

Glazba Alfija Kabilja za film "Škare"

Job, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:471119>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU - MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

LUCIJA JOB

GLAZBA ALFIJA KABILJA ZA FILM *ŠKARE*

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU - MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

GLAZBA ALFIJA KABILJA ZA FILM *ŠKARE*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Studentica: Lucija Job

Ak. god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Potpis

U Zagrebu, 21. veljače 2022.

Diplomski rad obranjen.

POVJERENSTVO:

1. Dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc. (predsjednica)
2. Dr. sc. Irena Paulus, nasl. izv. prof.
3. Dr. sc. Dalibor Davidović, prof.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

ZAHVALA

Zahvaljujem gospodinu Alfiju Kabilju na sugovorništvu, neizmjerne pristupačnosti i povjerenju koje mi je ukazao te mi tako uvelike olakšao i dodatno potaknuo pisanje ovog rada. Zahvaljujem i mentoru, dr. sc. Daliboru Davidoviću, na nesebičnoj pomoći i strpljenju prilikom nastajanja ovog rada. Ujedno, hvala svim profesorima Muzičke akademije koji su na bilo koji način pridonijeli mojem kako stručnom, tako i osobnom rastu.

Naposljetku, najveća hvala mojim roditeljima i obitelji na potpori tijekom cijelog školovanja, prijateljima te mojem Hrvoju na kontinuiranoj podršci i ljubavi.

SAŽETAK

U ovome se radu istražuje na koji se način stvaralaštvo skladatelja Alfija Kabilja (1935) odnosi prema razlikama između “ozbiljne” i “popularne” glazbe. U prvome se dijelu pokušava ustanoviti na koji način određenja ovih kategorija u općem i lokalnom kontekstu sudjeluju u oblikovanju Kabiljova glazbenog jezika, dok se u drugome dijelu na primjeru Kabiljove glazbe za holivudski film *Škare* iz 1991. razmatra kako se njegov glazbeni jezik, obilježen raznolikošću idioma, pokazuje u susretu s filmskim medijem.

Ključne riječi: Alfi Kabiljo, hrvatska glazba 20. stoljeća, glazba za film, audiovizualna analiza, istraživanje skica

SUMMARY

This thesis investigates ways in which the work of composer Alfi Kabiljo (1935) relates to the differences between “serious” and “popular” music. The first part tries to establish how the definitions of these categories participate in shaping Kabiljo’s musical language in general and local context, while the second part examines how his musical language, marked by a variety of idioms, behaves in an encounter with the film media on the example of Kabiljo’s music for the 1991 Hollywood film *Scissors*.

Key words: Alfi Kabiljo, 20th century Croatian music, film music, audiovisual analysis, sketch research

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Ishodišta istraživanja.....	3
2.1. Metoda i teorijski okvir	5
2.2. Pojmovi “popularna” i “ozbiljna” glazba.....	7
3. Glazbeni idiomi Alfija Kabilja.....	14
4. Glazba Alfija Kabilja za film	20
5. Film <i>Škare</i>	28
5.1. Kabiljove bilješke i partiture	31
5.2. Analiza glazbe i audiovizualna analiza	39
6. Zaključak.....	81
7. Bibliografija	84
7.1. Primarni izvori (tekstovi)	84
7.2. Primarni izvori (audiovizualni)	84
7.3. Sekundarni izvori	84
8. Slike - Skladateljeve bilješke i partiture	88
9. Prilozi.....	110
Prilog 1: Transkript intervjua s Alfijem Kabiljom, vođenog 17. studenoga 2021. u Zagrebu	110
Prilog 2 - Izvaci iz <i>Pravilnika o zaštiti autorskih prava i raspodjeli autorskih naknada</i> (1999) i <i>Pravilnika o ostvarivanju autorskih imovinskih prava</i> (2013).....	123
10. Filmografija <i>Škara</i> (1991).....	129

1. Uvod

Motivacija za ovo istraživanje razvijala se tijekom cijelog mog studija budući da me oduvijek zanimalo pitanje o granicama i određenjima „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe, kao i skladatelji čije stvaralaštvo ne obuhvaća samo jedno područje glazbe. Među hrvatskim skladateljima ovako raznorodnih opusa Alfi Kabiljo uzoran je slučaj. Premda sam isprva namjeravala načiniti rad koji bi u obzir uzeo cjelokupno skladateljevo djelo, svoj sam istraživački interes postupno usredotočila na Kabiljovu glazbu za film iz nekoliko razloga. Za filmsku glazbu, naime, granice između „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe kao da ne predstavljaju bitnu odrednicu i ona stoga pruža skladateljima slobodu odabira glazbenog jezika. Željela sam istražiti kako se u tome slučaju postavlja Kabiljo, kakvim se glazbenim jezikom služi i kako se taj glazbeni jezik odnosi prema drugim sastavnicama filmskog medija. Razlog zbog kojeg sam među njegovim filmskim partiturama izabrala baš onu za film *Škare* s jedne je strane bio osoban: zaintrigiralo me kako je uspio proizvesti partituru za hollywoodsku produkciju. S druge strane, izbor ovoga filma posljedica je i okolnosti da sam ljubaznošću skladatelja imala pristup njegovu osobnom arhivu, u kojemu su u slučaju upravo ove filmske partiture sačuvane skice, zabilješke i druga rukopisna građa.

