

ZYGMUNT KRAUZE

KLAVIR, KLAVIRISTA, KOMPOZITOR, PUBLIKA

Izvor: ZYGMUND KRAUZE: FORTEPIAN,
PIANISTA, KOMPOZYTOR,
PUBLICZNOSC

RUCH MUZYCZNY NR 17 1 — 15 września 1970

Klavir se danas upotrebljava za stvaranje veoma raznovrsnih zvukova, od kojih samo mali deo predstavljaju oni na koje su konstruktori misili. Novo stanje u svetu klavirske zvukova zahteva nove načine sviranja, zahteva novu tehniku. To, međutim, nisu jedini problemi današnjeg klaviriste. Sem imanentnih teškoća datog dela, on je sada više puta stavljen u nejasnu ili tešku situaciju u odnosu na kompozitora, a isto tako i u odnosu prema auditorijumu. Opisivanje tih aspekata rada i delatnosti muzika—izvođači podsetilo bi nas na niz pojava o kojima možda suviše malo mislimo. Pošto, u prvom redu, imam živi kontakt s muzikom i praktično iskustvo na tom području, poslužiće se radije opisom konkretnih slučajeva ili primerima, umesto da svoje sposobnosti iskušavam, pokušavajući da uopšteno opišem pojavu.

Možda је, na taj način, dovodeći ga u neposredniji kontakt sa muzikom, omogućiti čitaocu da razmisli o neprestanim promenama u odnosu između izvođača, kompozitora i publike, a takođe i o tehniци sviranja na klaviru koja se stalno menja. Primere iznosim svesno neuređene. Svaki od njih, ipak, predstavlja drugi aspekt pojave.

Louis Andriessen: *Paintings* (1965). Kompozicija za jednog klaviristu i jednog blokflautista. Partitura je grafična: 10 stranica je ispunjeno znacima i formama koji nemaju nikakve veze sa notnim sistemom. Ne nadovezuju se na opšteprihvaćeno muzičko označavanje. To je stvarno, kao što sam naslov kaže, stvar iz oblasti likovnih umetnosti (*Paintings* — slike).

Partituri je priključen komentar Andries-senovog prijatelja, istaknutog nemačkog mu-zičara Michaela Vettera. Taj komentar suge-riše jednu od mogućih interpretacija tog de-la, dajući, takođe, detaljna uputstva. Pored toga, jasno je da je cilj kompozitora, kao i autora komentara, da izvodačima ostave ve-liku slobodu u interpretaciji.

Snimao sam *Paintings* sa Vetterom za radio u Kelnu. Nakon snimanja, zajednički smo utvrdili da to što je izvedeno i na traci zabeleženo nije Andriessenovo, nego naše vlastito delo. Saslušali smo traku i, davši rezultat naslov *Duo*, ostavili je u fonoteci radija.



sa našim imenima kao koautorima, potpuno svesni čina. Zaokupljeni tom muzikom, bili smo ubedeni da to s punim pravom činimo

Boguslaw Schäffer: *Non-stop* (1960). Više sam puta svirao to delo u verzijama od pola do tri sata. Međutim, tek dugotrajnija izvođenja, do osam časova, realizovana na smenu sa drugim klaviristima, predstavljaju interesantno iskustvo.

Partitura tog dela predstavlja jedna strana na kojoj su u pravouglima umešani spora-zumni znaci kojima je određena delatnost klaviriste. Na primer: izazvati 20 zvukova, udariti poklopcem po klavijaturi, uzvuknuti samoglasnik „e“, pritisnuti dirku sa istovremenim prigušivanjem te iste žice, maksimalno kratki glijando po žicama itd. Te određene aktivnosti izvode se ipak u krajnjem rezultatu u proizvoljnom redosledu, a vremenskih njihovog trajanja može da iznosi od 0,1 sekund do 12 sekundi. Začinjuće da prilikom realizacije *Non-stop*, dela u kome klavirista

STA, UBLIKA

sam odlučuje o sledu elemenata, tempu, dinamici i mnoštvu drugih činilaca, razni klaviristi sviraju gotovo identično. Na primer, John Tilbury, sa kojim sam u Krakovu sverao verziju koja je trajala oko 7 časova, realizovao je svoju partiju veoma slično mojoj verziji, a Gerard Fremy na zajedničkom koncertu u Parizu — takode, i pored toga što pre toga nije čuo kako zvuči *Non-stop* u drugom izvođenju.

