

ŠOSTAKOVIČ

SKLADATE- LJEVA SIMFONIKA V SOVJETSKI EKTRANIZACIJI SHAKE- SPEARJEVEGA HAMLETA

Shakespeare je bil umrl leta 1616. Sto petdeset let pozneje ga je njegova domovina priznala za vélikega literata. V začetku 19. stoletja, tedaj, ko je moral Stendhal še dokazovati Angleževo premoč nad Racinom, so ga odkrili v Rusiji. Minila je še polovica stoletja, in strasti so se pomirile. Edinole Tolstojevo razvrednotenje moremo danes razumeti kot pristranost ruskega genija. Shakespeare je od zgodnjih let 19. stoletja do danes nenehoma navzoč v ruski umetnosti. Literate veže in ločuje, skladatelje navdihuje, slikarje izziva, in slednjič, ko se pojavi film, spodbode režiserje. Puškin je pisal *Borisa Godunova* zazrt v Shakespearjev historični tragizem. Dostojevski pa se je oprl na Puškinova razmišljanja o *Othellu*, ko je zrcalno konstruiral posameznike v *Karamazovih*. Čehova navduši Shakespeare za *Ivanova*, Turgenjeva za *Hamleta šigrovskega okraja*, Leskova za *Lady Macbeth mcenskega okraja* itd. Skladatelji od Musorgskega do Šostakoviča in Hačaturjana so bili globoko povezani s Shakespearjevimi ustvarjanjem in z refleksijami shakespearjevstva v ruskih literaturi, slikarstvu, baletu in pozneje filmu. Odkod kontinuirana, domala usodnostna zainteresiranost ruske umetnosti za Shakespearjevo „mračno poezijo smrti“, kakor pravi Solertinski? Mogoče na to deloma odgovarja Hercen, ko v enem od svojih prenicljivih esejev najde v *Hamletu* ostro slovansko potezo — nesposobnost za učinkovanje spričo miselne sile. Povedno bi bilo, ko bi to oznako prikovali na stavek, ki ga pogostoma ponavljajo mnogi Shakespearjevi interpreti v Rusiji: „Od vseh Shakespearjevih junakov bi bil mogel edinole Hamlet spisati Shakespearjeve dramé.“

Andrej Tarkovski je izrazil poslednjo željo, da bi ekraniziral *Hamleta*. Človeštvo žal ni dočakalo filmske stvaritve, ki bi bila po vsej verjetnosti izjemna. Toda pri tem se velja spomniti na nekega drugega ruskega *Hamleta*, tistega iz 1964, nič manj pomembnega od tega nerealiziranega. Pomemben je zaradi svoje trdne filmske simbolike, izjemne igralske kreacije, močne nuje po pristnosti in fascinantnega glasbenega simfoničnega dramatismu, ki skoz ves film vztrajno

podpira osnovno režiserjevo zamisel. Režiser Grigorij Kozincev je prejel za ta film svoj čas zelo ugledno Leninovo nagrado, številne ovacije po vsem svetu in s tem možnost, da ekranizira tudi *Kralja Leara*. Dmitrij Šostakovič, pisec filmske glasbe pa je potrdil svojo zaljubljenost v film. Poleg tega, da se je nesebično identificiral s Shakespearjem in *Hamletom*, je v tej ekranizaciji *de facto* skomponiral še programsko simfonijo.