Ovaj se rad temelji na analizi pisanih izvora te zvučnih i audiovizualnih zapisa. Većina izvora pohranjena je u privatnom arhivu Alfija Kabilja i čine ih skladateljeve rukopisne partiture, skice i bilješke. U primarne izvore ulazi i intervju koji sam sa skladateljem vodila 17. studenoga 2021. u Zagrebu,¹ pravni dokumenti koji reguliraju pitanje autorstva, notni zapisi koje sam sama načinila prema partiturama i snimkama, kao i samo izdanje filma *Škare* na DVD-u. Slušnu analizu glazbe načinila sam, uz partituru, na temelju zvučnih snimki koje su postale dostupne tek u prosincu 2021., kada je Kabiljo na poticaj autorice ovoga rada u vlastitom arhivu pronašao originalnu kasetu glazbe za film. Kasetu je u izdavačkoj kući Croatia Records presnimljena u digitalni format, a zvuk je obrađen, nakon čega sam snimku dobila na korištenje. Svi se drugi izvori koje sam konzultirala mogu smatrati sekundarnima. Građa iz skladateljeva osobnog arhiva ovdje se objavljuje uz dopuštenje autora.

Osim ovoga uvodnog dijela rad se sastoji od četiri poglavlja. U drugome poglavlju, uz osvrt na pitanje pristupa, riječ je o pokušaju da se specifičnost Kabiljove skladateljske pozicije ocrta s obzirom na razliku koja se čini konstitutivnom za njegov opus, onu između “ozbiljne” i “popularne” glazbe. Osvrnut ću se tako na određenja ove razlike, onako kako se naznačuju u mjerodavnim enciklopedijama i leksikonima, kao i u pojedinim utjecajnim tekstovima, kao

¹ Intervju sam snimala diktafonom i kasnije transkribirala u pisani oblik te priložila ovome radu (vidi Prilog 1).

što su oni Theodora W. Adorna i Johna Blackinga, ali ću uzeti u obzir i pravne dokumente – pravilnike Hrvatskoga društva skladatelja, koji na lokalnoj razini reguliraju odnos između ova dva područja glazbe.

U trećem poglavlju pokušala sam ocrtati raznolikost Kabiljova opusa i glazbenog jezika općenito uzimajući u obzir skladateljeve iskaze, ali i šire sklopove o kojima je riječ u novijim studijama koje se bave obilježjima i specifičnostima ovdašnje popularne glazbe i kulture u poslijeratnom razdoblju.

Četvrto poglavlje posvećeno je Kabiljovoj glazbi za film. Budući da je ovo područje njegova stvaralaštva do sada najbolje istraženo, mogla sam se do neke mjere osloniti na postojeće studije Vjekoslava Majcena i Irene Paulus, ali prije svega na vlastita opažanja gledajući filmove i slušajući Kabiljovu glazbu.

Istraživački fokus još je uži u petom poglavlju, koje bi se moglo smatrati i središnjim. U njemu se iznose rezultati vlastite analize Kabiljove glazbe za film *Škare*. Ishodišna građa koju sam koristila obuhvaća skladateljeve rukopisne bilješke i partiture, izdanje filma na DVD-u te notne primjere koje sam sama načinila konzultirajući partiture i slušajući glazbu u filmu. Audiovizualnu analizu načinila sam slijedeći smjernice o kojima je riječ u radovima francuskog skladatelja i teoretičara audiovizualnih medija Michela Chiona.

2. Ishodišta istraživanja

Premda je riječ o “doajenu hrvatske filmske glazbe”,² kako ga je nazvala muzikologinja Irena Paulus, o Alfiju Kabilju postoji tek malen broj stručnih studija, što je iznenađujuće ima li se u vidu širina i obujam njegova stvaralaštva. Ali zato postoje mnogobrojne kritike, recenzije, komentari i drugi novinski članci. Među njihovim autorima ističe se Jagoda Martinčević, za koju bi se moglo reći da kontinuirano prati Kabiljovo djelo. Autorica je i teksta o skladateljevu životu i stvaralaštvu te popisa djela objavljenog u povodu koncerta kojim se obilježio njegov 80. rođendan.³ U ovoj publikaciji postoji i zaseban tekst o Kabiljovoj glazbi za film, autorica kojega je Irena Paulus, muzikologinja koja je u nas najviše pisala o ovome području glazbe.⁴ U filmskom kontekstu značajni su i prilozi Vjekoslava Majcena, koji je u *Filmografiji skladatelja filmske glazbe* iz 1996. objavio studiju o Kabiljovu djelu.⁵ U opsežnoj studiji o hrvatskim skladateljima filmske glazbe, objavljenj šest godina kasnije, Irena Paulus posvećuje čitavo poglavlje Kabiljovoj glazbi za filmove *Kužiš stari moj* (1972), *Seljačka buna* (1573), *Banović Strahinja* (1981) i *Pad Italije* (1981), revidirajući filmografiju koju donosi Vjekoslav Majcen.⁶ Na temelju njezinog rada moguće je steći uvid u raznolikost Kabiljovih pristupa skladanju. Ponukana mnogobrojnim inozemnim filmovima za koje je Kabiljo pisao glazbu, ista je autorica posvetila studiju i tome dijelu njegova stvaralaštva, što je ujedno i zadnji istraživački rad o skladatelju do danas.⁷ Osim navedenog, među stručnim radovima o skladateljevu djelu treba spomenuti i diplomski rad Ivane Hausknecht koja se bavila Zagrebačkom školom mjuzikla, pa je tako istraživala recepciju i generalne značajke Kabiljovih mjuzikala.⁸

