налазе се у дипломском раду Jelene Đ. Simonović: *Orkestarske kompozicije Petra Bergama I, II*, Biblioteka FMU, Beograd.

доноси кантилену двореченичне структуре, која ће експресивношћу мелодије доминирати читавим ставом.

Поступак фондуса, првоекспонираног стожера који ће изнедрити критични део тонског материјала примењен је у композицијама друге групе. Генеза тонског материјала *Концертантне музике* изложена је већ у првом такту у дванаесттонском кластеру који представља примарни извор. Секундарни извор је бикорд који омеђује поједине студије и постаје садржајем претпоследње (XI), а трећи изворни материјал је народна мелодија која се после прве (vcl, cb) јавља у петој и у последње три студије. Ови материјали садржани у првој студији *Adagio molto* чине аутентични фондус композиције. Наиме, у дванаесттонском кластеру односи у вертикалној структури идентично су пренети у линеарни ток кроз секвентни помак и садрже релације тонова из којих ће се у даљем току композиције градити „тематски обриси“³¹ као „контуре живог човека“.³² Метод фондуса Бергамо није први пут употребио у *Концертантној музици*, већ га је преузео из сопствене композиције *Variazioni sul tema interrotto*,³³ а применио га је и касније у *Concerto Abbreviato*-у.³⁴ У уводном *Adagio*-у концерта за соло кларинет садржани су основни односи на којима се спроводи даљи ток композиције. Из језгра мале секунде развиће се мелодијска линија у интервалима секундних обртаја и његових октавних проширења. Као и у *Концертантној музици*, аутор се почетном мотиву враћа и у последњем одсеку концерта за кларинет. Карактерне клавирске *Варијације на прекинућу тему* служе се деловима теме чији „i najmanji motiv biva dragocjeni object trouve, predmet dostojan variranja“.³⁵ А тема је, наравно опет „arsenal, spremište materijala, niz sitno poređanih mogućnosti“.³⁶ У своје *Варијације на прекинућу тему* Бергамо ће касније заградити у потрази за четвртим и осмом епизодом *Концертантне музике*. Аутоцитати друге и треће клавирске варијације не своде се само на преузимање мотивске грађе за осму и четврту студију *Musica-e Concertante* већ се протежу и на коначну форму обе композиције које обе леже под два градациона лука

³¹ Види напомену 25.

³² Исто.

³³ П.Б. *Variazioni sul tema interrotto* (Варијације на прекинуту тему) за клавир, 1957, Београд.

³⁴ П.Б. *Concerto Abbreviato* (*Прекинући концерт*) за кларинет соло, 1966, Београд. Прво извођење: Миленко Стефановић, кларинет, 16. III 1966. године, Лондон.

³⁵ Detoni, Dubravko *Fragments o Bergamu*, integralni tekst, rukopis.

³⁶ Исто.

„zaštićena arkadama dvaju snažnih lukova (inače majstorova trajna zaštitna znaka)“.³⁷

Пример бр. 1а:

Variazioni sul tema interrotto, оп. 2 (издање Београд, 1966) *Allegro scherzando*, Вар. III, тактови 1–8.

Allegro scherzando (Var. III.)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked '8va' and contains measures 1 through 4. The second system is also marked '8va' and contains measures 5 through 8. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, sfz, mf, p), articulation (triplets, slurs), and performance instructions like 'poco a poco crescendo'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is in the key of B-flat major.

³⁷ Исто.

Пример бр. 16:

Musica Concertante, Allegretto Giocoso, тактови 72–79.

Allegretto giocoso $\text{♩} = 120$

2 Fl.
Ob.
2 Ob.
C. Ing.
2 Cl. in E \flat
2 Fg.
1
2
3
4
2 Tr. in E \flat
Tbn.
Perc. (Lamb. mil.)
Xyl.
Pf. *ben articolato*
2 *Allegretto giocoso* $\text{♩} = 120$
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Пример бр. 2а:

Variazioni sul tema interrotto, Pianoforte (издање 1957), *Allegretto quasi pizzicato*, Вар. II, тактови 1–8.

Allegretto quasi pizzicato (♩ = 116–120) Var. II

Пример бр. 2б:

Musica Concertante, *Allegro ben ritmico*, тактови 190–197, деоница клавира.

