

Vivaldi - tolike suprotnosti

(uz 300-tu obljetnicu rođenja)

Petar Zdravko Blajić

Stari su pričali da labud, kad osjeti da mu je došao kraj, zapjeva čudesno lijepim pjevom svoj zadnji »labuđi pjev«. Možda je to i istina. No, toliko smo puta čuli, ako nismo i sami vidjeli, da ljudski organizam, i ne samo ljudski, u smrtnoj agoniji, još jednom prije nego će posve klonuti, reagira, upravo demonstrira neku neobičnu snagu, izražaj i trzaj koji ulijeva strah i poštovanje.

Nekako tako doživljavamo, u agoniji Serenissime, pojavu ANTONIA VIVALDIJA, kojega su mnogi suvremenici poznavali samo pod nazivom »prete rosso« — crveni svećenik. Ovo »crveni« dolazi od svijetlocrvene kose, a ono »svećenik« — od toga je imao tek toliko što se je u 25-oj godini dao zaređiti; misu je prestao služiti i sve svećeničke dužnosti obavljati šest mjeseci nakon ređenja. Biva, hvatala ga je vrtoglavica i jaka zaduha na oltaru. Tako u kapelici i crkvi, ali ne i u kočiji i na brodu na putovanjima za Rim, Trst, Firencu, Beč ili Njemačku.

Zarana je naučio mnoge stvari, tako i onu: »Spojiti korisno s ugodnim«. Znao je on što to znači za jednog glazbenika biti dirigent ili orguljaš u crkvi sv. Marka; ali, kada ga to nije već zapalo, prihvatio je dužnost učitelja glazbe u običnom »Ospedale della Pietà« i odlučio je taj »Ospedale« pretvoriti u hram glazbe. I uspjelo mu je to. Na koncerte koje je on priređivao u tom »Ospedale« s članovima instituta, dolazili su: najviša mletačka gospoda, konzuli i ambasadori, duždevi i kraljevi. Orkestar su mu ubrajali među najbolje ansamble ne samo u Italiji već i u Evropi, dok će De Brosses, direktor pariške opere, priznati da mu u pogledu preciznosti i točnosti pripada prvenstvo pred samom pariškom operom. To je ono »korisno.« Taj institut, taj »Ospedale« u kojemu je radio do pred smrt, bio je jedan od tri slična u Veneciji, osnovan sa svrhom da prihvaća djevojčice i djevojke napuštene i zapuštene, da ih odgaja i s njima njeguje osobito glazbu. Njih on poučava, s njima izvodi i za njih sklada.

Oltarne stepenice bile su mu visoke, a što se zaduže tiče, da ga što iznenadna ne zadesi, znao se je okružiti s barem četiri izglednije djevojke iz »Ospedale«. Štono se kaže, »zlu ne trebalo«, kod njega je stanovala, nad njim bdjela i na putovanjima ga pratila »prediletta allieva«, pjevačica Anna Giraud. I to što su po Veneciji pričali za balerinu Coluzzi, možda su to bile samo priče. Tako je on, uz »korisno« prihvatio i »ugodno«. Nisu ljudi bili slijepi, osobito kad se o svećeniku radi, i nije da su baš drvlje i kamenje bacali na njega. Tko zna čime se opravdavao i kako su ga opravdavali, budući da još nije bilo »pokoncijske širine«.

Nije on bio ni jedini ni posljednji koji je za života okusio sve slasti i lasti da bi ga konac zatekao u Beču 1741. Ne baš »čudo od djeteta«, ali svakako »čudo od čovjeka«, naći će svoj smiraj među tisućama onih najobičnijih; grobni humak bez kamena, spomena i imena. Tko zna, možda je i za njegova sprovoda lijevala kiša?

Za života, dakle, u društvu onih najviših dok mu se djela izvode po čitavoj Evropi. I opet, dogodit će mu se, kao što se je tolikima prije i poslije njega dogodilo, da je poslije smrti pao skoro u potpuni zaborav.