Zašto je Kabiljov opsežan i raznolik opus izazvao tako malo istraživačke znatiželje? Možda se jedan od odgovora na to pitanje krije upravo u raznolikosti njegova opusa, koji traži drukčiji pristup od onih kojima bi se muzikolozi poslužili da imaju pred sobom samo “ozbiljnu” ili samo “popularnu” glazbu. Istovremeno, neistraženost Kabiljova opusa može biti i rezultat malog broja stručnjaka na ovome području. Jedan od razloga za izostanak studija možda je i recepcijski stereotip o “hitmejkeru” ili, kako ga nerijetko nazivaju mediji,

² PAULUS 2016: 29.

³ Usp. MARTINČEVIĆ 2016 i MARTINČEVIĆ 2016a.

⁴ Usp. PAULUS 2016.

⁵ Usp. MAJCEN 1996.

⁶ Usp. PAULUS 2002: 278-279.

⁷ Usp. PAULUS 2010: 97-106.

⁸ Usp. HAUSKNECHT 2004: 77-79, 84-85, 93-94, 96-101.

“kralju hrvatskog mjuzikla”⁹, pri čemu se popularnost Kabiljovih djela čini samorazumljivom opirući se pitanjima koja bi mogao postaviti istraživač. S druge strane, spomenuti stereotip možda je razlog i istraživačkog zanemarivanja “ozbiljnog” dijela Kabiljova opusa, na što je možda mogla utjecati i skladateljeva “neakademska” pozadina. No koji god razlog bio posrijedi, opus Alfija Kabilja najvećim je dijelom još uvijek neistražen.

Već se pri letimičnom pogledu na popis djela Alfija Kabilja, objavljenom na njegovoj osobnoj internetskoj stranici,¹⁰ nameće misao o raznolikosti njegova opusa i to ne samo u pogledu glazbenih vrsta, nego i u pogledu glazbenih idioma. On pred istraživača postavlja naročit problem: kako ga adekvatno opisati, odnosno kojim ga kategorijama obuhvatiti? Moglo bi se jednostavno reći da Kabiljo djeluje i na području „popularne“ i na području „ozbiljne“ glazbe, ali njegov opus uključuje i glazbu za film i druge medije, za koju nije baš jasno kamo spada. Zbog toga sam pošla od pretpostavke da same kategorije kojima se opisuju Kabiljova glazba treba promatrati u kontekstu u kojemu nastaje, kako u historijskom pogledu tako i u pogledu lokacije. Pokušala sam doći do dokumenata u kojima nadležna strukovna udruga, Hrvatsko društvo skladatelja, odnosno njegova agencija za zaštitu autorskih muzičkih prava, određuje značenje pojmova poput „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe u lokalnom kontekstu. Potom sam nastojala razmotriti kako sam skladatelj poima granice između ovih područja glazbe i kako se prema njima odnosi te kako se prema tim granicama odnosi njegov opus u cjelini.

Usredotočit ću se potom na jedan primjer, Kabiljovu glazbu za film *Škare* iz 1991. godine, kako bih ustanovila na koji se način raznolikost skladateljevih glazbenih idioma očituje u jednoj filmskoj partituri. Više je razloga zašto sam odlučila analizirati baš ovo djelo, a među njima nije na posljednjem mjestu bila činjenica kako sam u tome slučaju, zahvaljujući skladateljevoj osobnoj susretljivosti i sređenosti njegova kućnog arhiva, mogla raspolagati i onim materijalima koji za istraživača nisu redovito stanje stvari, poput skladateljevih radnih bilješki i skica.

⁹ Usp. *** 2008: 10.

¹⁰ Usp. ŠPOLJARIĆ i DEZSÖ 2005-2015. Prema navodima službene internetske stranice, Mirta Špoljarić je 2005. godine sastavila popis djela, a David Danijel Dezsö ga je nadopunio i doradio posljednji put 2015. godine.

2.1. Metoda i teorijski okvir

Budući da se ovaj rad sastoji od nekoliko cjelina, svaka od njih tražila je specifičan pristup. Literaturom koja se navodi u popisu služila sam se kako bih stekla uvid u postojeće studije o Kabiljovoj glazbi, odnosno kako bih vlastito istraživanje teorijski situirala.