Најобимнију и најзначајнију групу одабраних материјала уз аутентичне чине квазицитати. Поступци које Бергамо спроводи над грађом (која може бити и другог порекла) такође припадају квазицитатима. Иако је *Musica Concertante* првобитно замишљена као homage импресионизму, она је прерасла у дистанцирани рефлекс читавог једног периода у историји музике такозваног новог доба. Свака студија, најпре фактуром, подсећа на рукописе аутора *Жалобне музике*, *Класичне симфоније*, *Музике за жичане инструменте*, *ударалке и челесту* или је наклон првој етапи новог доба у квазицитатима из дела импресиониста. Композитор у тумачењу музичке историје полази од своје савремености и непосредне

прошлости до ивице нове и старе музике и у првих шест студија сажима композиционе поступке од „данас“ (1962. године) до импресионизма, а потом од импресионизма до данас. У првој студији *Adagio molto* Bergamo аутентични мотивски фонд третира на начин препознатљив за „пољску школу“ и рефлектује *Концерт за оркестар* и *Жалобну музику* В. Лутославског (Witold Lutoslawski) у једном новом руху. Наредни *Andante mosso* хронолошки је корак унатраг ка серијалној организацији вредности. Серија, једна од најзначајнијих тековина музике XX века, овде је тема друге студије. Осмотонска серија бива имитирана до двоструког канона са две пропосте у оквиру сваке оркестарске групе. Следе помаци уназад који нису могли заобићи Бартока (Béla Bartók) и Стравинског. Coda првог А дела и средњи Ц одсек (АБЦБА) трећег става *Музике за жичане инстурментије ...* инсталирани су у трећој студији у плану челесте.³⁸ Сусрет са Стравинским Бергамо је инсценирао у четвртој студији *Allegretto giocoso*, и то аутоцитатом своје треће клавирске варијације који је реским и сажетим изразом и концертантним третманом групе дрвених дувачких инструмената озвучио на начин Игора Стравинског. Последње две студије које леже под првим луком су онај последњи уназадни корак до ивице нове и старе музике. Структура пете *Allegro con bravura* произишла је из квазицитата Равеловог (M. Ravel) балета *Дафнис и Клое*, који је експониран у више наврата у трубама праћеним дрвеним дувачким инструментима у константном пасажирању. Директно на Равелов сиже надовезује се, први пут после експонирања у фондусу прве студије, архетипски народни напев у тромбонима. Наредна, шеста *Grave assai* студија, као рез целокупне форме и као „прах који постепено добија препознатљиве контуре“³⁹ уоквирује и формално и стилски први део *Концертантне музике*. У њој је инкрустиран мотив III става (А део, а одсек) Дебисијевог *Гудачког кваријетта*.

³⁸ П. Б. користи Бартоков мотивски материјал из *VI гудачког кваријетта* и у својој композицији *Variazioni sul tema interrotto*.

³⁹ Види напомену 35.

*Пример бр. 3а:*Клод Дебиси, *Гудачки квартет*, III став.

VI. I
pp

VI. II
pp

Vle.
pp

Vc.
pp

*Пример бр. 3б:**Musica Concertante, Grave assai*, тактови 160–161.

2Fl
Ob.
C. Ing.
2Cl
2B.
Cb.
4 Cor
3 Tr.
2 Tbn.
Tbn. b.
Timp.
Perc.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.

Други обједињујући лук са наредних шест студија чини повратак са границе новог и старог ка ауторовом савременом. Осма *Allegro ben ritmico* студија, аутоцитат из друге *Прекинуће варијације* за клавир, означава присуство „Mozarta dvadesetog stoljeća Sergeja Sergejeviča Prokofjeva“,⁴⁰ а девета (од одсека *Con brio e con fuoco*), најављује повратак на првобитно успостављени однос према савременом (*Кониерџи за оркестар* Лутославског). Народни напев из почетног фондуса вариран је у десетој студији *Con rigore, tempestoto* инструментално, ритмички и у инверзији, а у једанаестој *Robusto molto* поред бикорда из фондуса, друге и пете студије и динамичких резова, народна мелодија се у *Maestoso*-у (другом делу XI става) излаже опет варирана прво у основном узлазном облику, а потом у силазном.

Пример бр. 4а:

Musica Concertante, Напев у својој првој појави у I студији, деонице vcl, cb, тактови 5–8.



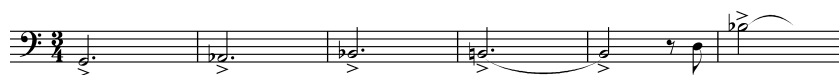
Пример бр. 4б:

Musica Concertante, Напев, I студија, vcl, cb, тактови 15–17.



Пример бр. 4в:

Musica Concertante, Напев, V студија, деоница tbn, tbn.b, tb. Тактови 149–54.



Пример бр. 4г:

Musica Concertante, Напев, X студија, vl, тактови 288–289.



⁴⁰ Исто.

Пример бр. 4g:

Musica Concertante, Напев, XI студија, vcl, cb, тактови 301–304;
vcl, тактови 305–306.

*Пример бр. 4ђ:*

Musica Concertante, Напев, XII студија, vcl, cb, тактови 318–319.