V filmu je posebno pomembna jasna poteza državnosti. Kozincevu Helsingør ne pomeni le kraja dogajanja, temveč opredeljuje tip sistema — despotskega, militantnega, države-zapôra, v katerem se pregledno organizira mehanizem pritiska, tako da laž scela zamenja resnico, korupcija in izdajstvo pa poštenost in zvestobo. Če pomislimo na čas, v katerem je nastal film, nas to nedvomno popelje k sklepu, da aluzije v filmu merijo na stalinizem in Stalinovo obdobje. Toliko za primeru z zagotavljanji mnogih sovjetskih kritikov iz 70. let, ko so vztrajno iskali zvezo Helsingørja Kozinceva s Hitlerjevo Nemčijo. Kozincev prikazuje *Hamleta* v nekaterih kretnjah kot pogumnega in močnega človeka, s čimer še poudarja konfrontacijo z njegovo osebnostjo. V bistvu je brezvoljen, in tak se je dooblikoval skoz spoznanje o nemožnosti pravičnega in pravičnega. Brezvoljnež ni sposoben odločujočega ukrepanja. *Hamlet* torej sumi, v novem kontekstu se to še zoži v zavest o nujnem uničenju obstoječega zla. Kajpak ne uvidi možnosti, da bi bil vse razrešil preprosto in enoznačno — z enim zamahom jekla. Zavoljo tega se tudi razlikuje od pogumnih, a omejenih ljudi tipa *Lear*.

Medtem ko je gledališka tradicija 19. stoletja interpretacijo *Hamleta* povzemala s poudarjenima monologoma — „biti ali ne biti“ in „ubogi Yorick“ — in s tem sčistila os celotne shakespearjevske kompozicije, pa Kozincev nobenega od monologov ni zapustil, a si je za osrednje gibal v filmu izbral monolog o flavti. Vanj je vdihnil vsob etično in socialno kvintesenco filma. Zdaj seveda ni več treba posebej poudarjati, kakšnega pomena je glasba, ko skoz ta prizor podpre ves koncept Kozinceva zamisli. V poetičnem ritmu filma imajo velik pomen Duh in glumači, ki prav tako nastopajo v vlogi simbolov — zgodovinske Resnice in umetniške Resnice. Šele glasba pa jim v filmu podeli nadčasovnost, kar potrebujejo, da sploh lahko funkcionirajo simbolno. Režiser razloga za Ofelijino nesrečo in smrt ni iskal v *Hamletovi* akciji, pač pa predvsem v neznosnem pritisku helsingorškega vzdušja. Ofelija je torej postala simbol tistih, ki so jih bile zmele velikanske „žrmlje“ absolutističnega despotstva. Šostakovič je dodal svoj smisel z glasbo, v kateri se zlovesči in mrakobni zvočni material s Helsingørja združi s prečudovito in nežno neorenesančno Ofelijino témo.

Šostakovič je med 32 partiturami filmske glasbe, kolikor jih je bil ustvaril med leti 1928 in 1970, tipičnost svoje metode najbolj nazorno razkril prav v *Hamletu*. Lastnost te

metode je v bistvu paradoks: Šostakovič si prizadeva po združevanju raznolikih dejavnikov in zasleduje medijske zakonitosti, pa obenem ves čas eksplicira potrebo po preseganju.

V filmu Kozinceva je mogoče Šostakovičovo glasbo delovno razmejiti na štiri samostojna karakterna območja. Avtonomna so zaradi svoje posebne dramske funkcije, ki jo imajo med razvojem dogodkov v tragediji. Gre za *Hamletovo* območje, helsingorško območje, Ofelijino in območje Duha in glumaške družine.

Hamletova tematika je žanrsko-slogovno skomponirana v žalobni koračnici, zaslišimo pa jo v inštrumentalnem monologu molove tonalitete z veliko malimi in zmanjšanimi intervali.

A. Dolžanski piše, da je takšno vodilo opazna in pomembna značilnost Šostakovičevega glasbenega jezika: „Tovrstna organizacija omogoča nesluteno tragično napetost.“ Šostakovič takšno tematično pogosto uporablja v simfonijah (*Peta*, *Šesta*, *Sedma* in *Deseta*). Za glasbeno snov v *Hamletu* bi mogli reči, da tragike bodisi ne doreče ali pa je povsem ne izkoristi, s čimer imenitno poudarja nenavadno igro Smoktunovskega in njegovo notranjo napetost, ko daje slutiti usodne razplete. Šele na koncu, ko *Hamletovo* truplo neso spod helsingorškega obzidja, se opogumi tudi glasba z nekaj brutalnimi ponavljanji v trobilih. Vnovič se združita helsingorška in *Hamletova* glasbena snov in potrjeno je, kar je bilo mogoče slutiti.