Kada je riječ o istraživanju načina kako se pojmovi poput „popularne“ i „ozbiljne“ određuju u lokalnoj sredini, mogla sam posegnuti za pisanim dokumentima o autorskim pravima u arhivu Hrvatskog društva skladatelja. Građu koju sam konzultirala čine pravilnici, notna izdanja, no izvor informacija su bile i internetske stranice, diskografska izdanja i privatne zbirke. Pokušala sam na temelju pravilnika rekonstruirati kako se ti pojmovi određuju u nas u razdoblju u kojemu je Kabiljo skladateljski aktivan. Iz intervjua sa skladateljem mogla sam, između ostalog, razabrati i njegov osoban pogled na određenja poput „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe, na njihove granice i njihov odnos.

Kada je pak riječ o istraživanju audiovizualnih sklopova, kao ishodište mi je poslužio pristup što ga predlaže Michael Chion u svojoj knjizi *Audiovizija*. On polazi od toga da treba analizirati svaku scenu filma pojedinačno, pri čemu je potrebno identificirati sve zvučne elemente koji su u njoj prisutni, a oni mogu uključivati govor, šumove/zvučne efekte i glazbu.¹¹ Analiza se usredotočuje na njihovu kvalitetu, u smislu njihove konzistencije, kao i na njihove odnose. Primjerice, valja istražiti dominira li jedno od njih nad drugima, na koji način interagiraju, čujemo li ih zasebno ili formiraju neku zajedničku strukturu itd.¹²

S druge strane, valja razmotriti odnos slike i zvuka. Chion tu predlaže prije svega obratiti pažnju na momente u kojima su slika i zvuk sinkronizirani – kada ono što čujemo ujedno i vidimo ili je barem ono što čujemo u nekom izravnom odnosu prema slici. Audiovizualna analiza treba ustanoviti u kakvom su odnosu zvuk i slika u određenom audiovizualnom sklopu – suprostavljaju li se, komplementiraju ili dupliciraju. Također, pažnju je nužno obratiti na brzinu i preciznost. Primjerice, je li precizan i detaljan zvuk kombiniran s nefokusiranom slikom ili obratno.

Jedan od načina za analizu kombiniranja zvuka i slike je metoda maskiranja – slušajući zvuk bez slike i gledajući sliku bez zvuka postavljamo si pitanje „što čujem od onog što vidim“ i „što vidim od onog što čujem“.¹³ Metodu maskiranja ću u audiovizualnoj analizi primjenjivati i u svrhu određivanja izvora zvuka. Zvuk prema izvoru može biti prizoran, imajući izvor u prikazanim filmskim prizorima, te neprizoran, kada „nema izvor u prizorima

¹¹ Usp. CHION 1994: 189.

¹² Usp. CHION 1994: 189.

¹³ Usp. CHION 1994: 192.

filma, ne pripada im, već se osjeća izrađivački dodanim“.¹⁴ Premda ću se koristiti hrvatskim terminima prizoran i neprizoran zvuk, u stručnoj literaturi nailazimo i na nazive dijegetski i nedijegetski zvuk. Spomenula bih da kod Chiona dijegetski zvuk obuhvaća i dvije osnovne pozicije: vizualizirani zvuk, kojemu je izvor prikazan u kadru, i akuzmatičan zvuk, kojemu izvor ne vidimo u kadru.¹⁵ Važan aspekt u odnosu glazbe naspram slike jest i glazba koja je paralelna te, s druge strane, glazba koja kontrapunktira prizoru.¹⁶ Spomenuta podjela se zadržala kao relevantna do danas, dok se Chion koristi terminima empatična i anempatična glazba, pri čemu je glazba empatična kada je u nekom pogledu sukladna događanjima u radnji, a u suprotnom je slučaju anempatična.¹⁷ Naposljetku, unutar audiovizualne analize treba obratiti pažnju i na ono što Chion naziva negativnim zvukovima odnosno negativnim slikama.¹⁸ Zvuk je negativan kada nas slika upućuje na neki zvuk, no on se ne pojavljuje, dok je slika negativna ukoliko glazba/zvuk sugerira neku sliku, no mi je ne vidimo.