Последња студија носи исту ознаку као и прва, *Adagio molto*, исти тонски материјал и начин његове организације. Транспоновани дванаесттонски кластер у ударном *ffff* замире у тремолу подгрупе виола и своди други обједињујући лук у *ppp* декрешендо краја композиције... „у прах ћеш се и вратити“.⁴¹ Као и у *Концерт-танциној музици*, аутор се послужио народним напевом и у *Дружој симфонији*, где хармонизовани напев у силазном покрету овде чини маргинално језгро из којег ће се развити (бикордске) формације првог дела III става. Међутим, у *Дружој симфонији* Бергамо далеко фундаменталније посеже за материјалом готовим и провереним. Дванаестозвук са почетка ове симфоније (који ће бити поновљен транспонован за м3 наниже) је квазицитат Вагнеровог Тристановог мотива преточен у наслојавајући акорд у којем сваки сукцесивни тон одговара тону Вагнеровог мотива (који се у оригиналу надовезује у деоницама виолончела и обоа, односно виолончела и кларинета). Тако Тристанов мотив звучи симултано у дванаесттонском акорду и, иако се не може слушно, већ само аналитички дешифровати, најављује његову обликотворну улогу. Обрађен, он овде дакле представља фондус јер се осим на почетку јавља и у централном одсеку тродела другог става, и то у свом мелодијском облику као код Вагнера. Примарни материјал *Друже симфоније* потиче из другог става *Ероике* Стјепана Шулека и има тежину теме.

⁴¹ „Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris“. („Запамти човече, из праха си настао, у прах ћеш се и вратити“), мото са почетка композиције, штампан на почетку партитуре.

Тема је у својој првој појави такође изложена у почетном фундусу, а у својој следећој појави у првом ставу (одсек Ц, *bcl.*) доживљава своју прву модификацију у односу на фундус, али истовремено и најприближнији облик оригиналу. Тема се јавља у четири карактеристична облика у сва четири става симфоније и бива обрађена по принципу варирања у ритму, оркестрацији и динамици. Из *Ероике* Бергамо преузима и читаве оркестарске ситуације па је први став *Друге симфоније* и стилска парафраза појединих одсека II и IV става Шулекове симфоније. Трећи значајан материјал из категорије квазицитата потиче из мотива фанфарног сигнала IV става Респиђијеве (O. Respighi) партитуре *Римске њиније* и искоришћен је у кулминационом одсеку у другом делу III става *Друге симфоније*.

Иако Бергамо није узимао мотиве или теме из других композиција да би их сачувао на истом нивоу, већ да би их обрадио и дао им ново значење, основни поступак на којем је заснован IV став његове *Друге симфоније* најпре одговара поступку цитата. Овде је предлогак IV став *Eroice*, а начин цитирања најправовернији. Други део Шулековог финала *Allegro ma non troppo quasi marcia trionfale*, формално у потпуности одговара Бергамовом *Malinconico, alla marcia*. У варијацијама на дводелну тему, код оба аутора, први део представља увод теме, а други део је главни део теме. Увод и тема су подударни, а главе тема не, утолико што је код Бергама главни део теме онај настао модификацијом Шулекове теме из II става, а то је уједно и тема читаве Бергамове симфоније! Овде поступак цитирања неодољиво подсећа на Шостаковичеву *Лењинградску симфонију* (Бетовен – *Велингџионова њобедга*, Чајковски – *Уверџира 1812*, Равел – *Болеро*) како су критичари Драгутиновић и Вукдраговић препознали током праизведбе.

Оркестрација⁴² је Бергаму најважније оруђе за распоређивање тематских и хармонских садржаја. Обједињујуће карактеристике његовог оркестрационог мишљења су разлагање материјала са којим

⁴² П. Б. је 1964. завршио оркестрацију балета *Човек који је украо Сунце* Војислава Вучковића. Вучковић је оркестрирао само прву од шест слика овог једночиног балета. У књизи *Војислав Вучковић, уметник и борац*, Нолит, Београд, 1968, стр. 229, Бергамо каже: „... У доба када сам приступио раду на оркестрацији балета *Човек који је украо Сунце*, о Војиславу Вучковићу нисам знао ништа, или готово ништа. А требало је да наставим тамо где је он стао. Кренуо сам путем његовог дела, писане речи, приче о њему ... Сазнао сам много, али оно што ме је интересовало, оно без чега нисам могао да кренем, то нисам сазнао: како би композитор Вучковић схватио то дело, и како би га довршио да је данас жив. Требало је значи претпоставити могући развојни пут његове стваралачке личности. Да пробијем непрозирну таму угаслих година ... Схватио сам коначно да морам осетити занос прошлог, револуционог тренутка”.