Slepo priznavanje in iskanje vzorov bi nas v tem primeru verjetno pripeljalo do tistega vodila ameriške kinematografije zgodovinskega spektakla, ki zahteva jasno prepoznavne vodilne motive. Šostakovič se je takšnemu vodilu naklepoma izognil, kar je opazno prav v glasbenem pojmovanju Helsingørja, saj zanj ni vodilnega motiva. Toda skladatelj je v misli nanj uporabil niz primernih kompozicijskih prijemov, s katerimi se mu je kljub vsemu posrečilo oblikovati relativno prepoznaven fon, ki družno z vizualizacijo Kozinceva tvori dojemljiv simbol Zla.

Figura Ofelije in vse, kar jo obkroža — ljubezenska téma, prizor blaznosti, Getrudina spoved o Ofelijini smrti, pogreb junakinje — že samo po sebi izzove čustva. Tod je bil edini mogoč pristop uporaba glasbe kot čustvenega „komentarja“. Pa je figura Ofelije, če se poglabimo v glasbeno partituro *Hamleta*, kljub vsemu zapletenejša in bolj kontradiktorna. Skladatelj je zanj pesmi in plese stiliziral v duhu stare glasbe. Pomagal si je z angleško melodijo, ki je po svojih prvih značilnostih brez dvoma stara, kar je dalo celoti figure že od začetka nadih protislovja med tragičnim in idealnim, med čistostjo in svetlobo in tragično neobglenostjo. „Začarana nežnost“ sta besedi, ki ju je Ilja Erenburg namenil Modiglianijevim ženskim podobam; če ju prenesemo k specifični poetiki Ofelije Kozinceva, pa postaneta besedi, ki nenavadno natančno ustrezata notranjemu utripu Šostakovičeve glasbe, ko

se približuje tej figuri.

Ko se pojavijo Duh in glumaška družina, ne nosijo le simbolnih funkcij, temveč so tudi stimulatorji dogodkov in dramskega razvoja. Medtem ko spolnjujejo najvažnejšo dramaturško funkcijo, pa se sami ne zapletejo „v kolesje“ tragičnih dogodkov. „Zazrl se je v prepad, katerega dna ni mogoče videti ne-kaznovano,“ pojasnjuje Kozincev v svoji knjigi *Razmišljanja o Shakespearju*, ko govori o pomenu Hamletovega srečanja z duhom njegovega očeta. Vtem ko gledamo bliskanje svetlečega oklepa in prhutav plašč Duha, ki nas družno s Hamletom vodi po stopnicah helsingforskega obzidja, Šostakovič z udušenim *ostinato* godalcev in s stiliziranim srednjeveškim *korolom* podpihuje srd. A tudi asociira na askezo, strogost in zvišenost. Podoben kompozicijski prijem je uporabil za arijo Katarine v operi *Katarina Izmajlova* (spisane po noveli *Lady Macbeth mcenskega okraja*). Srednjeveško sekvenco *Dies Irae* je predelal tudi v scenško glasbo za dramsko predstavo *Hamleta* v gledališču Vahtangova leta 1932.

V vseh treh primerih nas glasba oskrbi s občutjem zbrane, tihe napetosti in neizbežne katastrofe. Prihod glumačev je glasbeno pospremil ritem *galopa*, kar je za Šostakoviča dovolj tipično. Toda to ni več *galop* iz 20., 30. let prejšnjega stoletja, nekdanjemu je marveč podoben le še po ritmičnem obrazcu. Sicer pa buhti od čudno svetle orkestracije, diha drznost, živec, radost in nalezljiv smeh. Potem pa se v kulminaciji skupaj s prizorom t.i. mišnice mahoma spremeni v zloslutno *toccato*.