Drugi autor koji mi je bio od pomoći pri audiovizualnoj analizi je britanski muzikolog Mervyn Cooke, a njegov rad bio mi je važan u pogledu tehničkih pojedinosti o nastajanju zvuka i procesu što ga skladatelj prolazi skladajući glazbu za film. Jedan od termina koji se koristi u tome kontekstu je *spotting*, na koji sam nebrojeno puta naišla u Kabiljovim bilješkama. *Spotting* je postupak određivanja trenutka ili trenutaka u sceni kada se glazba pojavljuje, koliko traje i kada završava.¹⁹ Pojam koriste i drugi autori koji pišu o glazbi na filmu pa je tako Muir Mathieson još 1940-ih godina pisao o tome da upravo proces preciznog skladanja i tehničke kontrole pri određivanju trenutka u kojem se glazba pojavljuje i njezinog trajanja utječe na balans između dijaloga i glazbe kojim se ostvaruje kontinuitet.²⁰ Ukoliko skladatelj nije precizan skladajući prema *spottingom* određenim naputcima, dijalog i glazba mogu stvoriti kontrastne i proturječne efekte. S druge strane, funkcije glazbe mogu biti upravo kontrast, evokacija, komentiranje te ostvarivanje dinamike vizualnih prijelaza u filmu.²¹ Imajući sve to u vidu, nastojala sam u analizi glazbe i njezina odnosa s drugim sastavnicama filma *Škare* odrediti njezine konkretne funkcije u pojedinim scenama.

Središnji dio rada posvećen je analizi glazbe za film *Škare*. Pritom sam mogla uzeti u obzir podatak da je glazbu za ovaj film skladatelj pisao prema specifičnim naputcima o radnji i

¹⁴ PAULUS 2012: 194.

¹⁵ Usp. CHION 1994: 71-73.

¹⁶ Usp. PAULUS 2012: 216.

¹⁷ Usp. CHION 1994: 8-9.

¹⁸ Usp. CHION 1994: 192.

¹⁹ Usp. COOKE 2001: 807. Više o ovome terminu vidi u poglavlju 4.

²⁰ Usp. MATHIESON 1944: 9.

²¹ Usp. GALLEZ 1970: 40.

svakoj pojedinačnoj sceni. U analizu sam, prateći Kabiljov proces skladanja, krenula pokušavajući rekonstruirati tematsku građu koja će skladatelju poslužiti za razradu. Budući da ni partitura ni bilo kakav notni materijal za film *Škare* nikada nije objavljen, analizu sam radila na temelju rukopisa, transkribirajući tematski materijal pomoću programa Sibelius. Osim iz rukopisa partiture, teme sam zapisivala i gledajući odnosno slušajući scenu po scenu te bilježeći kada se svaka od njih pojavljuje. Pritom je bilo važno razlikovati ih od glazbenih brojeva koji nisu “tematski” niti su nastali od tematske građe, već se pojavljuju zasebno, kao stanovite epizode. U cijelom tom procesu koristila sam i skladateljeve bilješke, uključujući i njegove naslove scena. Pratila sam poklapaju li se njegove bilješke o scenama s onima u finalnoj verziji filma. Na taj sam način mogla uočiti razlike između glazbe zapisane u Kabiljovoj partituri i glazbe u filmu.

Nakon što sam identificirala teme, valjalo je zabilježiti koliko se puta i gdje ponovno javljaju i u kakvom obliku. U tome stadiju analize bilo je nužno, uz analizu glazbe zapisane u partituri, načiniti i analizu odnosa između glazbenih tema i drugih sastavnica filma, budući da se skladanje glazbe u ovome slučaju odnosi kako prema slici tako i prema narativnom sižeju. Pritom sam obratila pažnju na svaku sastavnicu zasebno (slika, glazba, riječ), ali i na njihove odnose. Premda je Chionov nacrt audiovizualne analize prije svega deskriptivan,²² pruža barem dobru polazišnu osnovu za razmatranja koja se ne zaustavljaju na samom opisu.

2.2. Pojmovi “popularna” i “ozbiljna” glazba

Da bi se razumjelo kako se kategorije poput „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe i njihove granice prelamaju kroz skladateljski opus Alfija Kabilja, potrebno je ocrtati kako je skladatelj uopće ušao u glazbu. U intervjuu što sam ga s njim vodila 2021. sam Kabiljo napominje kako je započeo s glazbenim obrazovanjem već 1942. godine kao sedmogodišnjak u privatnoj školi Rudolfa i Margite Matz,²³ u kojoj je učio klavir i teoriju glazbe, nastavljajući u Glazbenoj školi Blagoje Bersa i kasnije u Glazbenoj školi Vatroslav Lisinski, također pod mentorstvom Margite Matz, i tijekom godina učeći od mnogih drugih poput Tihomila Vidošića, Stanka Horvata i Ivana Brkanovića.²⁴

²² Usp. CHION 1994: 198-199.

²³ Margita Matz hrvatska je pijanistica, čembalistica i klavirska pedagoginja koja je od 1931. do 1941. bila aktivna u Muzičkom studiju Matz, u kojemu su joj učenici bili Alfi Kabiljo, Vlasta Hranilović i Stjepan Radić (Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 250), a sam skladatelj je u razgovoru spomenuo hvaljene učeničke produkcije njezina klavirskog tečaja u Hrvatskom glazbenom zavodu (vidi Prilog 1).

²⁴ Usp. MARTINČEVIĆ 2016: 17.