Bachu bit će potreban Mendelssohn, a Vivaldiju bit će potreban Bach. Bacha će opčarati *Estro Armonico* i *Stravaganze*, dok će Händel, Telemann, Quanz i Pissendel biti zadivljeni skladom između sigurne arhitektonike i jednostavne melodike. Poslije fizičke smrti doživio je smrt zaborava, na svu sreću, samo za kratko, da bi nastupila opet jedna, nešto duža smrt zaborava i onda još jedno »uskrsnuće« koje sigurno neće više doživjeti svoj zalaz. Pobrinski su se za to Malpiero, Einstein i Pincherle; brinu se za to *Virtuosi di Roma* i još mnogi.

Znak je i to njegove veličine što je uspio izazvati, i za života i skoro dvjesto godina poslije smrti, s dužim ili kraćim prekidima, diskusije i polemike oko sebe. Imao je protiv sebe i jednog Benedetta Marcella, abatea Contija, koji ga je nazvao »mediocre operista«, donekle i svog učitelja Legrenzija. Zato će ga Goldoni slušati otvorenih usta, a u svojim *Memories* reći će za njega da je »eceleente sonator di violino«. Mogli bismo nanizati tako dugi niz poznatih suvremenika. I upravo nije shvatljivo, kako se je moglo dogoditi, da ga, pa i zakratko, stave u stranu, kada se zna da je sav glazbeni svijet barokne Evrope govorio o »vivaldizmu« kao stilu sviranja i komponiranja. Tek će mu naše stoljeće dvadesetih godina, inače nemirno, mirno priznati, da je uistinu jedan od najvećih baroknih kompozitora. On je jedan od zadnjih trzaja, od zadnjih znakova života, pjev koji će ostaviti pečat, »labuđi pjev« Serenissime, na čijem će se obzoru pojaviti znakovi najprije duhovne, a onda i političke agonije, što često ide skupa. Političku je očito i zaslužila.

Uz ono što se izvodilo, o Vivaldiju se toliko i pisalo, no malo tko ga je pokušao smjestiti u cjelokupni filozofsko-kulturni ambijent, osim u glazbeni, iako je on imao, osim glazbene, veoma široku opću naobrazbu: filozofsku, teološku i književnu. A kako je mnogo putovao i družio se po Evropi s aristokracijom, koja je često živo participirala na idejnim strujanjima, ako nije bila i njihov nosilac, to je on mogao biti u toku razvoja problematike, i šire od glazbene. Živi upravo u vrijeme u kojem filozofi i glazbeni teoretičari žele ustanoviti da li je i u kojoj mjeri je jezik zvukova, tonova, imitacija prirode, a sve prema aristotelovskom konceptu koji su prekuhivali renesansni humanisti i koji je fiksirao Cartesije u prijevodu Boileauova *Art poetique*, unutar jedne, prilično revolucionarne racionalističke vizije prirode, naime: priroda je objekt razuma, dok je umjetnost pomoćni i komplementarni instrument razuma, a sam razum je u funkciji traženja i posjedovanja istine i Istine. Ta je diskusija bila živa, ali prilično u zraku, kao i mnoge onoga i prijašnjih skolastičkih vremena. Vivaldi je morao poznavati ovu problematiku. No za njega, kao i za mnoge praktične glazbenike, skladatelje i izvoditelje, važnije je pitanje bilo ono konkretno a tako živo: koja glazba ima prednost, francuska ili talijanska? Francuska je glazba ostajala vjerna kanonima akademске, aristokratske ozbiljnosti i suzdržljivosti usklađujući se s »grand-gout« dvora Luja XIV. osobito u svojim predstavnicima Lylu i Rameau, dok je talijansku glazbu, naprotiv, karakterizirala fantazija koja se ne plaši ni kapriča ni bizarnosti, koja se izražava i izživljava

kroz virtubizam vokalni i instrumentalni, živi i popularni. Ovdje priroda uzima boje i nijanse osjećaja, a melodijske linije kao da se igraju strastima, dragaju ih, bune se protiv diktature harmonije i intelekta. Svakako, Vivaldi je integriran u talijanski ambijent, glazbeni posebno, onaj isti ambijent koji će privlačiti pozornost Rousseaua, Diderota i Voltaira. Što više, do onda zamislivih krajnosti, dovest će na polju instrumentalne glazbe ritmički dinamizam, orkestralni timbar, harmonijske originalnosti i naturalističku imaginaciju. Sve ovo što smo nabrojili, nije bilo pušteno na pašu bez uzice jednog projekta. Svu razigranost mašte znao je Vivaldi staviti u forme, recimo strukture, tako da je taj sudar i penetracija mašte i forme disciplinirao maštu i oplemenio formu, upravo onako kako susrećemo kod svih klasičara na bilo kojem polju. Maštu su imali mnogi, ali nisu ispekli zanat, i opet, mnogi su ispekli zanat ali im je mašta bila sterilna.

