

glasbo pri esnih skladateljih. Šostakoviča so obtožili, da ne pozna filmske problematike in da je bil partituro slabo orkestral. Film so po treh dneh prikazovanja umaknili s programa in duhovita skladba je padla v pozabo. Do leta 1974, ko jo je dirigent Roždestvenski v obliki suite posnel na ploščo. Šlo je za prvo partituro, v kateri je skladatelj upošteval razmerja, kakršna so pozneje veljala za zvočni film.

Po izumu zvočnega filma sta se Kozincev in Trauberg odločila za snemanje filma **Sama**. Glasbo je spet spisal Šostakovič in s svojimi skušnjami segel že zelo globoko v specifično strukturo zvočnega filma, v njegove zakonitosti in nerazdružljivo elementarnost. Ne glede na količino napisane glasbe za film in čeprav je bila ta napredna in zanimiva, pa je film obveljal za stvaritev starega, nemega sloga.

Njegova naslednja filmska glasba (1931) je bila prelomna za način pisanja, kakršen je bil v navadi v Sovjetski zvezi. V filmu **Zlate gore** se je Šostakovič tehnično ubadal in eksperimentaliziral z novo metodo nasnemanja zvoka. Pod film je prvokrat pripeljal godalce, čeprav je v splošnem še vedno močno veljalo, da ti inštrumenti na posnetem optičnem zvočnem filmskem traku „ne učinkujejo“. Pokazalo se je, da so bili izdi eksperimenta enaki prihodnjim vodilom estetike filmske glasbe. Do **Zlatih gora** celo samemu skladatelju ni bila bistveno jasna razlika med pisanjem glasbe za gledališče in film. Tod pa se je moral nenadoma prilagoditi raznolikim tehnikam, večplastnosti, pogostim zamenjavam prizorišč in velikim planom, kar je dopuščalo, da je tudi glasba začrtavala psihološke odtenke. Skladatelj si je lahko privoščil simfoniko, uporabljal nize vodilnih motivov, različne glasbene oblike in bil v filmu skoz in skoz bolj dinamičen kakor prej.

Šostakovič je leta 1933 napisal glasbo za animirani film slikarja Cehanovskega **Pravljica o duhovniku in njegovem delavcu Baldi**. K temu filmu ga je pritegnila možnost, ki jo risani film v splošnem dopušča, torej velika dinamika v podčrtavanju značilnosti oseb iz zgodbe. Ta zamisel se je ujela v Šostakovičevo predstavo o operi-farsi, o operi-satiri. Pri tem projektu so delali na nevaden način, saj je bila spočetka k scenariju napisana glasba, slikar pa je šele pozneje začel z risanjem in animacijo. Leta 1938 je spisal glasbo še za en animiran film Cehanovskega — za **Pravljico o neumni miši**.

Med tema filmoma je Šostakovič ustvaril novi partituri za filma **Maksimova mladost** in **Prijateljci**.

Šostakovič si je bil s svojimi skušnjami že pridobil hitrost in bi bil mogel v kratkem času napisati učinkovito glasbo, pa je film **Prijateljci** — posvečen Romainu Rollandu, življenjepiscu mnogih velikih skladateljev — zahteval drugačen, zapleten pristop. Skladatelj se je filma lotil s prijemi, ki jih poznamo iz njegovega simfoničnega in komornega opusa. Pripravil je dvanajst karakternih kvartetnih preludijev.

V glasbenem delu filma **Prijateljci** lahko prepoznamo obrazec, ki ga je Šostakovič za sklep svojega filmskega napa uporabil, ko je pisal izvirno filmsko glasbo za filme, ki jih je Grigorij Kozincev posnel po delih Williama Shakespearja.