Unatoč tome što nije nastavio formalno glazbeno obrazovanje, već studirao i diplomirao arhitekturu, Kabiljo je debitirao kao skladatelj 1956. godine zabavnom pjesmom *Kraj logorske vatre* u izvedbi Marka Novosela.²⁵ Otada njegov opus obuhvaća djela najrazličitijih vrsta. U popisu djela objavljenom na skladateljevoj osobnoj internetskoj stranici²⁶ ona su razvrstana u kategorije kao što su zabavna glazba (zabavne melodije, šansone, melodije na stranim jezicima), glazbenoscenska djela (mjuzikli, opera, baleti), instrumentalna glazba (orkestralna, komorna, instrumentalna zabavna i instrumentalna primijenjena glazba), glazba za djecu (dječji mjuzikli, dječje pjesme, priče za djecu), primijenjena glazba (filmska domaća i inozemna glazba, scenska glazba za kazališne i radio drame, glazba za televizijsku produkciju i filmska primijenjena glazba) te aranžmani (obrade). Popis Kabiljovih djela na osobnoj stranici, kao i u knjizi *Komornijada* objavljenoj 2016. u povodu koncerta i skladateljeva 80. rođendana, obuhvaća 580 skladbi, no prema ZAMP-ovu internetskom popisu iz 2012. broj se penje na 1394, zbroje li se pojedinačni stavci ili dijelovi većeg djela, primjerice opere, mjuzikla ili filma.²⁷ Realan broj veći je od 580 uzmu li se u obzir neobjavljena odnosno neizvedena djela,²⁸ kao i skladateljevo kontinuirano stvaranje i doradivanje prethodnih djela, što potvrđuju i praizvedbe njegovih djela u novije vrijeme.²⁹ Nije čest slučaj susresti opus koji pokriva tako širok spektar glazbe i glazbenih područja. Na koji se način u njemu očituju granice između “popularne” i “ozbiljne” glazbe? Prije negoli pokušamo dati odgovor na ovo pitanje, trebalo bi uputiti na to kako ove pojmove određuju leksikoni i rječnici. O pojmu “popularna glazba” moguće je pronaći odgovarajuće članke u aktualnim izdanjima enciklopedija *NGroveD*³⁰ i *MGG*,³¹ kao i u *Pojmovnom vodiču kroz glazbu 20. stoljeća* Nikše Gliga,³² dok nešto stariji *MELZ* ne sadrži natuknicu o popularnoj, već o “zabavnoj” glazbi.³³ Možda ne slučajno, budući da se značenja ova dva pojma često poistovjećuju, čak i u stručnoj literaturi. Gligo ističe da je poistovjećivanje rezultat složenosti

²⁵ Usp. MARTINČEVIĆ 2016: 22.

²⁶ Usp. SPOLJARIĆ i DEZSÖ 2005-2015.

²⁷ *** 2021.

²⁸ Primjerice, Kabiljo je skladao četiri još do sada neizvedena mjuzikla: *Krapci*, u kojemu je riječ o otkriću krapinskog pračovjeka, *Madame Hamlet*, inspiriran životom Sarah Bernhardt, *Marilyn Monroe* te *Krađa Mona Lize*. O tome vidi Prilog 1.

²⁹ Praizvedba Kabiljove *Rođendanske uvertire* za klavir četveroručno održana je u rujnu 2021. u Dubrovniku u povodu 15. obljetnice djelovanja Dua D&B, što ga čine Dubravka Vukalović i Bruno Vlahek. Podatak o praizvedbi dobila sam od skladatelja (vidi Prilog 1). Djelo još nije uvršteno u Kabiljovu službenu internetsku stranicu.

³⁰ Usp. HAMM 1986: 589-609 te MIDDLETON i MANUEL 2001: 128-164.

³¹ Usp. WICKE 1997: 1694-1704.

³² Usp. GLIGO 1996: 214-215.

³³ Usp. KUNTARIĆ 1977: 749.

ovih pojmova, zbog čega ih obrađuje zasebno.³⁴ On stoga navodi nekoliko definicija, a prema jednoj od njih popularna glazba naziv je za masovno raširenu glazbu koja se razvila u 18. i 19. stoljeću, uglavnom u Europi i Americi, a razlikuje se “i od folkloru i od klasične ili umjetničke glazbe”.³⁵ Druga definicija koju navodi pretpostavlja da je “popularno” pojam koji se “vezuje uz mnoge vrste glazbe” i “ne sugerira samo da se taj tip glazbe obraća široku slušateljstvu... nego i da nije previše zahtjevan ni inovativan te da nije ozbiljan po namjeri u smislu u kojem su klasične vrste (simfonije, sonate, opere itd.)”.³⁶ S druge strane, Gligo donosi i neke definicije pojma “zabavna glazba”, pa tako i onu iz *MELZ*-a, prema kojoj je posrijedi “skupni naziv za nepretenciozna muzička djela kojima je cilj da stvore ugodno raspoloženje, odnosno da budu zvučna kulisa uz razgovor na mjestima gdje se skupljaju ljudi zbog razonode (parkovi, kavane i sl.)”.³⁷