Kako su se u Vivaldijevu karakteru ispreplitala krajnosti, da bi ipak na koncu sve našlo neku sintezu, tako je to bilo i u njegovoj glazbi. Istinita je ona Pincherlova: »Vivaldi je čovjek stvoren od suprotnosti: slabog i bolesnog, ali ipak živog kao živi prah, čovjek koji se iznenada naljuti i umiri, koji prelazi iz normalnog raspoloženja u čudnu pobožnost, koji je pokoran kad je potrebno i isto tako uporan kad je potrebno, mističar ali spreman i da siđe na zemlju kad je u pitanju određeni interes. Ni u kojem slučaju nevjest svojim poslovima.«

Još je nešto zanimljivo kod tog zanimljivog i tipičnog Talijana: on je na svojim partiturama, valjda prvi, počeo bilježiti, ali svakako prvi tako obilno, dinamičke znakove i znakove za tempo, i time, dok je sam bio razigrane mašte, slobodu izvoditelja svojih djela ograničavao je upravo tim znakovima. Njegov subjektivizam zaustavio se na partiturama i postao je diktat objektivizma. Pod ovu istu kapu idu ne samo naslovi nekih njegovih djela nego i sadržaj. Najtipičniji je za to primjer *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, gdje on spaja cement koji cementira i invenciju koja se otima svakoj nepokretnosti i cementiranosti. Iz tog istog djela, *Quattro stagioni*, uključuju sve kontraste i raznolikosti koja i inače sadržavaju i sama godišnja doba. Ističu mu biografiji da je više nego ijedan Venecijanac putovao i bio poznat, da je Veneciju u zalazu, koji je bio sve očitiiji, učinio kozmopolitskim gradom. Italiju, bolje Veneciju, htio je »kozmpolitizirati«, a Evropu, ondašnji kulturni kozmos, htio je italijanizirati. I uspijevalo mu je to.

Kod pravog se umjetnika, najčešće život i njegovo umjetničko djelo komplementiraju, jedno je ogledalo drugog. Zato kad ga već donekle poznamo, nije nimalo čudno, da je on koji je volio i forte i piano, prvi počeo upotrebljavati ono što spaja forte i piano, bezbolno ih, bez traume spaja, a to je crescendo i decrescendo. I mogli bismo tako, jer se uistinu njegova narav odražava u njegovim djelima, nabrajati još mnogo.

Često ga stavljaju uz Corellija, kojega je slijedio u svojim komornim djelima; on je ipak po ljepoti melodije i snazi izražaja jači. Još nešto; skoro da nema ondašnje glazbene forme u kojoj nije skladao. I duhovnu je glazbu skladao, i blizu pedesetak opera, i nekoliko oratorija, i ono po čemu jest »Vivaldi«, naim, instrumentalnu glazbu. Zanimljivo je da mu je slabija točka bila upravo duhovna glazba, njemu, sinu jednog violiniste u crkvi sv. Marka, njemu orguljašu — orgulje su tada samo liturgijsko, crkveno glazbalo, — njemu svećeniku.

U XVIII. stoljeću bio je uistinu rijedak slučaj da bi koje glazbeno djelo bilo državna bilo crkvena cenzura zabranila. Slučaj je htio da je upravo njemu, svećeniku, tvorcu veoma uspješlog oratorija *Juditha triumphans*, ferrarski kardinal Ruffo zabranio, zbog sumnjiva sadržaja, izvedbu jedne opere.

Tolike srede raznolikosti i sretno izmirene suprotnosti činile su ga idealom i postavljale na podiume. Držimo, s pravom!

