

Mitja Reichenberg

NINO ROTA

**ali kako
hitro mine
100 let**

Filmski, operni in simfonični skladatelj Nino Rota, rojen 3. decembra 1911 v Milanu, bi letos praznoval sto let, če bi ga leta 1979 ne izdalo srce. V 67. letih življenja je naredil toliko glasbe, da jo je nemogoče zaobjeti v enem zamahu. Napisal je več kot 150 filmskih partitur, ob tem pa ustvaril še 10 oper, 5 baletov, več kot 30 zborovskih del, tri simfonije, koncert za harfo in orkester, tri koncerte za klavir in orkester, tri za violončelo in orkester, množico komornih skladb za najrazličnejše zasedbe ter več kot 20 solističnih klavirskih albumov in samostojnih kompozicij. Bil je mojster klasične kompozicije, prijatelj jeval je z dirigentoma Arturo Toscaninijem in Ricardom Mutijem, skladateljema Igorjem Stravinskim in Rosariom Scalero (pri katerem je študiral kompozicijo) in seveda z režiserji. V zgodovino filmske glasbe se ni zapisal le zaradi obširnega opusa, temveč tudi zaradi novih, posebnih in izredno emotivnih pristopov. Res je izhajal iz klasične kompozicije, vendar je v film vnašal sodobnost, dodekafonijo in svežo, inovativno orkestracijo. **NJEGOVE NAJBOLJ NEPOZABNE PARTITURE SO IZ ČASA PRIJATELJEVANJA S FELLINIEM, SAJ SO TEDAJ NASTAJALI NAJVEČJI FILMI ZLATE**

DOBE ITALIJANSKE FILMSKE PRODUKCIJE.

Med njimi so *Cesta* (La strada, 1954), *Slepar* (Il bidone, 1955), *Kabirijine noči* (Le notti di Cabiria, 1957), *Sladko življenje* (La dolce vita, 1960), *8 1/2* (1963), *Satirikon* (Fellini-Satyricon, 1969), *Rim* (Roma, 1972), *Amarcord* (1973), *Casanova* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) in *Vaja orkestra* (Prova d'orchestra, 1978), med njegove največje glasbeno-filmske dosežke pa moramo prišteti še filma *Boter* (The Godfather I in II, 1972/1974, Francis Ford Coppola), za katera je prejel oskarja za filmsko glasbo, pa filme Viscontija, Zeffirellija, Monicellija ...

Postavlja se vprašanje, kaj pomeni njegov opus za današnji čas. Prav lani je izšel pri založbi El Records prvi del njegove velike kompilacije 1952–1958. To je založba, ki se ukvarja tako rekoč samo z velikimi skladateljskimi imeni, med katerimi so Edgard Varèse, Ennio Morricone, Erik Satie, Gilberto Gil, Henry Mancini, Ravi Shankar in Andrés Segovia, če naštejemo le nekatere. In napovedali so, da bodo sistematično izdali ves njegov filmskoglasbeni opus. Aprila letos je založba Chandos izdala njegovo

3. simfonijo v izvedbi italijanske filharmonije '900 pod dirigentsko roko Gianandrea Noseda, klavirski koncert pa izvaja Marzio Conti – kar dokazuje, kako je Rota s svojo glasbo še vedno vpet v ta čas in prostor.

Glasbena struktura Nina Rote vedno pritegne poslušalca – jasnost v kompoziciji je odsev njegovega velikega talenta za melodične gradnje, dodekafonija pa mu je ponudila nove možnosti za razumevanje filmskozvočnih struktur, ki nujno vodijo v sodobno razumevanje filmske glasbe. Kot je kompozicija v svoji osnovni obliki temeljni element glasbene zgradbe, pa je orkestracija, ki jo Rota ponuja, vedno sveža in polna najrazličnejših idej. Ne le da je uporabljal dobre kombinacije različnih instrumentalnih skupin (zanimiv je v druženju trobil in godal, večkrat pa tudi pihal in tolkal, kar je »neklasičen« pristop), temveč mu trdnost zgradbe daje priliko za dodatne glasbene izlete v drzne harmonske strukture, ki v filmih delujejo na najrazličnejše načine: od izrednega erotizma (*Casanova*) do pripovedi (*Romeo in Julija*) ali romance (*Cesta*). Solistični elementi so skoraj obvezni deli njegovih velikih filmskih partitur,



Nino Rota dirigira koncert svoje filmske glasbe



Najnovjša izdaja koncertne glasbe (2011)



LP filmske partiture za film Romeo in Julija

tako da lahko prepoznavamo melodije po njihovih interpretih oziroma glasbilih (npr. akordeon v filmih *Boter*).

