

GLASBA V FILMSKI ZGODOVINI

Odveč bi bilo skrivati, da so 80. leta v filmu naplavila tudi filmsko glasbo. Ni šlo za rojstvo obdobja glasbene zgodovine, saj je ves film že obdobje glasbene zgodovine. Šlo je marveč za novo vrsto slepila, kakršna nam venomer zagotavljajo, da je film celostnostno spretna reč: Produkcija je ponudila presežek priljubljene, a že tisočkrat prej porabljenе glasbe, ki zdaj ni drugega kot navadna glasba, citirana v kinu; občinstvo pa je ekonomijo znanih zvočnih aplikacij vzelo zares in si kot davek in dokaz prave ljubezni prisvojilo še izvirno filmsko glasbo. Potem se je mahoma odprlo več ravnin. Raba je razprla prostor teoriji, in ta je, obdelujoč območje filmskega zvočnega zapisa, enkrat za vselej pozabila na tisto krivično obsodbo, ko je bilo že zgodaj in tako rekoč pred praviim rojstvom filmske glasbe izrečeno anatensko in hitro odpravljajstvo. Nič čudnega potem, da so 80. rodila tudi posebno zgodovinopisno vejō, ki se je lotila restavracije partitur prvega filmskega obdobja. Začrtana je smer, ki si na njej lahko omislim cilj: Kakor imamo videoteke, hranilnice kulture očesa, bomo z gojenjem kulture posluha kdaj dobili še kaj več kot slab zvok na video presnetkih — strukturni načrt zvočnega zapisa. Če je film namreč osvojil plošče in črke, ni komunikacijskega razloga, da bi ne prejel še muzikalij. Poleg partov in partitur „visoke“ glasbe bi pluralizem „glasbe vizualnih omejitev“ dopustil partiture filmske glasbe, v katere bi ne zapisovali le notne materije, temveč tudi šume in snemalno knjigo. Vzrok, da takšne trgovine novih publikacij ne odpremo že jutri, ne čemi toliko v glasbeni nepismenosti najširših množic, kolikor v posebni delitvi teoretske vednosti, delitvi, v katero je ovito spoznanje filmska glasba. Ko bi bili čakali na muzikologe, bi ne dobili nikakršne pojmovne analize filmske glasbe. S tem nočem reči, da muzikologija nasprotuje filmski glasbi, ne, pač pa muzikološka teorija nasprotuje filmski teoriji. Tudi to bi še ne bilo pogubno, ko bi filmska glasba ne črpala prav iz nasprotja teorij. Kar je usodno za besedo, seveda prakse ne briga niti malo: Ali ni že pisec prve izvirne filmske glasbene partiture klasik — Camille Saint-Saëns je svoj opus 128 leta 1908 namenil filmu, Lavedanovemu *L'Assassinat du Duc de Guise*? Toda to bi utegnili imeti še za pradejstvo o oprijemljivem „začetku zgodovine“. Poudariti hočem nekaj drugega. Leta 1930 je Arnold Schönberg svoj opus 34 naslovil *Accompaniment to a Film Scene*,

pa ga ni priložil nobenemu konkretnemu filmu ali prizoru. In kaj se zgodi? Filme danes gleda vsak, Schönberg pa še vedno ni klasik kot se spodobi. Poslušaga le malokdo. Poučimo se torej o nevarni vzporednici, ko muzikologija ni padla daleč od glasbe, pobrati se je moral pa film. Za kaj gre? Uradni preučevalci glasbe kajpak vedo vse tudi o filmski glasbi, a jo odpravljajo na prod lahko osvojljivih in samoumevnih znanj. Ko da bi šlo za notna zaporedja navadnih skladateljev; ko da bi kaj več navadnih „resnih“ skladateljev kot jih je za prste rok in nog sploh vedelo, kaj se pravi pisati za film; ko da bi bilo izenačeno „pisati za koga“ in „pisati za kaj“. Ko posameznik dobi v roke filmsko glasbo, se lahko zgodi marsikaj: Velika želja je epohalna muzikološka analiza — naj se sliši še tako akademsko! — z natančnim prerezom scenariistično-diegetsko-produktivistične filmske gradacije obenem.