Veliko je torej razlogov, spričo katerih moramo, gledajoč v partituro, govoriti o Šostakovičevi simfoniki med ekranizacijo **Hamleta**. Snov je trdno povezana. Opazimo lahko sonatnost v širokem pomenu besede. Orkestracijo je skladatelj organiziral celovito. Dejstvo, da ta glasba kot koncertna *suita* že več kot dve desetletji živi svoje samostojno življenje, pa nam daje pravico, da jo poimenujemo mala programska simfonija.

... Hamletovo življenje ni tragično samo zato, ker ga obkroža zlo, pač pa tudi zato, ker stoji pred njim ves čas ideal čiste človeškosti, sam pa čuti, da je daleč od nje. Nihče ni tako neprizanesljiv samokritik kakor Hamlet. Do tega imamo lahko odnos kot do pokazatelja slabosti. In pri tem si mislimo, da človeško dostojanstvo trpi zaradi podobnega samoponiževanja. To je argument tistih, ki ne verjamejo v nujnost popolne pravice. In Hamlet ne more živeti brez te popolne pravice. . . S tem se dviga nad vse druge osebnosti v tragediji. . .“ piše A. Enquist v knjigi *Shakespearjeva umetnost*. Morda bi bilo prepatetično, ko bi podobne besede uporabili za oznako človeka, ki je bil svoje najznamenitejše skladbe spisal za časa najstrahotnejših Stalinovih represalij. Ni pa dvoma, da je strašni čas spodbudil tisto globoko shakespearevsko in humano v glasbi Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča, skladatelja, ki je bil svoje prve skladbe igral šestnajstleten na pianinu v poltemi petrograjskega kina Barikade in z njimi ozvočeval tisto privlačno svetlobo gibljevih slik.

ANTUN POLJANIČ

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR

SKLADATELJ IN FILMSKA GLASBA

Ruski skladatelj Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič (1906-1975) se je prvokrat dejavno posvetil filmu v 20. letih. Tisti čas je že nastopal kot koncertni pianist, a mu to ni zadovalo za človeka vredno življenje. Zato je stopil z odra, čemur nekateri od njegovih življenjepiscev pravijo „srečna okoliščina“. Šostakovič je začel iskati delo pianista-illustratorja k filmom in trkati na vrata doma vseh kinematografskih dvoran v tedanjem Petrogradu — Crystal Palace, Beau Monde, Eldorada, Odeona, Splendid Palace in Osvetljenega traku. Filmi so bili v 20. letih „veliki nemi“, čeprav je bilo docela vsakdanje, da so jih predvajali po majhnih dvoranah. Spremljali so jih pianisti, na katere pa gledalci niso bili kdove kako pozorni. Našli pa so se režiserji in filmske delavnice, ki so bili že zahtevnejši in so iskali načine, kako uskladiti glasbo z zgodbo in z značajem filma. V boljših petrograjskih kinodvoranah (Piccadilly, Splendid Palace) so se oskrbeli s simfoničnimi orkestri. Tudi znani skladatelj Aleksandr Glazunov je tista leta kdaj pa kdaj stal za dirigentskim pultom v Piccadillyju.

Šostakovič je dobil službo pianista v kinematografu Osvetljeni trak, ki se je še za njegovega igranja preimenoval v Barikade. Novembra 1922 je moral prestatati celo nezahtevno avdicijo. Dobil je nalogo, naj improvizira na temo tedaj priljubljenega „**Modrega valčka**“, zahtevali so, da improvizacijo odigra v „vzhodnjaškem slogu“. Šostakovič je tam držal le do leta 1924, saj so ga bili neredno plačevali, lastnik kinodvorane pa je

D. D. ŠOSTAKOVIČ IN FILMSKI REŽISER F. M. ERMILER



tudi nenehoma kaj godrnjal. In pianist je potem sprejel isto dolžnost v Splendid Palace.