се у одређеној оркестарској ситуацији располаже на два до четири плана путем диференцијације у инструментацији, динамици и артикулацији, затим континуитет и испредање једне групе деоница из претходне и инструментационо варирање (као у II и IV ставу *Дру̀е симфоније*). Бергамов оркестар се развија до гломазности у *Дру̀ој симфонији*. *Прва симфонија* и *Увертира-фантазија* намењене су оркестру двојног, односно тројног састава, са уобичајеним саставом батерије и гудачког корпуса. *Musica Concertante per orchestra sinfonica a 3* уноси новину у састав и третман ударалки и упоредног инструментаријума са клавијатурама и жицама, као и у бројност гудача (16, 14, 12, 10, 8). Бројни састав *Дру̀е симфоније* карактеристичан је по улози додељеној лименим дувачким инструментима а 4, група дрвених дувачких инструмената има тројни састав, а виолине имају и до три подгрупе. Са изванредним техничким знањем стеченим у класама проф. Рајичића и Логара, Бергамово оркестарско мишљење еволуира од његове прве симфонијске композиције и врхунац достиже у *Концертантној музици*, која има најразуђенију графичку и аудитивну слику. Оригиналом оркестрацијом комбинаториком композитор варира садржаје кроз различите инструменталне групе даљим диференцирањем максимално разноврсне артикулације, посебним начинима за промену природне боје инструмента *sul tasto*, *sul ponticello*, *punta d' arco*, *con sordino*, ширењем регистара и градацијом динамиком до пластичних резова *pppp-ffff*. У *Првој симфонији* и *Navigare necesse est* улога оркестрације је обликотворна и оркестар је аутору инструмент за остварење замишљене форме. У *Концертантној музици* као коначни резултат оркестрације испоставља се колорит, односно спектар боја који мутира кроз смену оркестарских ситуација. Овај елемент Бергамовог поступка запазили су неки аутори коментаришући *Концертантну музику* као: „... композитор веома успешно развија дело ... мање тематском интеграцијом, а више вештом колорацијом одсека кроз динамику и темпо.“⁴³ или „... чини се да основна инспирација за дело јесте сам оркестар и његове небројене могућности за постизање боје и динамике“.⁴⁴ Оркестрација је, дакле, она прва вештина по којој ће Бергамов рукопис бити препознатљив.

Новине које је Бергамов језик (нарочито *Musica Concertante*) унео у српску музику шездесетих година одређује његов сложени стилски карактер и означава почетак другог таласа европских упиља у домаћу музику. Први такав сусрет приредили су композитори „прашке школе“ по повратку са школовања из авангардом проже-

⁴³ Види напомену 8.

⁴⁴ Види напомену 9.

том Прага, из којег су донели афирмативни однос према иновацији и београдску сцену узбуркали променама. Њихова појава изазвала је бурна негодовања и отпор, који су потекли из сукоба једног новог правца лишеног фолклорног идиома са увреженим националним стилем који је на таквом идиому почивао. Један квалитативно различит, али по убојности близак првом таласу јавио се шездесетих година у делима бивших студената „прашке групе“. Разлика „новог“ и „старог“ више није био однос према националном (јер се и он у међувремену изменио), већ један нови ниво укупног израза. Други талас са почетка седме деценије није обухватио све композиције, већ из сложене слике разноликих струјања мали број дела који се издвојио, подразумевајући и међу собом велики степен различитости. Оно што ове композиције ставља под обједињујући лук је свест о традицији и поштовање искуства прошлости као полазишта за њихову аутентичну модерност. „Tolerantni prema nanosima prošlosti u delima svojih savremenika, oni su se prema sopstvenim neoklasičnim tendencijama poneli u najmanju ruku izazovno“.⁴⁵ Реч је заправо о композиторима који су се у време завршавања школовања затекли на неокласичарској разини. Са таквих позиција прво су искорачили Рајичићеви ученици Петар Бергамо и Петар Озгијан. Са идејом о постепеном напуштању праксе у којој је васпитан (још у своје прве две оркестарске композиције), Бергамо у *Концертантној музици* осваја нове положаје на плану тонске структуре и тонске боје, као један у бити нови приступ музичкој материји са једним у бити новим резултатом таквог приступа. Исте године када је *Musica Concertante* први пут изведена, Озгијан ствара *Мегушашије* за два клавира, гудаче и удараљке. Ове две композиције блиске су по тежњи аутора за остварењем колористичких планова као последица унеколико различитих композиционих поступака, а њима се касније придружују дела Зорана Христића и Рајка Максимовића, која, иако међусобно различита, у истом кругу са *Концертантном музиком* бивају чиниоци новог таласа који је у овдашњу композициону праксу унео суштинске промене. У том светлу, по осећају за „прави тренутак“ за промене, *Musica Concertante* представља идејни замајац новог периода у развоју српске музике.

