

Александар Гајталица

АПАРАТИ КОЈИ СУ ПРАВИЛИ УМЕТНОСТ

Није се клавир некад свирао као данас, када се од пијаниста тражи атлетска окретност, пре јасноћа него искреност и изнад свега комфоран, нимало узбуњујућ обим мисли. Некад су пијанисти били хероји црно-белих дирки, а не као у ова времена, марљиви и махом невидљиви радници за клавијатуром.

Свирање на клавиру до данас је прошло најмање кроз четири велике епохе. Пијанисти су најпре били филозофи (до 1923. године), па материјалисти (до 1953. године), потом сликари за клавиром (до 1980. године) и напослетку спортисти (после 1980. године). Ове године нису случајно одабране као оријентири. Парадоксално је да их одређује развој система бележења звука. Да ли је необично што се пијанизам обликује према инструментима за његово снимање? Рекло би се, нимало. Клавир се најпре бележио првим Едисоновим електро-акустичким апаратима за снимање тона. Пијаниста је стајао пред велику трубу која је механички примала звуке његовог клавира и те акустичке таласе преводила на систем електричних импулса који су одређивали распоред зареза на воштаном ваљку. Почетком XX века развија се и други, конкурентски систем бележења звука. Биле су то „Ампикове” и „Велтеове” електро-механичке ролне, заправо систем перфорираних воштаних калемова који се репродуковао тако што се пуштао на посебним механичким клавирима. И један и други систем као да су би-

ли скројени према ондашњем времену: од пијаниста су тражили крупан тон, велике динамичке замахе, речитост приликом свирања и јасноћу крупних идеја.

Да ли су овакви апарати узрочници наивног музицирања? Не би се могло казати. Ови најједноставнији уређаји одговорни су што данас имамо тонске записе таквих мајстора клавира какви су Феручо Бузони, Бернхард Штавенхаген, Игнац Јан Падеревски, Александар Зилоти, па и композитори какви су Јоханес Брамс, или Едвард Григ. Многи, међутим, нису дочекали ово доба и прве апарате за снимање, тако да је сваки траг о музицирању Франца Листа, Игнаца Мошелеса, Фредерика Шопена, браће Рубинштајн или Карла Таусига заувек изгубљен. Срећнима се зато могу сматрати тадашњи пијанисти, ма колико да је већина њих на прве тонске уређаје гледала са неповерењем, досадом или зазором. Ови уметници били су концертни пијанисти и тек ретко и, безмало у изнудици, они за чије се свирање данас зна, стајали су пред огоромне трубе микрофона, или седали за клавир са механичким калемовима.

Није то нимало чудно. Свуда око тих старих пијаниста налазила се „дивна епоха”. Било је то време испуњено оптимизмом, али оно се није звало „belle еpoque” једино због тога што после 1873, па све до 1914. године у Европи није било ни једног озбиљнијег рата, па ни стога што су велике европске царевине, уплашене могућим револуцијама каква је била она из 1848, знатан део економских полуга власти препустиле новој предузетничкој класи, већ се овај период називао дивним првенствено стога што је у то време владало златно доба просвећености и академизма. Негде је то просветитељство било препознато као филозофски идеализам, другде као парнасизам, реализам или само у почетку узнемирујући, натурализам, најпосле негде као конзерваторијумски дух. Шта је заправо био академизам, који је толико утицао на пијанисте овог, да га назовем бронзаног периода музицирања?

Треба казати да се овај поглед на уметност умногоне развио на раним романтичарским представама о јединствености опажаја и потреби да све уметности имају заједничке премисе и последице. Затим, академизам се снажно хранио Гетеовим размишљањима о партенону идеја и јединствености инспирације коју музе шаљу свим уметницима. Било је ту нешто од Бетовенових и шилерових погледа на уметнике као сабраћу по истим циљевима и потреба да се уметност изгради на основама ваљаног размишљања, честитих заноса и позитивног занатства.

Пијанизам у то време цвета као мало која уметност. Браћа Рубинштајн у Русији, Луј Дијеме у Француској, Франц Лист у Вајмару, напоскон Карл Таусиг и Игнац Мошелес у Пољској. О свим овим пијанистима данас, међутим, не знамо ништа осим легенди. Ипак, шта би се о музицирању ових правих титана пијанизма, који су наступали у неко мит-

ско доба пијанизма могло казати? Ако је судити по миљеу у свирању који је остао забележен на првим ролнама и електро-акустичким Едисоновим ваљковима, ако би се, дакле, о претходној генерацији могло закључити према свирању њихових ученика, првих пијаниста који су забележили своје музицирање, онда би се могло рећи да су и пијанисти у доби просвећености били део јединственог савеза академичара.