Tam je delal približno leto dni. Medtem ko je pod platnom preživil dolge večerne ure, se je diskretno poigral z različnimi filmskimi zgodbami, in glasbo je po vsej verjetnosti (bil je sposoben improvizator) tudi zelo po svoje oblikoval. Takšni podvigi pri tedanji glasbeni ilustraciji niso bili v navadi, zato so bili vodje kinematografov nezadovoljni in mu ves čas grozili z odpovedjo. Učitelj kompozicije Glazunov ga je ščitil, čeravno je delo po kinodvoranah omejevalo njegov konservatorijski študij. Zanimiv je odlomek iz pisma, v katerem se Šostakovič opravičuje in brani pred svojimi učitelji: „... delo za kino me zelo sčrpava. Na žalost sem obdarjen z izjemnim spominom, tako da mi doma še vedno v učesih buči glasba, ki sem jo bil igral. V očeh mi ostajajo junaki z ekrana, tako da jih bolj in bolj sovražim. Spričo tega zelo dolgo ne zaspim. Po navadi šele tam okrog četrte, pete zjutraj. Prebujam se pozno. In moje prve misli so natrpane z gnevom od spoznanja, da sem se za 134 rubljev prodal Severozahodnemu kinu in postal kinopianist.“

Šostakovič pa je leta 1924 ne glede na težave začel s pisanjem *Prve simfonije*, v kateri menjave vzdušij in hitri tempo zelo spominjajo na tedanje kadiriranje in filmsko tehniko.

Iz Splendid Palace se je preselil v takrat najznamenitejšo dvorano Piccadilly (današnja Aurora) na Nevskem prospektu, kjer so vrtili najboljše filme. Tam je klavir igral v orkestru. Povabil ga je bil dirigent Vladimir in mu od časa do časa tudi zaupal orkestracijo priložnostne glasbe.

Po krstni izvedbi *Prve simfonije* (1926) je Šostakovič relativno hitro dosegal priljubljenost, zato je dejavno delo za film nekaj časa puščal ob strani. K filmu se je vrnil leta 1929.

V začetku tistega leta je začel na pobudo Grigorija Kozinceva in Leonida Trauberga pisati prvo filmsko partituro. Snemala sta nemi film **Novi Babilon**. Mladeniča sta se pri tem glasbeno zgledovala po znamenitem filmu Sergeja Ejzenštejna **Križarka Potemkin**, za katerega je bila spisana posebna partitura, ki so jo na projekcijah izvajali v živo. Njun izbranec Šostakovič je tisti čas v Malem teatru postavljal svojo opero *Nos*. Pazljivo si je prebral scenarij — tragično zgodbo o ljubezni med pariško prodajalko Louise iz Novega Babilona in versajskim vojakom Jeanom. Dogajalo se je za časa pariške komunne. Šostakovič si je zamislil glasbo, v kateri so se prepletali marsejeza, Offenbachov kankan, Cajkovski in njegova lastna lirika. Po premieri, ko so glasbo med projekcijo igrali v živo, je vodstvo Sovkina grobo napadlo tako film kakor glasbo. Navzoča sta bila Ejzenštejn in Aleksandrov, poskusila sta se postaviti v bran, a zaman. Film so prikazali tudi v Leningradu, kjer pa so se dvignili dirigentje; protestirali so zaradi glasbe in skušali dokazati, da je povsem nepotrebno, če režiserji naročajo filmsko

IN DESNO PASOLINIJEV

glasbo pri resnih 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 instrumenti na posnetem optičnem zvočnem filmskem traku „ne učinkujejo“. Pokazalo se je, da so bili izidi 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 prilagajati raznolikim tehnikam, večplastnosti, pogostim zamenjavam prizorišč in velikim planom, kar je dopuščalo, da je tudi glasba začetavala psihološke odtene. 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 ujemala v Šostakovičevo predstavo o operi-farsi, o operi-satiri. Pri tem projektu so delali na nenavaden 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**.