Dvjesto godina Scale

Petar Zdravko Blajić

»Dvjesto godina Scale izložba je koja se više živi nego gleda, — kao i svaka velika priredba«, napisao je u predgovoru lijepog kataloga izložbe poznati dirigent Claudio Abado. Samo listanje kataloga, a još više šetnja kroz dva kilometra duge prostorije izložbe, pruža nam mogućnost, da još jednom, u nekoliko trenutaka ili nekoliko sati, upravo zvučno, doživimo i proživimo dva stoljeća povijesti Scale. Gledajući sve izloženo imamo osjećaj kao da se ujedinjuje u glazbu jedne uverture, glazba koja se rađa u nama i nećujna glazba koja nas okružuje. Ova dva stoljeća milanske Scale, ova izložba, ogledalo je sretnih i nesretnih trenutaka povijesti Milana, Italije, talijanske glazbe i kulture općenito. Jer uistinu, »kazalište *alla Scala*, od 1778. do 1978., kako piše Giovanni Testori, uvijek je bilo protagonist prvoga plana, uvijek je bilo kuhinja u kojoj se miješaju razočaranja, nade, pobune, radosti, svađe, pomirbe, sjene i svjetlosti, a nadasve i svugdje ljubav, mjesto u kojem se ispisuje i u kojem se realizira sudbina Milana i Italije.«

I evlo, sva ta povijest, svi ti *eventi scaligeri* od jučer i prekjucher, prate nas kroz 25 sala; i prije nego napustimo izložbu, osjetimo se aktivno umiješanima u sva ta zbivanja. Šetajući salama ili listajući katalog, mi dijelimo žalosti i uživamo u radostima o kojima nam priča izložba. Čitav taj *grande spettacolo* izložbe podijeljen je u sedam perioda.

Prvi period predstavlja nam graditelja Piermarinija i priča nam o inauguraciji *Nuovo Regio Ducal Teatro* — tako se je Scala najprije zvala — 3. kolovoza 1778. Salierovom operom *L'Europa riconosciuta*, priča o kulisama i kostimima, o režiji i pjevačima te prve predstave, i odmah uz nju o Verdijevom *Don Carlo* u Ronconijevoj režiji kojom su otvorena jubilarna slavljia, izvedbom i režijom toliko diskutiranim, koju je, u direktnom televizijskom prijenosu, moglo vidjeti više milijuna. Saznajemo iz te prve sale, da kazalište nije nastalo i da nije bilo koncipirano onako kako se danas shvaća. Veličanstvena dvorana, koju je ostvario Piermarini, odgovarala je ne samo veličini i harmoniji karakterističnima za neoklasični stil nego i principu: »sve je kazalište i svi smo glumci«. Htio je arhitekt — i uspio je — realizirati princip da svatko svakoga mora vidjeti i čuti, glumci publiku i publika glumce, da se, pa i za vrijeme same predstave, mogu vidjeti, prepoznati, pozdraviti, poslati pozdrav i poljubac. Platea, odakle se nije baš sve moglo najbolje vidjeti, bila je određena za slugu i vojnike.

Nuovo Regio Ducal Teatro bio je tako, dakle, mjesto susreta, veliki salon, ali je isto tako bio most preko kojega se često bježalo iz mučne stvarnosti. Sama predstava, za mnoge i često, bila je sporedni događaj, a igre, oklade, ples, čajanke, raspre i *les jeux d'amour* bilo je ono prvotno zbog čega se je dolazilo i ostajalo dugo u noć, pa i čitavu noć. Naime, sve je to bilo i predviđeno i imalo svoje kutke.

Kazalište je projektirano i izgrađeno za nepune dvije godine, a stajalo je milijun ondašnjih zlatnih milanskih lira. Može zadovoljiti 3.600 osoba. Reći će kroničar Verri da je to veliki nesrazmjer prema 140.000 stanovnika, koliko ih je Milano onda brojio.

Drugi period obuhvaćaju sale br. 4 i 5. Kazuju nam događaje nakon inauguracije, od 1778. do 1812. — do dolaska Rossinija, napoleonski period. Tu su portreti velikih suvremenika: Mozarta, Cimarose, Paisiellija, tu su suvremeni »flasch« — dokumenti o skandaloznoj predstavi »Papinski ples«, tu su registrirani događaji napoleonske ere koji su podijelili milansko plemstvo na »napoleoniste« i na »habsburgiste«.