Charles Hamm u izdanju *NGroveD*-a iz 1980-ih godina podupire mnijenje da je pojam “popularna glazba” teško definirati jer se njegovo značenje historijski mijenjalo, a granice su nejasne te se neprestano transformiraju sukladno povijesnim promjenama, kao i onima u glazbenoj praksi. Upućuje na to da „definicije popularne glazbe koje je razlikuju od folkloru i umjetničke glazbe naglašavaju njezinu rasprostranjenost, masovnu distribuciju i socijalnu strukturu (glazba od naroda, glazba za ne-elitnu publiku i glazba za masovnu publiku)“.³⁸ I Middleton i Manuel, autori natuknice o popularnoj glazbi u recentnom izdanju *NGroveD*-a, također smatraju da je termin teško precizno odrediti, no ističu njegovo značenje u svakodnevnom govoru: “U svakodnevnom govoru se pod tim pojmom generalno upućuje na glazbu koja se smatra manje vrijednom i kompleksnom od umjetničke te je lako dostupna velikom broju glazbeno neobrazovanih slušatelja umjesto elite.”³⁹ Za razliku od Hamma, koji popularnu glazbu promatra kroz njezinu rasprostranjenost i socijalnu strukturu u kojoj se pojavljuje, Middleton i Manuel dijele popularnu glazbu na dvije kategorije, zapadnu popularnu glazbu i popularnu glazbu svijeta te predlažu tri različita načina njezinog definiranja.⁴⁰ Prvi se odnosi na vezu između popularnosti i aktivnosti glazbe, što podrazumijeva analizu njezine konzumacije u smislu prodaje nota i snimaka. Popularnost ne

³⁴ Usp. GLIGO 1996: 215.

³⁵ GLIGO 1996: 214.

³⁶ GLIGO 1996: 214.

³⁷ GLIGO 1996: 307. Vidi i njegovu kritiku pojma na istoj stranici.

³⁸ HAMM 1986: 589.

³⁹ MIDDLETON i MANUEL 2001: 128.

⁴⁰ Razlog njihove podjele popularne glazbe na „zapadnu“ i „svjetsku“ jest taj da se u Europi, posebice Britaniji, i Sjevernoj Americi, ona počela razvijati 1800-ih godina i danas dominira na svjetskoj razini, a u Latinskoj Americi, zemljama „Trećeg svijeta“ i drugdje tek kasnije, u 20. stoljeću (Usp. MIDDLETON i MANUEL 2001: 128).

podrazumijeva nužno i veliku, masovnu publiku, pa je stoga bolje promatrati popularnost kroz konkretne dokaze o kvantiteti prodaje. Drugi se način definiranja popularne glazbe, prema njima, odnosi na rasprostranjenost, odnosno na ulogu masovnih medija i mjeru u kojoj je glazba određena medijskim sklopom, dok se treći način definiranja odnosi na vezu popularnosti i određene društvene grupe.⁴¹

Za razliku od natuknica o popularnoj glazbi, nijedan od navedenih leksikona ne sadrži natuknicu o “ozbiljnoj” glazbi, već se ona spominje samo u kontekstu popularne glazbe kao njezina protuteža. To upućuje na stanovitu asimetriju kada su u pitanju ova dva područja glazbe, navodeći na zaključak da se radi o pojmovima od kojih se značenje jednoga smatra samorazumljivim, dok drugi traži detaljno razjašnjavanje. No ni pojam “ozbiljne” glazbe nipošto nije samorazumljiv, ako ni zbog čega drugog, barem zbog toga što se “ozbiljno” često poistovjećuje s „umjetničkim“ ili „klasičnim“, kao što se često poistovjećuju termini „popularno“ i „zabavno“.

Peter Wicke u članku o popularnoj glazbi u *MGG*-u donosi opširan, kronološki i sistematičan tekst o izvoru, značenju, sustavnosti i povijesti popularne glazbe te, kao i svi prethodni autori, raspravlja o složenosti pojma i njegove povijesti, kao i odnosu prema pojmovima ozbiljna, umjetnička, zabavna i narodna glazba. Ističe kako se pojam popularne glazbe mijenjao kroz povijest i dobio nekoliko razina značenja, ali je “kao protupojam glazbenoj umjetnosti (ozbiljnoj glazbi) s jedne strane pao u kategoričku presudu utemeljenu na kulturološkoj kritici koja ga je suzila na negativan koncept vrijednosti”.⁴² Pa i ako je popularna glazba usko vezana uz komercijalizaciju i masovne medije, napominje ovaj autor, tako ni glazba apostrofirana kao ozbiljna nije nužno slobodna od marketinških konteksta niti imuna na to da postane funkcionalna, jednako kao što se ni popularni oblici glazbe ne mogu svesti na plesnu dvoranu i puku zabavu. Wicke smatra da razlika između ovih područja glazbe prije upućuje na raznolikost kulturne i estetske vrijednosne strukture,⁴³ negoli što bi podrazumijevala jednostavno isključivanje. Stoga predlaže da se pojam popularne glazbe razmatra u konkretnim slučajevima, ovisno o povijesnom i lokalnom kontekstu, budući da i sam obuhvaća raznolike glazbene prakse koje su nerijetko heterogene i kontradiktorne te u stalnoj promjeni.