## ANTUN POLJANIĆ

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR

FILM IN GLASBA

# IN DESNO PASOLINIJEVO OKO?

Kako to, da je vredno v reviji, ki se ukvarja s filmom in televizijo, nameniti kaj več kot referenčno, mimobežno, dokumentaristično, informativno pozornost gramofonski plošči? Ki za navrh sploh ni natis zvočnega filmskega traku. Čeprav nosi naslov *Posvetilo P. P. Pasoliniju (Omaggio a Pier Paolo Pasolini)*, je vendarle „absolutna“, njena materija ignorira dvoje slepih memorialnih vezi, ki po navadi vznemirita cinefila, da se poda poslušat glasbo: 1) posnetek avtorskega dela za film in 2) zbirka citatov, arhiva, ki se pojavlja po filmu. Gre kratko malo za izdelek sodobnih tonskih hotenj, kar si lahko dokažemo že s podnaslovom — *Drugi koncert za mali orkester, sopran in recitatorski glas (II° Concerto per Piccola Orchestra, Soprano e Voce Recitante)*. Toda nova plošča italijanskega skladatelja Andrea Centazzo (*Index autovideo productions, Bologna, 1988*) se nam zdi kot zgodovinski, atavistični izklic tistega, kar bi bili sicer za italijanske skladatelje le slutili. To pa sta dve reči.

Prvič že empirično velja, da se morejo ti skladatelji brez kakih nevrotičnih nevarnosti ali muzikalnih predsodkov posvetiti zdaj tej zdaj oni obliki glasbene identifikacije, pa je to kvečjemu v prid njihovi kompozicijski omiki. Da ne govorimo o kakovosti. Italijani, ki skladajo za film, nekako in nikakor ne morejo početi samo tega. Poglejmo si, kako je z rečjo med štirimi največjimi, pa

bomo videli, da tvorijo celo zaprt krog širokosrčne iracionalnosti, glasbe, neizrekljivega užitka. Nino Rota je pisal filmsko glasbo za zabavo in prijatelje (sicer pa zapustil šest oper — prvo spisal pri štirinajstih — oratorij, tudi skomponiran nekje pri enajstih, dve simfoniji, koncert za harfo in orkester — še danes hvalevredno delo za zapostavljeno zasedbo — in številna komorna dela); Pino Donaggio si je s filmom vedno privoščil oddih od reje čiste kancone (v eni od njih celo pokazal, kam bi bil mogel v ekstenziji muji investirati nadaljnje prikrite nagibe — štikle *Come sinfonia* — sicer pa ga marsikdo pozna predvsem po šolski pesmici *La ragazza col maglione*); če povprašate razgledanega Italijana, ki vam je bil rekel, da je muzikolog, ali ve, kdo je to Ennio Morricone, vam bo odobravajoče povedal, da izviren in duhovit še živeči rimski skladatelj resne glasbe (in na numerično-prezentni ravni to drži: tri kantate, koncert za orkester, rekviem, šest skladb za glas in

orkester, kompozicija za osemnajst visokoglasih zborov, koncert za flavto, violončelo in orkester, skladba za klavir in instrumentalni ansambel in 22 komornih del); kadar novi Fellinijev hišni kantor Nicola Piovani ne piše za filme ali televizijo, prepisuje, izpisuje, variira, transponira in permutira opus svojega predhodnika Nina Rote. S tem lepo pokaže, da je človek plemenitega poklica (mar ni ves film *Intervju* opremil s prirejenim Roto: *La dolce vita* pa *Ritornello dell'Intervista* pa *La dolce vita* pa spet *Ritornello*. . . *Anita e Marcello* in *La marcetta di Nino Rota*. . . že po naslovih vemo za transfer) in plemeniti poklici zahtevajo akcijo v zaprtih krogih.

Drugič pa drži — in tega avtor naše plošče ne dokazuje samo implicitno, glede na svoje kolege, historično, marveč tudi eksplicitno, kljub svojim kolegom, provizorično — da je vsak eklekticizem lahko zelo koristen, če človek ve, kdaj in kako vključiti, vnovčiti, nameriti navidez zgrešene in raznolike, vsaksebne domisleke. Za to pa mora skladatelj pisati ne prehitro ne prepočasi — če piše prehitro, ostane sam, če prepočasi, pa osamljen med kolegi. Andrea Centazzo si je izbral pravi moderatni tempo: V petnajstih letih je imel 900 koncertov po Evropi in ZDA (1982 in 1984 tudi v ljubljanskem Škuc), posnel 40 plošč, spisal sedem muzikoloških knjig (izvedenec za tolkala je, torej jih je največ prav s tega področja), v prostem času pa je napisal 43 koncertnih skladb, se zadnji leti specializiral za scensko glasbo k Mametovim monologom (*The Sermon*), sledil tokovom videa in filma in bil od 1983 do danes pozoren na to, da je vsako leto na plošči izdal vsaj en zvočni optični filmski trak.