Ову позицију Бергамо је брзим маршем освојио развијајући свој оригинални језик у *Navigare necesse est* и *Првој симфонији*. У обе композиције форме се крећу у кругу класичарског наслеђа. Четвороставачна *Прва симфонија* у првом и четвртном ставу има облике сонате и ронда брзог темпа, у другом лагани тродел, у трећем опет тродел, а увертира-фантазија је сонатног облика. Одсту-

⁴⁵ Види напомену 27, стр. 355.

пања од строго традиционалног облика су минимална: изостављене су четврта појава прве теме у ронду са три теме IV става симфоније и мост у репризи увертире-фантазије, а увод у сонатни облик првог става симфоније је брзог уместо лаганог темпа. Са формалног гледишта ове две композиције могу се одредити као неокласичарске, произашле из најзаступљенијег стилског правца српске композиторске праксе тога доба. Хармонски, Бергамово полазиште био је језик касног романтизма, у којем се још увек, мада снажно заљуљан, чује тонални центар. Кроз тонална хармонска решења примећују се и наговештаји будућег „архитектоничног“ третмана хармонског окружења, у којем већ сада изражајну улогу имају секундно-терцни односи. Ова тежња за обогаћењем звучне слике одговара напетостј тематици. Секундно засићење позноромантичарске хармонске основе комплементарно је емоционалном набоју који карактерише примарне тематске материјале, а нарочито прве теме сонатних облика чија изломљена, скоковита линија упућује на експресионистичку тенденцију. На чврстим ослонцима неокласичарског наслеђа са „погледом уназад“ Бергамо је на почетку свог оркестарског опуса изградио јединствени стилски облик са уочљивим траговима романтизма и израженом тежњом ка експресионизму.

Најимпозантнију форму Бергамо је остварио опет у *Концертантној музици*. Дванаест симфонијских студија сталих под два градациона лука у међусобном односу слободних варијација, повременом изненадном контрастношћу материјала, динамике и осталих елемената израза чине јединствени затворени варијациони облик. Овакав поступак владања материјалом кроз хармонске формације лишене тоналних компоненти и минуционзне оркестрационе потезе до коначне аутоваријационе форме јесте оно авангардно за српску музику до тада. Као таква, *Musica Concertante* носила је у себи квалитет који ће након периода „инкубације“ изнедрити један стилски правац заступљен од неколико аутора у нашој средини. Карактеристика те нове стилске врсте је баш она која се сусреће у првој фази Бергамовог стваралаштва, онај овде не само препознатљив већ доминантан „поглед уназад“.

„Novo uzdiže staro,
staro živi u novom“.⁴⁶

Оно што је непосредно претходило авангардизму Концертантне музике, не само у оквирима српског стваралаштва, био је читав покрет двадесетог века, усмерен на тенденциозно занемаривање и

⁴⁶ Felix Torres, „Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih“, u: *Post-moderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 159–174.

одстрањивање свих тековина претходних раздобља, а назван је модерна уметност.

„Njihova borba, jer radilo se o borbi, bila je usmjerena protiv zagušljivog akademizma direktno proizašlog iz historicističke obmane 19. stoljeća. To je činjenica koju smo pomalo skloni zaboraviti. Mислећи на Moderne s početka stoljeća, zaboravljamo da su oni bili obrazovana, napredna šačica ljudi, u doslovnom smislu avangarda“.⁴⁷ Исцрпљена у рушилачким походима, модерна уметност је зашла у агонију коју ће преживети тек својом сопственом претворбом у један нови, самој себи супротан сензибилитет. Инсистирање на рестаурацији прошлости, на инкрустирању преживелих модела у нове оквире карактерише ону фазу уметности која је наследила модерну, која је дошла после ње. „Poslije tradicije novog ... koja je sistematski brisala prošlost, pa i onu najneposredniju, i dospijela u slijepu ulicu atonalnosti i bijelog kvadrata treba ... ostvariti plodan povratak izvorima, autentičan renovatio kao što je to učinila renesansa“.⁴⁸ *Musica Concertante* окренула се „плодним изворима“ које су нудили Дебиси, Равел, Барток ... „... to su materijali koje oni više ne citiraju naprosto, kao što su to mogli činiti jedan Joyce ili Mahler, nego ih uključuju u samu svoju supstanciju“.⁴⁹ На рушевинама вековима изграђиваног тоналитета, који је систематски трансформисао у атонални склад тонских структура које почивају на сопственој изузетно чврстој логици, Бергамо је уградио декоративне елементе прошлости не у циљу враћања у прошлост, већ ради њеног осавремењавања. „Prošlost više nije paseisitička (historicizam, akademizam) već je i sama moderna, još bolje – modernistička“.⁵⁰ Иако настала после *Концертантине музике*, *Дружа симфонија* почива на облицима које је претходно дело превазишло. Варијациони поступак примењен у два тежишта симфоније (II и IV) чини „опсесивно“ понављање модификоване теме у варијационо-троделном или чисто варијационом облику. У односу на *Концертантину музику*, у третману „старог“, затим у подручју стила или играња са стилем, Бергамо је овде отишао корак даље. У *Дружој симфонији* елементе преузете из композиција других аутора, било као квазицитате, цитате или поступке, Бергамо осавремењује тако што их излаже у једном од могућих облика у којима би они били да су настали сто, односно петнаест година касније. Тристанов мелодијски мотив је сабијен у симултани дванаестозвук, а Шулехове теме сложене у бикорде. Изгледа као да је аутор преузете материјале оденуо онако каквим