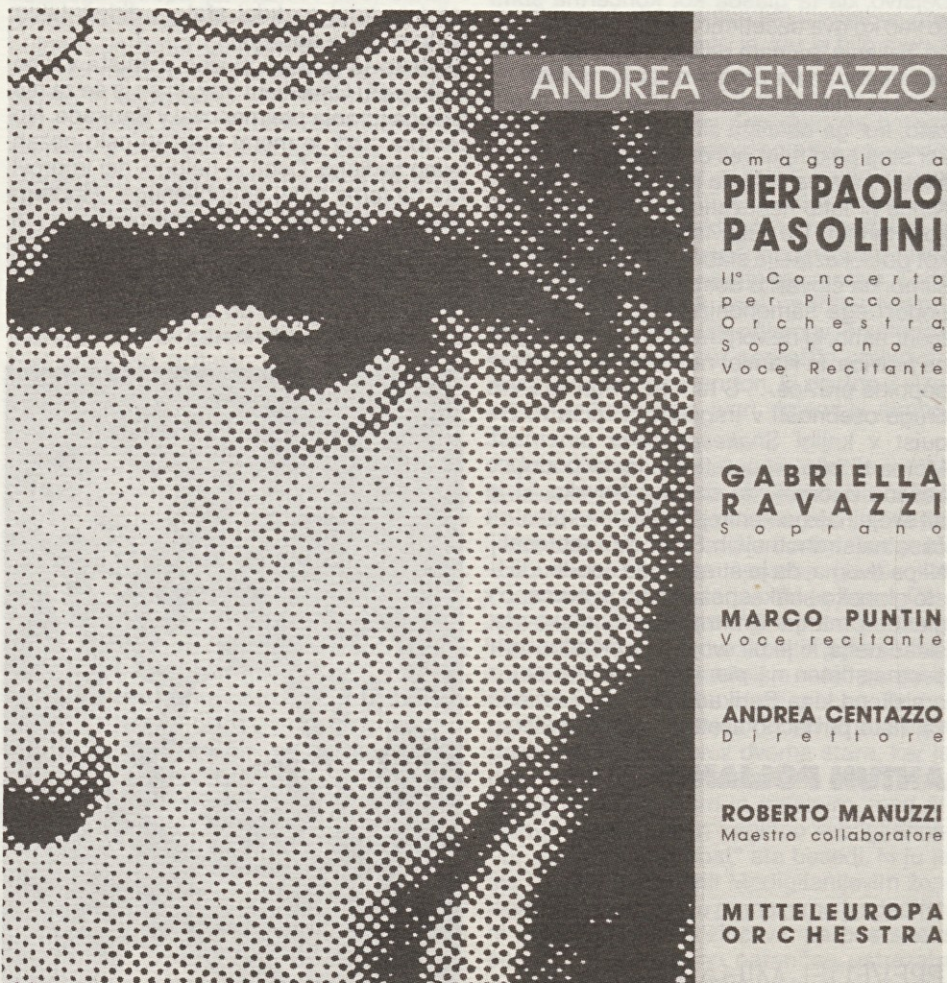
Šostakovič si je bil s svojimi skušnjami že pridobil hitrost in bi bil mogel v kratkem času napisati učinkovito glasbo, pa je film **Prijateljci** — posvečen Romainu Rollandu, življenjepiscu mnogih velikih skladateljev — zahteval drugačen, zapleten pristop. Skladatelj se je filma lotil s prijemi, ki 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.

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 *Posvečilo 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 Centazza (*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 eksistenčni muji investirati nadaljnje prikrite nagibe — štiklc *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



ANDREA CENTAZZO

omaggio a
PIER PAOLO PASOLINI

II° Concerto
per Piccola
Orchestra,
Soprano e
Voce Recitante

GABRIELLA RAVAZZI
Soprano

MARCO PUNTIN
Voce recitante

ANDREA CENTAZZO
Direttore

ROBERTO MANUZZI
Maestro collaboratore

MITTELEUROPA ORCHESTRA

ANTUN POLJANIĆ

PREVEDEL MIHA ZADNIKAR