Prostor, ki ga filmska podoba pušča odprtega, je dejansko prostor, ki ga zapolnjujejo fantazme občinstva v temi kinodvoran, saj tam domujejo alegorije, duhovi in miti. Če ostane ta prostor povsem odprt in prazen, potem se lahko film spremeni v osebno izkušnjo. K temu se je nagibal še posebej zgodnji eksperimentalni film – saj je prav ta pogosto brez glasbe-zvoka-tona. Veliki sodobni skladatelji (Schönberg, Ligeti, Boulez, Berio, Stockhausen, Penderecki, Reich, Vries, Glass idr.) pa so poudarjali pomen nedoločenosti v čisti glasbeni umetnosti. Razpad tonalnosti je dejansko pripeljal do točke, kjer se glasbena in filmska umetnost najtesneje srečata, in to je bilo v začetnih letih prejšnjega stoletja, kar pa odlično sovпада z razvojem dodekafonskih glasbenih idej, ki jih je Nino Rota vnašal v film. Partitura tako ni več edino glasbeno dejanje, pomembno je, da sama glasba nosi v sebi emotivno in pripovedno plat. Slednja sicer sledi filmu in filmski pripovedi, vendar ima za osnovo svojo lastno strukturo, svoj lasten jezik. Toda ta jezik je jezik glasbe, ki ima svojo gramatiko. Kar je pomembno, je to, da se skupaj s filmskimi podobami ujame v enoten ples, v eno strukturo, v eno umetnost.

Filmska pripoved iz zgodnjega filma je bila dvokomponentna, dvonivojska: na eni strani so bile (neme) podobe brez zvoka, na drugi strani zvok (brez podobe). Sublimno je stopilo v igro, imenovano *umetnost prevare*. Tako Lyotard: »*Umišljanje ne uspe predstaviti, ki naj bi se vsaj načeloma skladala z nekim pojmom. Imamo idejo sveta, morda celo idejo o svetu, a nimamo sposobnosti, da pokažemo en sam primer te ideje.*«¹ S tem se tudi filmska glasba ponudi kot govornica, glasnica in pripovedovalka, saj je njena vloga skorajda nesporna: spreminja *pomen* filmske podobe. Nino Rota je vsako partituro pretehtal v njenem dobesedno dvopomenskem nivoju. Kaj pomeni orkestracija na primeru filma *Sladko življenje?* To filmsko partituro zlahka primerjamo z idejami *retorike*², ki je v celoti posvečen Floriu Maresiu, pade v oko, da avtor ves čas opredeljuje funkcijo retorike v tesni povezavi s političnim trenutkom. Umetnost nenehno zrcali politično voljo ter dejstva prostora in časa, v katerem

1 Nadvse barvit odgovor na vprašanje *Kaj je postmoderna?* v: Lyotard, Jean-François: *Postmoderna za začetnike: Korespondenca 1982–1985*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana 2004, str. 20.

2 V mislih imam delo renesančnega misleca Francesca Patrizija, knjigi pa je naslov *Della retorica dieci dialoghi*. Njegovo najbolj znano delo je zagotovo *La citta felice* (prev. *Srečno mesto*).

nastaja. Filmska umetnost *zrcali* vse to skoraj dobesedno. Sploh če razumemo filmsko platno kot zrcalo, na (v) katerem opazujemo čas kot nekoč vedeževalke usodo v stekleni krogli. Premikamo se lahko tako v preteklost kot v prihodnost. Ali pa *Boter*: deli njegove partiture imajo pomenljive naslove kot *Sicilijanska pastorala*, *Krst*, *Botrov valček ...* Nino Rota se vedno obrne proti filmskim podobam kot elementu prepoznavnosti samega filma in prav zato lahko ugotovimo, da je njegova zvočna, *glasbena* plat specifična. Vdor vizualnega v avditivno (in obratno) je v bistvu eno osrednjih vprašanj celotne filmske refleksije od nekoč pa vse do danes – in Rota je bil tukaj pravi mojster spajanja. S tem pa ne mislimo le t. i. *zunanje refleksije*, temveč tudi vse načine, kako je film v sami zgodovini in razvoju mislil samega sebe. In s tem tudi filmsko glasbo. Gre za eno temeljnih vprašanj, kako lahko podoba in zvok vzpostavljata določeno obliko medkomunikacije, sodelovanja in dograjevanja.

Prav slednje pa se še zlasti zaostri v trenutku, ko sodobno poimenovanje filma kot umetnosti radikalno postavi pod vprašaj samo umetnost kot reprezentacijo Realnega. Nino Rota se s svojimi partiturami izredno prepoznavno podpisuje prav pod to razliko.