

## подручје

---

*Александар Гаїталица*

### ДРВО МАЛО, А ХЛАД ВЕЛИКИ

*Професија дириџенџи, између миџа и реалносџи*

Који је посао дириџента симфонијског оркестра? На ово питање одговор не зна већи део концертне публике, али ни добар део симфонијских музичара. Злобних одговора не мањка, јер дириџент не свира ни један инструмент, а сваку ноту партитуре најбоље познаје. Једни мисле да је дириџент лажов и обмањивач који само маше рукама као петао крилима, док га музичари заправо и не гледају. Други сматрају да вођи оркестра само треба да покажу знак за почетак а да онда, уколико имају професионални састав пред собом, слободно могу да се удаље са подијума и сцене. Трећи веле да нема тако великог ленчарења на сцени као за пултом дириџента и препричавају причу како је палица најмање дрво које баца најдубљу хладовину...

Шта је заправо истина? На ово озбиљно постављено питање одговор може пружити једино историја овог веома харизматичног позива. Некадашњи барокни састави музичара нису имали дириџенте. Било је то разумљиво, јер је композитор по правилу сам свирао неки или неколико инструмената у оркестру, а скуп музичара није био бројнији од десет или највише петнаест. Тако се догодило да професија дириџента није била позната ни Баховом поколењу, ни генерацији Бахових синова. Али, онда музика почиње значајно да се мења, не само карактерно, већ и по апарату који је изводи. Број оркестарских музичара већ у Хајдновој генерацији расте на преко двадесет, а у Моцартовој и

на преко тридесет. Постаје јасно да тридесет пари очију не могу добро да прате композитора, те зато он, са виолином у руци, стаје испред њих. Чини то једино да би они боље пратили његове штрихове и фразирања. О уметности интерпретације у то време нема ни говора.

Ипак, могло би се казати да је у том тренутку рођен диригент, али од 1791. године, када издише Моцарт, до 1829, кад Менделсон први узима у руке „то мало дрво које баца велики хлад”, прошло је више од сто тридесет година. За то време диригент постаје професија која се све чешће одваја од композитора, а вођи оркестра најпре ударају такт о под великим штапом, налик оним којима су се на властелинским дворовима објављивали доласци важних узваница. Да је ово неспретно, а повремено и опасно оруђе, сазнале су бројне генерације тих првих диригената. Један је, веле, чак и страдао од дириговања. Уместо да удари такт о под, погодио је сопствену ногу. Рана се загнојила и пала је прва диригентска жртва!

Није само ова прерана смрт избацила из употребе дугачке штапове, већ је то пре свега учинила концертна пракса XIX века. И још једном је разлог било даље усложњавање оркестара и број музичара који су их сачињавали. Око године 1810. романтична дела већ су тражила да их у оркестру буде близу шездесет, а у време Берлиоза, само неку годину после Менделсонове смрти, већ онолико колико их је и данас, а то значи око стотину. У таквим условима диригент више није могао да избија ритам равномерним ударцима штапа о под, јер га дувачи у последњим редовима током свирања једноставно нису чули. Решење је пронађено у малој дрвеној, елегантној палици која је први пут направљена на захтев једног богаташког сина који је имао свој приватни оркестар. Име тог новатора је, наравно, Феликс Менделсон. Након овог генијалног композитора, његов обичај прихватају многи. Не само композитори, већ после 1830. и први диригенти од заната и позива.

Са каквим су се проблемима они суочили и суочавају, ево близу столеће и по? Диригент – упркос злобним причама које о њему круже – заправо свира на оркестру. Али, већ је само по себи јасно да оркестар није обичан инструмент. Тај инструмент свира око двадесет мелодијских линија одједном: од контрабаса који се бележи на најнижој линији партитуре и покрива најдубљи тонски регистар, до пиколо-флауте која се бележи на највишој нотној линији и одговара седмој и осмој клавирској октави. И не само то. Инструменти веома често, нарочито у савременим партитурама, не свирају ни једногласно, ни у истом темпу, па чак, као код Стравинског, ни у истом тоналитету. Најчешћа је ситуација да група дувачких инструмената има унисоне пасаже, да их у истом тренутку лимени дувачи прате пунктираним тоновима, а гудачи за то време плету неку своју трећу хармонску мрежу. Да би овакву си-

туаџију држао под контролом, диригент мора да буде свестрано образован и познаје природу свих инструмената који пред њим свирају. Али, то није најтеже.