Karlheinz Stockhausen: *Plus-Minus* (1963). Na nov način shvaćen odnos realizacije između kompozitora i izvođača. Delo je neizmerno zapetljano. Odlučivanje o ogromnom broju realizacionih mogućnosti: izbor instrumenata (dolazi u obzir i aparatura za pojačavanje zvuka), vreme trajanja celine i pojedinih fragmenata, kao i stotina detaljnih zavisnosti, prepušteno je izvođaču. Na kraju dugačkog i neizmerno komplikovanog komentara, kompozitor ipak moli da se verzija zabeleži i eventualno publikuje. Da li je to

odobravanje koautorstva, ne znam sigurno, ali to je, sigurno, pošteno prilaženje izvodaču, čiji trud u stvaranju nove verzije može biti dokumentovan zabeleškom.

Michael von Biel: *World II* (1966). Partitura se svodi na sledeća uputstva: stvaraj zvuk — može biti najglasniji — tri sekunde; čekaj sledeću intervenciju ostalih svirača; kada je čuješ — reaguj svojim zvukom odmah, a zatim ponovo čekaj. Delo se završava kada muzičari prestanu da intervenišu.

Svirao sam *World II* sa Davidom Bedfordom i Johnom Tilburyjem verziju koja je trajala oko jedan sat. Materijal koji smo upotrebjavali za stvaranje zvuka bio je ili unapred napravljen i pripremljen ili smo se za njega sasvim slučajno odlučili u toku samog izvođenja. Tišina koja je sledila intervencije muzičara protezala se ponekad i po par minuta. I ona je upravo činila suštinsku sadzinu kompozicije. Muzičari su stvarali tišinu. Njihova uloga bila je stvaranje napetosti među njima sajmima i među publikom (delovanje blisko teatru).

Cornelius Cardew: *Treatise* (1963—67). Izvanredno lepa grafička partitura na 193 stranice. Bez ikakvog komentara. Nema odredbi za vreme i zvuk. Samo divna, interesantna grafika koja inspiriše, i muzičar koji treba da učini da ona postane zvučna. Kompozitor verovatno računa na dobru volju izvodača muzike, njegovo iskustvo u oblasti nove muzike, na njegovu osjetljivost na likovnu umetnost i muziku. Invencija izvodača odlučuje o konačnoj formi dela.

Svirao sam *Treatise* dva puta sa Cardewom, kao i više puta bez njega. Očigledno je da se muzika u tim mnogim izvođenjima razlikovala, a u nekim slučajevima čak bila i sasvim drugačija. Pitanje, koje se nameće, glasi: ko u stvari zna čija je to muzika? Ali stvar, naravno, nije tako jednostavna i mnogo je pitanja koja se nameće. Treba, ipak, obratiti pažnju na svesnu nameru kompozitora, njegov dugogodišnji rad na kompoziciji, kao i dvojličan nedostatak bilo kakvog komentara. Uvek imam dojam nejasne situacije kada se klanjam pred publikom posle izvođenja *Treatisea*.

Witold Szalonek: *Mutanza* (1968). Partitura određuje sve parametre, tako da je kompozicija u potpunosti definisana. Za tu muziku sporedne su proizvodnosti koje su nametnute praktičnom stranom izvođenja. Klavirista može da demonstrira svoj individualni temperament, ne udaljujući se pri tome od muzike koju je kompozitor utvrdio.

Inventar predmeta neophodnih za izvođenje kompozicije obuhvata: četiri metalna prutića (oko 18 cm dužine svaki), oko 30 čeličnih kuglica, gumenu lopticu namazanu kalfonijumom, četkicu sa kratkom i oštom dlakom, oko 20 valjaka plastelina. Upotrebu tih pomagala je precizno smislio i odredio kompozitor. Svirka se održava na klavijaturi i neposredno po žicama. Primenjivanje novih načina sviranja na klaviru, korišćenje novih zvukova.

John Cage: *Water music* (1952). Partitura velikih razmara postavljena je tako da bi publika mogla da sledi njenu realizaciju. U usko određenom vremenu klavirista mora da obavlja razne radnje, kao, na primer, da uključi radijо, lapi klapom (mf), meša i „deli” karte po žicama (mp), stavi u sud sa vodom pištaljku i da imitirajući patke duva (dominuendo 52 sekunde), da svira akord precizno zapisan na pet linija, pizzicato na određenoj žici, stavi u klavir četiri predmeta i zasvira pasaž (precizno zapisan u notama), okreće dugmad radija, preliva šoljama vodu nad posudom postavljenom kraj klavira (jednom polako, drugi put brzo).

Cela kompozicija traje 6 minuta i 40 sekundi i odredena je u svim detaljima.