Красила их је, баш као да је реч о митолошким бићима, изузетна издржљивост, а на музику су гледали са гаргантуанском прождрљивошћу. Зна се да је Антон Рубинштајн свирао и по четири сата, наступајући и у четири концерта као солиста за једно вече. Познато је да су надметања пијаниста која су још почетком прошлог столећа била честа, изводила пијанисте на подијуме и у тим специфичним утакмицама терала их да свирају дела у огромним циклусима. Сви шопенови прелиди, израз велике издржљивости за пијанисте каснијих генерација, за те старе били су, чини се, дечија песма. На све Бетовенове сонате (које су се изводиле на три концерта) обично се одговарало свирањем свих Бахових прелудијума и фуга; на оба Брамсова концерта реаговало се с оба Листова, Рубинштајновим и једним Шопеновим концертом преко.

Пијанисти XIX века нису били избирљиви ни у састављању програма. Ова пракса у музицирању потрајаће, нарочито у Америци, све до тридесетих година XX века. Концерти су се „делили” са виолинистима, на наступима се изводиле прераде концерата у облику соната „*quasi una fantasia*”; свирало се мало у четири руке, па се онда опет на програм стављала једна дугачка и озбиљна Бетовенова соната као оне из касних опуса 110 и 111. И све то чинили су тадашњи пијанисти за једно вече, приређујући публици кермесе и потпурије, праве, речено америчким жаргоном „дем-сејшне”. Публика, већином навикнута на досаду и чамотињу великих имања и сеоског живота, морала се импресионирати: наступом, снагом, величином мисли и покровитељском ширином потеза. Све је на овој слици требало да буде гигантско: и долазак пијанисте у место наступања и присуство публике на тим наступима.

Сасвим другу естетику развија електрични микрофон који у употребу улази након 1923. године. Била је то мала, окретна и гипка справа за моно-бележење звука. Она је подстакла напредак идуће генерације пијаниста. Били су ти нови пијанисти прави артисти, мајстори у материјалистичком размишљању – уистину много мањи, али окретнији представници пијанистичке фауне након онакве претходне генерације. Махом ученици великог прагматичара Теодора Лешетицког, они су свирање, планове и мисли подредили сврховитом а не филозофском размишљању. Како је ово изгледало на концерту? Међуратни пијанисти тонове су ређали у једној равни, поштено их окрећући према слушаоцу. У свирању већине пијаниста који су музицирали у

тадашњој Европи могла се опазити јасна потреба да се у склад доведу различити гласови и равни дела, да се узму у обзир често супротни утицаји и на том неистраженом терену подигне тонска грађевина.

Од Сергеја Рахмањинова до Симона Барера, од Леополда Годовског до Бена Мојзејвича, ови пијанисти, било да су склонили рапсодичном размишљању или пуком пијанистичком бљештавиљу, планирају само једно: како ће на тој невидљивој извођачкој нити која се зове креација „затегнути” своје извођачке творевине. Сличан је то процес мишљења и делања као код градитеља виолина који на непомичном телу инструмента посматрају различите механичке силнице које, уколико се само један елемент грађења лоше испланира, могу довести до пуцања инструмента. И стари пијанисти из, назовимо га, златног периода пијанизма, своје клавирске креације доводе до ивице пуцања.

Убацивали су ти пијанисти у своја извођења мисли старијих пијаниста али су их сводили на неку врсту „diggest”-а. Било је ту оштрог темпа и карактеризације научених у најбољим деветнаестовековним школама, па и распричаности типичне за већину пијаниста тог периода. И све је морало личити на наступе мајстора у ходању на жици, јер на невидљивој нити су сва извођења ових пијаниста и била затегнута. На дела се гледало као на мајсторске творевине за истицање виртуозитета и окретности. Пијаниста је имао да задиви своју публику и да сваку композицију заврши пуцњевима громава и расцветавањем пијанистичких муња. Да ли је овако нешто било саобразно и времену у којем су ови уметници наступали? Не треба сумњати. Златно доба у развоју пијанизма пада у најсмутнија, најоскуднија и најразуданија међуратна времена, када су валпургијске ноћи и готово невероватна раскалашност и непромишљеност бојили безмало све европске престонице, од Будимпеште и Братиславе на југу, до Берлина и Варшаве на северу Старог континента.