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

би они, могуће је, изгледали да су настали шездесетих година. Ова симфонија свакако има и нешто ироније и, ако је то била ауторова тежња, остварена је. Ипак, иронија није самој себи циљ. Она је аутору послужила као средство којим је указао да постоји више начина на које се може изазвати прошлост. И такође да постоји више начина на којима се заснива однос према прошлости, однос савременост-прошлост. „Ovaj povratak prošlosti nije nipošto povratak u (k) prošlost (i)“.⁵¹

„Djelo koje pristaje da prvi put stupi u javnost četvrt stoljeća nakon što je nastalo, unaprijed pristaje i na raspravu ...“⁵²

У дела које је задесила таква судбина убрајају се и оркестарске композиције Петра Бергама. „Bergamo je među onima koji su netoleranciji avangarde kasnih šezdesetih godina umjesto tolerancije suprotstavili apstinenciju. Barem za javnost, jedan je stvaralački dotok zastao. Kada danas obnavljamo naše zanimanje za nj, prilično je jasno na kojoj su se od sučeljenih strana zbile promjene“.⁵³ Поступни повратак Бергамове музике у јавност примећује се од 1981. године. Исте године је *Musica Concertante*, са посветом „моме учитељу и пријатељу композитору Властимиру Перичићу“ штампана у Бечу у издању Universal-а. Две године касније (1983) Бергамо напушта Беч и одлази у Загреб. Преломни тренутак било је праизвођење *Прве симфоније* у Загребу 1986. године, од када се примећује све интензивнији живот Бергамових дела свих жанрова. Упоредо са тим нижу се и коментари, драгоцени пре свега као ново виђење са дистанце од двадесет и више година, дакле, као друга рецепција. Програм за прво јавно извођење *Прве симфоније* лично и присно, хипермнестички сажима опус и персону аутора: „Zatvorivši u brišućem letu neke krugove u svojem kretanju ili živopisnom stvaralaštvu PETAR se BERGAMO ... dopustivši izvedbu svoje *Prve simfonije*, vraća vlastitim ishodištima u traganju za onom odskočnom vibracijom koja bi ga mogla ponovo lansirati u putanju avanture i daljinskih rastvorenosti zvučanja ... Vjeran hičkokovskim napetostima i olabavljenjima u rasplitanju intimnog glazbenog dnevnika, Bergamo (poput starog filmskog majstora) u svako svoje djelo kao novčić, zakovanu poruku ili grumen zemlje tajno uklapa vlastiti lik, motivičku šifru ili serijalni modus izveden iz slova svojeg prezimena : b-e-g-a-c (od mo, odnosno do). Ta tajanstvena zlatna spona veže u trajan i suvisao snop sve razuđene elemente svakog Bergamovog djela, pa tako i *Prve simfonije*. Ako bi tom djelu, najpre (1957) fiksiranom kao velika

⁵¹ Исто.

⁵² Eva Sedak, *Componere necesse est*, Danas, Zagreb, 10. VI 1986, broj 225. U povodu prve javne izvedbe *Prve simfonije* Petra Bergama, Zagrebački simfoničari, dirigent Vladimir Kranjčević.

⁵³ Исто.