Диригент који ово савлада још је само почетник и занатлија. Уколико диригент намерава да буде уметник, онда он мора у том мору звукова да пронађе поредак и да из симфонија које диригује извуче неки свој нарочити тон. Да би ово постигли, диригенти морају врло добро да познају психологију оркестарских музичара пре него што они за свирају иједан тон. Ни један од тих музичара, нарочито у највећим оркестрима света, није почетник, нити дилетант. Сваки музичар има свој тон, манире у свирању и рутинирану сарадњу са типичним инструментима с којима углавном свира у групи (флаута и обоа, на пример).

Па ипак, неретко диригент све ове навике мора, или да разруши, или из темеља да измени. Било је много приче који је најделотворнији метод да се то постигне. Све до пре педесет година диригенти су ово махом постизали славом коју су о себи ширили и страшним терором који су проводили на пробама. Није реткост ни данас да се музичари избацују са проба, да се свирање заврши плачем музичарки, или чак да се музичарима обећа да ће сви бити завезани бодљикавом жицом и запаљени (Херберт фон Карајан). У немогућности да другачије савладају музичарску својеглавоћ, диригенти се користе и лукавствима. То обично изгледа овако. Дођу први пут на пробу и допусте оркестру да одсвира дело „по своме” од почетка до краја. Када музичари доста траљаво, али полетно стигну до краја, шеф оркестра похвали све што су урадили и каже да ће он на следећим пробама њихово свирање „овде или онде само мало поправити”. Пажљиви читалац претпоставља шта се дешава на концерту. Од оркестарске „креације” није остало ништа, а музичари, ни сами не знајући како, свирају само оно што је диригент наумио.

А шта то диригент заправо жели? Различити диригенти били су и веома различите уметничке личности. Било их је који су инсистирали на доследном и врло препознатљивом ритму. Такви су били, вероватно најлегендарнији међу диригентима, Артуро Тосканини, до 1954. диригент NBC симфонијског оркестра из Њујорка, али и Грк Димитри Митропулос, међуратни диригент Њујоршког симфонијског оркестра и Мађар Ђерђ Сел, током шездесетих диригент Кливлендског симфонијског оркестра. Неки други инсистирали су на колориту и веома пикторалној употреби свих инструмената, а нарочито дувача. Такви су били Пољак Леополд Стоковски, Италијан Карло Марија Ђулини и данас Индус Зубин Мехта, диригент Минхенског симфонијског оркестра. Има међу диригентима и оних који су били фантастични градитељи и марљиво полирали сваки тон. У такве су спадали Мађар Ото Клемперер, током шездесетих диригент Филхармонија оркестра из

Лондона и такође Мађар Ђерђ Шолти. Ипак, код диригената највише су се ценили епски тумачи партитура, какви су били већ спомињани Херберт фон Карајан, читавих педесет година диригент Берлинске филхармоније, Леонард Бернштајн, најславнији диригент Њујоршке филхармоније током шездесетих, Бруно Валтер, диригент Колумбијског симфонијског оркестра и Мађар Еуген Орманди, диригент Филадельфијског симфонијског оркестра.

Сви ови диригенти данас спадају у старију гарду. Било је и старијих о којима знамо само непотврђене приче, јер за њима није остао ни један снимак. Како су крајем XIX века дириговали велики Артур Никиш или Густав Малер, о томе се данас само нагађа. Биће, ипак, ако је судити по снимцима нешто млађих, Менгелберга и Землинског, који су своје дириговање први забележили, да су, са данашњег гледишта, деветнаестовековни диригенти нагло мењали симфонијска темпа и допуштали себи још многе слободе које су публика и диригенти касније одбацили. Још је Вилхелм Фуртвенглер, познати ратни диригент Берлинске филхармоније, тумачећи Бетовенове симфоније терао музичаре на такав „tour de force” да је то данас праткично незамисливо извести на концерту. После Другог светског рата, као и у музицарњу на другим инструментима, и у „свирању на оркестру” долази до значајног успоравања ритма. Води ово у обраћање пажње на детаље и нарочито на културу тона.