Ни Други светски рат ништа на овој слици није битније променио. Једино су стари бардови после 1945. били уморни и декадентни. Неки су се, попут Валтера Гизекинга, нашли на пораженој страни са никад доказаном нацистичком припадношћу; други су, попут Артура Шнабела, побегли у Нови свет, да тамо никад не пронађу ни своју публику, ни стварну потпору. Година 1953. и стерео-бележење тона означиће њихов крај, иако су многи од тих предратних мајстора снимили покоју стерео-плочу. Нека нова генерација већ је ступила на светске музичке подијуме: Артуро Бенедети Микеланђели 1948, Емил Гиљелс 1958, Свјатослав Рихтер 1963. Препорођени Владимир Хоровиц и Артур Рубинштајн постају хероји америчких сцена после 1945. Сви ови музичари, иако веома различитих генерацијских припадности, обележиће треће, смео бих га назвати сребрно доба у бележењу клавирског звука.

И ово доба, парадокслано, одређују, апарати за бележење тона. Није ли сасвим очекивано да оно што се од почетка називало „просторним бележењем звука” призове и атмосферично свирање? Рекло би се да јесте. Још пре Другог светског рата постојао је један пијаниста који вероватно први кренуо с оваквим размишљањима. Његово име било је Алфред Денис Корто. Корто је био и до данас је вероватно најславнији француски пијаниста. Управо он је први открио нове могућности педалирања (на концертима је носио нарочите концертне ципеле које су уместо ђона имале само танку чојицу) и сасвим ново схватање дела. Музику је требало представити тако да се тонови сада пронађу груписани пред слушаоцима у имагинарном простору. Данашњим компјутерским речником казано, Корто је први открио 3Д начин размишљања за клавиром.

Његовим путем кренули су потом многи. Неки су свој начин пред-ратног размишљања прилагодили просторном музицирању. Покидали су ону јединствену нит свог ранијег музицирања и различите делове тог ланца, с променљивом срећом пустили у тај измаштани простор који се диже под поклопцем клавира. Међу онима који су се на овај начин прилагодили били су и Рубинштајн и Хоровиц, али и Вилхелм Кемпф и последњи Краузеов ученик, Клаудио Арау. Сви ови старији пијанисти некадашњи начин свирања из златног периода обогатили су новим тушеом, тонским односима и новим начинима приступања опусима. Резултат свега био је задивљујућ и омамљујућ наступ, иако се не би рекло да би он био поздрављен код публике од пре Другог светског рата. Но, времена се мењају, а са њима и пијанисти. Новим пијанистима више није био императив да буду окретни и вешти као какви гута-чи мачева или ватре. Не, тај нови нараштај музичара сада жели да занесе, пре него да задиви, да импресионира, пре него да застраши своје неупућене слушаоце. Дебисијева и музика композитора XX века сада се схватају као прича која се има допричати вештинама приказивања и опсенарства. На нови начин читају се чак и Бетовенове сонате, па и Бахова контрапунктска дела.

Млађа генерација пијаниста рођених на почетку прошлог столећа већ потпуно стасавала на оваквим погледима и своје најбоље оставља само у стерео-ери бележења звука. Међу њима треба истаћи Никиту Магалова, Шуру Черкаска, Роберта Казадезија или Хорхеа Болета. Ту су затим још млађи, рођени почетком четрдесетих: Марта Аргерич, Маурицио Полини, Владимир Ашкенази. Сви они већ су увелико загазили и у дигитално, последње доба у свирању на клавиру. Сада су ти некадашњи млади заправо стари и сада се они налазе, тако већ уморни и помало бесциљни, бок уз бок са најмлађима.

А ко су ти најмлађи, данашњи најбољи пијанисти света? Судећи по њиховим славним именима и невероватном интензитету музицира-

ња које развијају пред најсавршенијим системима за дигитално бележење звука, готово да бих могао доћи у контрадикцију са првим пасузом овог чланка. Данашњим светом пијанизма, као и пре једног века, још једном владају махом Руси. Међу десет најбољих пијаниста света, барем седам је руског порекла, или су руски ђаци. Споменућу у последњим реченицама само неколико. Бујни и интровертни Григорије Соколов, грандиозни пуританац Евгениј Кисин, фантастични ритмичар Михаил Плетњев, изузетни класичар Мурај Пераја и фантастични градитељ Раду Лупу.

Прва три од пет побројаних пијаниста свирали су код нас. Остаје нада да ћемо их још једном и у XXI веку чути, јер ново време направило је нове величине. И без обзира на то што су ови пијанисти знатно обазривији у наступима и далеко више размишљају о чистоћи својих извођења но они старији, они су данас оно најбоље што пијанизам има да понуди.