klavirska sonata, a u simfonizirajuću vizuru isklesanom tek 1961, trebalo imenovati glazbenog pokrovitelja, onda bi to (prema autorovom izboru) bio Mozart 20. stoljeca, S. S. Prokofjev“.⁵⁴ Критички коментари након праизведбе сада су, после четврт века, обимнији и свеобухватнији од текстова објављених у време настанка Бергамових оркестарских дела. Као да је инкубација једном кратком, а тако смелом опусу заиста била неопходна. Другим речима, терен на којем је тај опус настао није био зрео, није био спреман за убитачну новину коју је Бергамов језик донео. „Dobro je ove stvari imati na umu pri današnjem prvom susretu s tada nastalim djelom čija vanjština može navjesti na brzi zaključak da se radi tek o jednom od mnogobrojnih izdanaka žustre neoklasične prakse koja se kasnih pedesetih godina u nas olako poistovećivala s premoćnim stilskim smjerom. Već svojim četverostavačnim rasporedom, naime, Bergamova *Prva simfonija* kao da upućuje na onu etapu glazbe na kojoj hegelijansko jedinstvo sadržaja i lika još nije načeto razarajućom provedbom izraslom na dvojnosti tema; na etapu potpunog prostornog i vremenskog ravnovjesja dijelova unutar savršeno zatvorene cjeline koja pravu avanturu tek čini mogućom jer ništa ozbiljno ne ugrožava; na etapu označenu Mozartom ili manheimovcima koji su prvi cjelinu glazbenog sloga postizavali funkcionalizacijom diskontinuiteta kako bi otežali njezinu automatsku percepciju; upućuje, dakle, na klasično kao ideju, a manje klasično kao razdoblje i stil...“⁵⁵ Од почетка осамдесетих година у наредној декади, *Navigare* и *Друџа симфонија* се изводе по једном,⁵⁶ *Прва симфонија* два пута,⁵⁷ а *Musica Concertante* четири пута.⁵⁸ *Друџа симфонија*, која је загребачку премијеру доживела тек 1990. године, пропраћена је у два ударна дневна листа: „Након давне праизведбе у Београду 1964. године, дошло је изгледа поново вријеме склono Bergamovom djelu ... Nепристaјaње skladatelja Bergama na iskušєnja traženja novih putova prisilno će ga staviti u drugi plan, naprosto možda jer

⁵⁴ Dubravko Detoni, program za koncert od 29. V 1986. godine, koncertna dvorana Vatroslav Lisinski, ciklus *Glazbeni doživljaji*, прва јавна изведба.

⁵⁵ Види напомену 52.

⁵⁶ *Navigare necesse est*, 23. II 1990. године, Београд, Б.Ф, диригент Лорис Волтолини.

Druga simfonija, 14. VI 1990. године, Загреб, загребачки симфониčари, диригент Fred Buttkewitz.

⁵⁷ *Prva simfonija*, 29. V 1986. године, Загреб, Загребачки симфониčари RTZ, диригент Vladimir Kranjčević; 15. VIII 1989. године, Split, SO HNK iz Splita, диригент Pavle Dešpalj.

⁵⁸ *Musica Concertante*, 18. III 1981. године, Београд, СО РТБ, диригент Ванчо Чавдарски; 7. XII 1984. године, Београд, МУС, Б.Ф; 18. X 1985. године, Загреб, Загребачка филхармонија, диригент Отокар Трхлик; 8. I 1988. године, Београд, Б.Ф, МУС, диригент Младен Јагушт.

није „in“.⁵⁹ Недељник *Danas* готово читав чланак посвећује *Дружој симфонији*: „Небројено је misli naviralo за слушања Bergamove симфоније. А има у тој беспријекornoј организацији глaзбе и нешто сензуално што колоplet misli на крају извргaва некој врсти емоционалног шока и то комплетира сложеност структуре кристала“.⁶⁰ Пажња указана Бергаму касних осамдесетих година, иако још увек несразмерна његовом учинку у српској и хрватској музици, добија нови квалитет деведесетих година када га хрватска штампа третира као незаобилазно важну појаву на југословенском простору. У форми разговора за загребачки лист *Око* Бергамо говори о музици, историји и о својој животној поезици: „Једна средина, један простор у неком времену мора имати своје учестале отиске: ако их нема, тај простор не постоји. Тонски запис мора бити најпре фиксiran, мора бити изведен, у новије вријеме мора бити снимљен ... мора бити тискан да би се могао поновити. Без тога нема djела. Djело које је написано, а није тискано, није озвучено, не постоји ... Ivan (plemeniti) Zajc постоји у књигама о њему, а не кроз своје композиције. Да ли је то могуће? То је као да постоји књижевност кроз приче о књижевности, сликарство гдје нико није видео слику ... Прича о нашој глaзбеној повijести, прича је за малу djecu. Ми нашу глaзбену повijест немамо ... Ми смо у том погледу бесповijесни народ“.⁶¹ У истом разговору опет у склопу „повијесног“ и његовог начина спровођења и постојања Бергамо каже: „Dolazimo на ствар: кад је бог композитору рекао складaj! – који му је од оних пет основних principa рада са мотивом, прво понудио? Понављанје, dakako – управо оно што је авангарда прво напустила: а у почетку је пристала на све, само не на понављанје. Али, понављанје је у самом бићу, у bogу“.⁶² Поводом ауторског концерта камерних и солистичких композиција одржаног 1991. године у Загребу у оквиру циклуса *Хрвајтски складатељи*, три листа (два дневна и један недељни) су уступила простор овом догађају и његовом аутору. Деведесетих година Бергамове композиције су у Загребу извођене у просеку једном годишње, односно од 1991–2003, забележено је тринаест програма са његовим делима.⁶³ Од симфонијских дела изведена је *Musica Concertante* на Загребачком бијеналу 1999.⁶⁴ Ова чињеница говори

⁵⁹ М. Stanetti, *Večernji list*, 17. VI 1990. године; *Glazbeni doživljaji Zagrebačkih simfoničara – Mudrima je vreme sklono*.