Na najnovejši plošči je na prvi pogled le spretno uglasbil izvirno govorico Pasolinijevih stihov, torej furlanščino, a se je lotil tudi neizvirne naloge, sinteze. Kar je pri omenjenih Italijanih prilagodljivost in eklekticizem, je pri Centazzu prilagodljivost z eklekticizmom, ki se tokrat razodeva kot primerjalna muzikologija Pasolinijevih filmov skoz Pasolinijeve stihe. Centazzo sklada, kot da bi bil pred seboj razgrnil partiture vseh skladateljev Passolinijevega življenja (poleg vseprisotnega W.A. Mozarta: Johanna Sebastiana Bacha, Antonia Vivaldija, Carla Rusticellija, Annia Morriconeja, Piera Piccionija, Giovannija Fusca, Benedetta Ghiglia, Gata Barbierija in kajpak samega Pasolinija), jim obdržal grobo noto prepoznavnosti, a jih oklestil tistih detajlnih fragmentov, ki so bili v filmih tvorili indeks posamičnosti, neponovljivosti, da smo lahko govorili o kakem naslovu in kaki zažvižgljivi značilnosti. Zdi se, da na plošči pevka (Gabriella Ravazzi) in recitator (Marco Puntin) razpravljata o Pasolinijevi poeziji, Centazzo pa ju slepi s Pasolinijevimi filmi. Postavlja se ob bok zagovornikom teze, da ljubitelji filmov poznajo pesništvo in pasti, ljubitelji poezije pa žebrajo eno samo knjigo in tiho čakajo preslepitve, ker ne vedo za film. Prva plast Centazzove spekulativne vožnje med poezijo in predstavitvijo poezije je ba-

ročna, zadeva edina Pasolinijeva avtorja, ki ju Pasolini ni bil osebno poznal in jima naročil posebne glasbe. Bach (tisti iz **Accatoneja, Določanja prizorišč v Palestini** in **Evangelija po svetem Mateju**) se tod razkrije kot minimalistični matematik. Sama forma ga je, a ima pravico, da zadrži sredstva, s katerim je bil sam dosegal vsebino. To so akustični inštrumenti, in ker soizvajalec — orkester Mitteleuropa — ne premore elektroakustičnih različic teh inštrumentov, v tej slogovni plasti zazveni ko kakšen Philip Glass, kadar mu zmanjka elektrike. Vivaldi tudi ni več izvirni Vivaldi (iz **Mame Rim**), temveč kar Barok, svoj značilni fugato sproščene invencije pa prejme v **Furlanski suiti**.

Baroku seveda sledi jazz. Oziroma drugače: Jazz je neobarok, lepše povedano, hibernirani barok, tista glasba, ki se ji ni bilo treba okužiti s klasicizmom in romantiko in ki zaživi svoje polno življenje tudi pri Pasoliniju in na Centazzovi plošči. Rusticelli (**„Skuta“** iz omnibusa **Rogopag**), Piccioni (**„Pogled na Zemljo z Lune“** iz omnibusa **Čarovnice**) in Barbieri (**Notice za afriško Orestia**) so strnjeni v tisto, kar se je bil Centazzo naučil, ko je za drag denar (in veliko produkcijo si lahko privoščil, kdor služi, ne kdor to šele mora!) igral z Giorgiom Gaslinijem. Barbieri ga je s takšno sintezo svoj čas že prehitel — toda tudi v **Zadnjem tangu v Parizu** vedno dopadljivi mehki italijanski saksofonemi niso bili edino zatočišče dotodanje jazzovske produkcije.