Jugoslovanska publicistična ponudba skozeseje in teorijo do zdaj strogosti v tej temi ni poznala. Zato je bila tema. Ker nočem biti manifestativen, marveč samo transparenten, naj se le spomnim na obdelavo, kakršno so pred osem leti v posebni številki „Filmska muzika“ ponudile *Filmske sveske*. Kdor se zanima za hitra navdušenja, ekskluzivistične biografije in tehnično-vedenjske spovedi skladateljev, naj si jo kajpak prebere. Kaj manj od pozitivne informacije ne more dobiti!

Svežnja spisov o filmski glasbi smo se lotili, ko so partiture te zvrsti skrite še po predalih producentskih pisarn in skladateljskih delavnic. Z današnjim smo šli v pomanjkanju naklepoma v komaj obvladljivo širino. Uvoženi prispevki naj torej pokažejo, v katere smeri bi bilo produktivno otipavati. Simon Frith je star znanec našega bralstva, željnega anglosaške sociologije. Priznam, da sem se zanj odločil tudi iz navdušenja nad zadnjim navedkom v spisu, nič manj kakor bo bralec priznal, da vozi sociologija glasbe na poteh k bistvom, kakršne so druge, starejše sociologije že dosegle, po precejšnjih ovinkih. Antun Poljanč je dubrovniški dirigent na šolanju v Leningradu — tam ga je pritegnila tudi zgodovina pianistov v množici nekdanjih mestnih nemih kinematografov; danes pa ga fascinira čas, ki ga je skladatelj Šostakovič kljub številnim profesorskim, glasbeniškim in kompozicijskim obveznostim namenjal filmu. Sergio Miceli bo zdaj zdaj izdal veliko monografijo o skladatelju Enniu Morriconeju — *Ekran* prvi javno

objavlja izčrпно muzikološko delovno poročilo o novi glasbeniški monografiji v zgodovini filma. Na prvi pogled je bržkone pisano tradicionalistično, z inflacijo banalnih opazk in opomb, a bodi hvaležno, ker nam tako kompetentno sporoča, kaj se danes dogaja z razmerjem med muzikologijo in filmsko glasbo v tako kulturni državi, kot je Italija. Tipična morriconejevska dialektika, ki jo je Miceli grabil v teh pasusih bolje, v ōnih slabše, in ki je do precejšnje stopnje značilnost večine pristnih filmskih skladateljev, nas bo v *Ekranu* še pritegovala: Micelijeva suverenost in naša biofilmografija naj dokazujeta, da gre v primeru Morricone bolj zares, kakor se zdi površnim poslušalcem njegovih (najbolj razvpitih) kompozicij. Za prihodnjo številko lahko kljub spolzkosti obljub zanesljivo napovem pogovor z Morriconejem — posebej za *Ekran* je govoril v Trentu, sredi marca pa je iz Rima poslal še nekaj zanimivih popravkov in novosti, tako da se je reč splačalo preložiti. Razmišljati pa sem prisiljen vsaj še o dveh problemih: Elektronika v filmski glasbi oziroma težave, ki jih teoriji povzroča ali odpravlja „tehnicistična“ ravnina. Sčasoma pa bo veljalo sintetizirati tudi glasbo v filmu 80. let.

V številki, ki jo bralec drži v rokah, se je moja oseba — pristašinja smeri, da je filmska glasba prej stvar filmske kakor glasbene logike oziroma da je plod dialektičnih omahovanj „obeh na račun ene“ — skušala obnašati v svojo korist. Zato je svoje misli v vseh svojih objavljenih spisih formalno razdelila po „rubrikah“. In to z mislijo, da počne nekaj takšnega kot uspeha željni skladatelj filmske glasbe: Ta „glasba“ je torej navzoča v prizoru s festivali, druga v prizoru s Festa, tretja v prizoru kritike. Četrta je denimo „naslovna glasba“ in jo nahajamo v pričujočem prizoru filma in glasbe. Tematsko je seveda sintetična, še več, govori o tem, kako lahko ena sama, navidez nedolžna in navadna gramofonska plošča povzema „skladateljski katalog“ enega samega režiserja, kako je lahko plošča film. In zakaj takšna delitev? Povsem odkrito v želji, da bi kdaj res lahko dokazali, kako je ves film resnično tudi obdobje glasbene zgodovine, slog kakor rimska šola, mannheimovci, dunajska klasika, ruskih pet ali minimalist. Ali še več, slog, ki vse sloge, kar jih premore glasbena zgodovina, meliorira za uspeh druge umetnosti — torej aplikativno slogovje.

Miha Zadnikar