⁶⁰ Erika Крап, *Zanat i nadahnuće*, *Danas*, 19. VI 1990. године, br. 435.

⁶¹ Види напомену 22.

⁶² Исто.

⁶³ Извор „Музички Информативни центар Хрватске“: www.mic.hr/MIC262294PERFORMANCES; извођења: 8. IV 1991; 3. IV 1993; 12. XI 1993; 5. VIII 1994; 1. IV 1995; 19. IV 1996; 26. II 1997; 3. VII 1998; 17. IV 1999; 17. V 1999; 10. XI 2000; 31. III 2003.

⁶⁴ Исти извор, 17. IV 1999. године, Уралски филхармонијски оркестар, диригент Dmitri Liss.

о повезаности интересовања средине са физичким присуством аутора. У време када је Бергамо живео и стварао у Београду, његова су дела најпре и највише ту извођена, укључујући и турнеје по иностранству са Београдском филхармонијом. Одлазак Бергамов за Беч 1972. године значао је и повлачење његове музике, да би настањење у Загребу 1983. године рестаурирало интересовање за његово стваралаштво са новим епицентром у овом граду.

С аспекта шездесетих година, Бергамова дела су схваћена пре свега као поступак превазилажења неокласичарског израза, „*te krune školskog iskustva*“⁶⁵ на којој се заснивала поетика читаве једне генерације српских стваралаца. Захвати у музичку прошлост тумачени су као декоративни слој просто због чињенице што се такви поступци нису наслањали на праксу познату домаћој музици, односно били су новина коју непосредно по њеној појави није било могуће стилски одредити. У *Кониерџанџиној музици* отклоњене су све наслаге неокласичарске традиције поратне београдске композиционе школе и постављени нови техничко-изражајни темељи. „Поглед уназад“ који је у време настанка *Кониерџанџине музике* могао бити тумачен као декоративни елемент једне ауторске грађевине, добио је нови квалитет када је, појавивши се у неким новим делима, престао да буде орнаментом. „Тако је Petar Bergamo студјама за симфонијски оркестар *Koncertantna muzika ... srpskoj muzici otvorio riznicu ideja i rešenja iz koje će bogato zahvatiti čak i kompozitori koji u ovom trenutku nose epitet mlade generacije*“.⁶⁶ Дакле, *Musica Concertante*, тај синопсис музичких стилова у последњих сто година, добила је своју праву димензију онда када је постала заматак једне стилске оријентације у делима наредне генерације српских композитора, а који су у току свога школовања били у непосредном контакту са Бергамом. „...U arhitekturi, u slikarstvu, u dizajnu, u filozofiji, pa i u književnosti, određeni post senzibilitet ipak postoji, lako prepoznatljiv po nekoliko glavnih crta: po čestim posudbama od prošlosti, po izrazitoj sklonosti prema citatu, kolažu, dekompoziciji ...“⁶⁷ Са гледишта деведесетих година, тај одређени постсензибилитет не само да се препознаје у Бергамовом језику, већ га накнадно стилски одређује кроз један јасно артикулисани правац београдске композиционе школе седамдесетих и осамдесетих година XX века, што би требало да буде тема неког другог рада.

⁶⁵ Види напомену 27.

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ Види напомену 46.

Jelena Đ. Simonović-Schiff

PETAR BERGAMO'S SYMPHONIC COMPOSITIONS

(Perspectives of the 1960s and 1990s)

(*Symmary*)

This article deals with the orchestral opus of Petar Bergamo, a Croat composer whose most productive period was linked to Beograd, Serbia where he lived and worked at the time. In four works: *First Symphony*, overture-phantasy *Navigare necesse est*, *Musica Concertante* and *Second Symphony*, all conceived in just four consecutive years (1960–1963), the matter being treated through author's technical tools includes authentic materials, autoquotations, quasiquotations, quotations, and the 'fund' mode (fundus). Fragments of musical history embeded in the newly established structure, void of tonal components and orchestrated in great detail to achieve the coloration which may prevail the actual form, introduced to Serbian practice a new respect for the old. Since it was new, Bergamo's contribution could not have been determined at that time in all of its significance. Laying his agenda on the dead-end street of what was considered modern art, Bergamo earned an attribute of post, regarding his respect for the past. The reception of Bergamo's opus is viewed here through various articles and critiques from the time of its inception as well as thirty years later. From the viewpoint of the 1990s it appears that his language or at least some of its elements had become the impetus for one particular stream of local compositional teaching. As such, this strenghtens his position as a fundamental innovator, and labels him as the one who imposed the post in modern Serbian music.

UDK 785.11.071.1 Bergamo P.