Morricone nima sloga, ki bi ga bilo mogoče vpojmiti kako drugače kakor z njegovim osebnim imenom. P.P.P. mu je bil zaupal najboljše (najbolj razvpite) filme; nekaj sta si jih bila intimno delila tudi v kompozicijskem smislu, čeprav ni odveč pripomniti, da danes italijanska muzikologija filmske glasbe natihoma dvomi o pristnosti nekaterih od teh Morriconejevih zvokov. Tega si zdaj ne bomo privoščili še mi, marveč bomo rajši pogledali naslove filmov, v katerih sta se skupaj učila — en živeti, drug skladateljati, in bila v tem tako prežeta, da ni bilo več prepoznavno, kdo je bil prvi in kdo drugi. Imena dobre pogodbe in hitro minljive slave so: **Ptiči in ptičke**, še enkrat, saj sleparski poklici omogočajo tudi soavtorstvo tretjega — **„Pogled na Zemljo z Lune“** iz **Čarovnic, Teorema, Dekameron, Canterburyjske zgodbe, Cvet Tisočinene noči in Saló ali 120 dni Sodome**. Od te naveze si je Centazzo pobral eno osnovnih predavanj morriconejevstva, tisto, v katerem je govor o beneški šoli. Skratka: V poemi *Suspir di me mari ta na rosa* nahajamo neomejeno polifonijo (za manj poučene — kakor Morriconejeva epohalna *Ave Maria Guarani* ali *Te Deum Guarani* kompozicijska postopa iz **Misijona**), in to inštrumentalno, kar pa si Morricone dovoli komaj kdaj; če že, potem z inštrumenti imitira vokal. Centazzu pa so inštrumenti strogi konsonant — v vseh sedmih Pasolinijevih pesmih ima predpisano zasedbo, natančneje, gre za zasedbo, ki ko je bil uporabljen že v *Prvem koncertu za mali orkester, sopran in recitatorski glas*, čeprav ta sploh ni bil posvečen Pasoliniju.

Predpisani inštrumenti so druga najpomembnejša značilnost morriconejevske beneške šole: Dve trobenti, ki si kdaj pa kdaj dovolita igro v paralelnih sekundah, sta obligacija, ki se je je Morricone oprjemal v vseh vesternih, Centazzo pa le v barvnem smislu spremenil. Njegovi trobenti igrata skoz in skoz sordinirano. Tretja velika značilnost so kontradikcije v tonalitetah. Centazzo ni ne atonalnejši niti tonalnejši, in za takšne mlačne naslednike modernistične zablode je značilno, da njihovi molji niso verižna konstrukcija durom, temveč njihova stroga zrcalna slika. Kakor kakšna v oči bijoča, šolsko očitna distinkcija, znana že iz Bachovega *Dobro uglaščenega klavirja*, prenešana v jazz (mar ne igrajo zagovorniki prav vseh slogov vsaj v eni stvari podobno: Ko sledi počasna molovska lirika skladbi hitre durovske epike), pa tudi Enio Morricone se ji ni mogel upreti. In preprosta kritika potem pravi, da živi ta skladatelj v „večni dvojnosti pesimizma in optimizma“.

Na četrtem mestu med pasolinijevci ostajata „modernista brez zadrege“, Fusco in Ghiglia. Centazzo se z njima poigra tako, da njenega učitelja Arnolda Schönberga prikrajša za eksaktnost dvanajsttonske serije, ohranja pa njegovo maniro „Sprechgesang“. Sopransko petje tukaj ni stisnjeno - zamaknjeno - histerično spričo kakšnih posebnih zahtev posebne kompozicijske šole, pač pa kratko malo ni tako dobro sšolano, da bi moglo biti nahitroma kos težavnim Centazzovim ambusom. Ki pa seveda spet niso težavni kar tako, ampak jih otežuje tisti jiménezovski — da ne bo zamere personalistov!? — machadovski Pasolinijev svet lahke prsti in ranjene duše. — Vsaj štirje tipski zvočni filmski trakovi na eni plošči torej. Še peti povrh, Centazzo, povzemalni, tisti, ki ga boste plačali, če kupite ploščo. Ustvaril je človek, ki očitno ve, kam danes s Pasolinijem. In ker so povzetki vedno nadležno, nadurno, odurno delo, jih kaže še pomirjeno in dobrohotno, sprijaznjeno prešteti. Ko ugotovimo, da so zares štirje, jim tudi brez strahu pred pripadnostjo nefilmskemu cehu namenimo štirikrat več pozornosti od referenčne, mimobežne, dokumentaristične in informativne. Štirikrat več od tega pa je: Zgodovinska plošča, na kateri film ni navzoč v nvanji pojavnosti, marveč ga je treba poiskati v mikrofluktuaciji preteklih kompozicijskih postopkov. Kar je svoj čas delovalo v prid Pasoliniju, je Centazzo skril, ploščo celo posvetil Pasoliniju, nanjo navesil njegove besede, a ohranil kompozicijski rebus neoskrujen. Vsaj do danes. . .

MIHA ZADNIKAR