А ако се говори о усаглашеном и философски утемељеном тону, онда је Херберт фон Карајан вероватно највећи диригент који је икад узео палицу у руке. Величина овог шефа оркестра је у фанатичној организацији тона. Када се каже организација, онда се обично мисли на однос звукова у букету заједничког свирања. Да ли у заједничком музицирању дати примат хорни, или виолончелу; колико, како кажу диригенти, „пустити” прве виолине, то је читава наука у малом. Карајан је био највећи мајстор овог умећа. Његове креације и данас изазивају дивљење због необичне епске ширине при релативно брзим темпима, као и због невероватне тонске контроле. Слушалац може два пута да пусти сваки Карајанов снимак и да два пута чује нешто сасвим различито. Први пут може да прати само појединачне инструменте као да они никад не свирају заједно, а други пут – на потпуно истом снимку – да слуша укупни оркестар који свира као један велики инструмент.

Сасвим супротна тонска организација примећивала се код гласовитог Тосканинија. Тосканини је себе називао диригентом веристом. Шта је ово имало да значи? Његов најчешћи поклич на пробама био је: „Vediamo, che cosa scrive qui”, „Да видимо, шта ту пише”. Легендарни Артуро овим је хтео да подвуче да ће његов NBC оркестар изводити тачно и једино оно што у нотама пише. Неће бити никаквог искривљавања темпа, никаквих непотребних рубата или „проституисања дела”

(Тосканинијев израз). Легендаран је Тосканинијев стакато (као на почетку Пете Бетовенове симфоније), јер Тосканинијев оркестар никад не свира полулегато када тачка стоји написана уз ноту, већ је то увек необично ефектан и резак кратки тонски удар. И друго је било више него препознатљиво: Тосканинијев замах, његова ватра и атмосфера. Никад није било диригента који је са таквом вештином владао оркестром, а оркестарске боје, чинило се, правио од камена.

Сви остали нашли су се некако у сенци ове двојице највећих диригената за које знамо. А било је и током последњих педесет година много одиста крупних имена. Почетком шездесетих стасава нова генерација вођа оркестра. Тада за пултеве ступају тридесетогодишњаци, сви рођени током тридесетих, у размаку од свега неколико година. Диригент Бечке филхармоније постаје Клаудио Абадо, диригент Симфонијског оркестра из Лос Анђелеса Зубин Мехта, диригент Филаделфијског оркестра (одмах након Еугена Ормандија) Рикардо Мути. Ново време производи нове односе на релацији диригент – оркестар, и самим тим и нови звук. Нови нараштај диригената више неће да зна за деспотизам који ваља једини производи велики тон. Не, ти, тада млади диригенти, опредељују се за демократски однос са музичарима и за нарочиту: демократску музику. Њихове креације постају лаке, једноставне, ритмичне, присне, заводљиве. Музичари их се не боје, већ их воле и носе на раменима као своје стварне прваке.

Било је то нешто сасвим ново у симфонијском свету, навикнутом на тешке увреде и сталне претње. Тада млади диригенти окрећу свет и он се до данас врти, чини се, у неком другом смеру. Нема више „златног” симфонијског тона, сада је на сцени, како се вели, „сребрни”. Па и ти носиоци „сребрног тона” данас су старци. Абадо је озбиљно болестан и број својих наступа смањио је на најмању меру. Мехта је, за диригента, у најбољим шездесетим, само то више није онај младић који плени непатвореним лиризмом и енергијом. Једино је Рикардо Мути, чини се, унапредио своју диригентску уметност и сада је, како Италијани кажу „*Comme il vino vecchio*” („Као старо вино”). Са оркестром Театра Скала он данас зато слови за најпознатијег диригента света.

А шта је са још млађима, онима који стасавају за XXI век? Међу њима има изузетно много Финаца. Могло би се казати да ова нација, као некад Мађари или Немци, владају диригентским пултевима. Еса Пека Салонен и Јука Пека Сарасте први су међу десетином познатих и веома запослених финских диригената. Има на подијумима, међутим, места за све, па и за све више азијских диригената. Далеко су шездесете, када са генерацијом Абада и Превена, на подијуме ступа и први славни јапански диригент Сеиђи Озава. Данас има вероватно стотину врло тражених јапанских, корејанских и кинеских диригената, а међу њима су најпознатији Кент Нагано из Јапана и Мунг Вунг Чунг из Кине.

Сви они, као и старији, данас се зову једним именом. Диригент се обично из поштовања ословљава са: маестро. Маестром се зову и прослављени инструменталисти, али само се диригент – без обзира да ли је млад или стар – чим ступи за пулт назива маестром. Ваљда је то због те ванредне тежине позива којим се бави, па вероватно и због тога што већина ипак схвата да мало дрво ипак не баца тако дубок хлад.