Klavirista postaje glumac. U stvari, njegova čitava aktivnost se svodi na stalno izazivanje zvuka — čak i u slučaju kada on postaje mešanjem karata ili presipanjem vode — pažnja umetnika koji to delo izvodi skoncentrisana je na predmete; tako postaje

zvuk. Osećanja koja klavirista preživljava nisu samo muzika, kada na primer, publika puca od smeja, jer se na podešenom radiju čuje baš emisija aktuelne političke satire, kao što mi se dogodilo na recitalu u Holandiji.

Reinbert de Leeuw: *Music for piano II* (1967). Tu je primenjen novi način sviranja na klavijaturi. Klavirista ima navučene petoprstne rukavice od klizavog materijala i treba da ima na sebi pulover umesto sakoa.

U partituri se nalazi niz znakova koji simbolizuju dlan, levu stranu dlana, desnu njegovu stranu, dlan u kosom položaju, pesnicu, lačat, nadlakticu, brzi pokret ruke, spori pokret dlanom itd. Služeći se tim oznakama, kao i drugim — odredjeni registar, pravac kretanja, dinamika i čas trajanja — klavirista oblikuje sliku zvukova pokrećući na odgovarajući način određeni deo ruke po klavijaturi. Sviranje prstima je potpuno eliminisano.

Ovaj najjednostavniji opis onoga čime se klavirista bavi ne daje predstavu o zvučnom karakteru dela. Kompozicija, ili barem njen deo sviran na klavijaturi (pošto postoje sekvence izvodjene unutar klavira i na drugim njegovim delovima), ima karakter virtuoznosti. Primenom rukavica omogućena su veoma brza i tečna glijanda, sužavajuće i šireće tapkanje, veoma široki dijapazon zvukova koji vibriraju i menjaju svoju gustinu. Kao rezultat, kompozitor u određenoj formi postiže zvukove originalne snage i potpuno sviranja isključivo po klavijaturi.

Gary Mc Kenzie: *Actions and Reactions* (1965). Niz kratkih, nezavisnih zvučnih dogadjaja ima svoje odgovore u takvim odredbama kao smeh, zviđanje, pljesak, kašljanje, lupa nogama itd. Klavirista počinje delo tišinom: čeka na akciju publike. Ako čuje neki od datih slučajeva odmah reaguje odgovarajućim fragmentom (svi fragmenti zvučnih dogadjaja su precizno zapisani). Zatim ponovo čeka. Delo traje do momenta kada prestaju akustične reakcije publike, završava se onda kada u gledalištu zavlada tišina. Svako izvodjenje te muzike je drugačije, pošto zavisi od akcije publike, koja više ili manje inteligentno reaguje u konkretnoj situaciji. Ta igra između klaviriste i publike (zadovoljavajući obe strane) je akt koji uvlači publiku u izvodjenje dela. Zvuci koje stvara auditorijum imaju potpuno ravноправnu ulogu sa zvucima klavira, pa čak i rukovode tokom celine.

Ovih nekoliko navedenih primera iz moje koncertne delatnosti možda predstavljaju materijal za razmišljanje o stvarima kao: kakva je uloga klaviriste? Da li se on može smatrati koautorom dela? Štaviše: da li su potrebne tradicionalne studije klavira da bi se izvodila dela tog tipa?

Ne želim da odgovaram na ta pitanja. Isuviše su uopštena i postavljena obično sa neaktuelnog mesta, jer najčešće navode na koloseke koji ne pristaju toj muzici. Možda će oprobavanje iskrivenog određenja današnje muzike, pa čak i iskušavanje određenja one koja će u najskorijem vremenu nastati — odgovoriti na takva pitanja. Samo to može da objasni ulogu kompozitora, izvođača, a takodje i odredi ulogu slušaoca.

Zato i želim da čitaocu ostavim otvoreno pitanje za razmišljanje, sa nadom da će navedeni primjeri uspeti da ga na to podstaknu.

Zygmunt Krauze, klavirista i kompozitor. Rodjen je 1938. godine u Varšavi. Studirao je kompoziciju kod K. Sikorskog i sviranje na klaviru kod M. Vilkomirske u Državnoj višoj muzičkoj školi u Varšavi. Studije je dopunio pod vodstvom N. Boulangera u Parizu. Nagradjen je prvom nagradom na medjunarodnom konkursu za interpretatore savremene muzike u Utrechtu. Osnivač je, član i umetnički direktor sastava „Varsztat Muzyczny” iz Varšave. Nastupao je u Poljskoj, kao i mnogim zemljama Europe.

S poljskog preveo Branko Andrić