U muzikološkoj literaturi pronalazimo različite pokušaje da se odredi granica između “popularne” i “ozbiljne” glazbe. Adorno, jedan od prvih koji je pokušao odrediti bitna

⁴¹ Usp. MIDDLETON i MANUEL 2001: 128.

⁴² WICKE 1997: 1695.

⁴³ Usp. WICKE 2016: 1696-1697.

obilježja “popularne” glazbe, smatrao je kako se ona, za razliku od “ozbiljne” glazbe, odlikuje “standardizacijom” na najrazličitijim razinama, u rasponu od generalnih aspekata do sitnih detalja.⁴⁴ Prema njegovu mišljenju, u “ozbiljnoj” je glazbi smisao ukorijenjen u totalitetu nekog djela koji se sastoji od veza između svakog detalja i cjeline, dočim je u “popularnoj” glazbi situacija drukčija – uklonimo li neki detalj iz konteksta, glazbeni smisao neće se narušiti.⁴⁵ S druge strane, John Blacking smatrao je da glazbene sposobnosti koje se zahtijevaju u “popularnoj” glazbi nisu ništa manje nego u “ozbiljnoj”, te da “popularni” glazbenici nisu manje pedantni od simfonijskih orkestara.⁴⁶

Imajući u vidu složenost i promjenjivost ovih kategorija i njihovih razgraničenja, smatrala sam da je za razumijevanje Kabiljova djela i njegova glazbenog jezika potrebno istražiti kako se one određuju u lokalnoj sredini i u razdoblju u kojemu nastaje njegov opus. Krenula sam od pretpostavke da ova određenja nisu tek stvar svakodnevnog govora ili muzikoloških rasprava, nego da mogu imati i institucionalnu težinu, primjerice kada se djela prijavljuju kod agencija za zaštitu autorskih prava. U tome pogledu ova određenja i razgraničenja aktivno sudjeluju u samome glazbenom životu, i to tako što razvrstavaju djela, što utječe na njihov način izvođenja i recepcije. Čak bi se moglo reći da na neki način sudjeluju i u samom skladanju, ako ih shvatimo kao okvir od kojega skladatelj polazi skladajući svako pojedino djelo.

Kako bih rekonstruirala definicije navedenih kategorija glazbe od pedesetih do danas, u razdoblju kada nastaje Kabiljov opus, željela sam pretražiti odgovarajuće odredbe u arhivu Hrvatskoga društva skladatelja. S obzirom na epidemiološku situaciju tijekom pisanja ovog rada, Pravilnike o ostvarivanju autorskih imovinskih prava sam dobila mailom od odgovorne osobe iz Hrvatskog društva skladatelja, ali samo za razdoblje od 1999. do 2021. godine.⁴⁷ Unatoč tome što obuhvaćaju samo ograničeno vremensko razdoblje, ipak pružaju barem neki uvid u način kako se određuju kategorije „popularne“ i „ozbiljne“ glazbe u nas.

Novi se pravilnici većinom ne odnose na klasifikaciju i određenje vrsta glazbe, nego na druge aspekte što ih ovakvi dokumenti sadrže. Primjerice, odnose se na opće odredbe autorskih i srodnih prava, javne izvedbe, rješenja raspodjele autorskih naknada, bodovanje djela, isplate

⁴⁴ Adorno kao primjer standardizacije popularne glazbe navodi pravilo da se refren mora sastojati od 32 takta s opsegom do oktave, a harmonijski temelji su svugdje jednaki, posebice na početku i kraju pjesme. Isto tako kao i forma, standardizirani su i drugi detalji, a cijela se terminologija svodi na *break*, *blue chords* i *dirty notes*. Usp. ADORNO 2006: 413.

⁴⁵ Usp. ADORNO 2006: 413-414.

⁴⁶ Usp. BLACKING 1981: 12.

⁴⁷ Pritom nedostaju oni iz razdoblja od 2000. do 2005. godine, kao i godišta 2007., 2008. i 2016, no moguće je da se, primjerice, pravilnik iz 1999. koristio do 2005. godine zbog čega „nedostaju“ pravilnici iz spomenutih razdoblja.

naknada i slično. Međutim, bilo je nekoliko promjena i u samim kategorijama. U pravilniku iz 1999. godine zabavna, jazz i narodna glazba navode se unutar kategorije “ozbiljne” glazbe, što se kasnije promijenilo, te je nastala kategorija „Zabavna glazba“, u koju su uvrštena spomenuta područja.⁴⁸ Promjene koje su slijedile narednih godina odnosile su se na dodavanje novih i proširivanje postojećih kategorija glazbe i njihovih definicija, na redosljed kojim se navode u pravilnicima, te na pravila o bodovanju različitih vrsta glazbe u svrhu ostvarivanja novčanih naknada za autore. Nakon 2013. godine kategorizacija se nije mijenjala.

Kategorije glazbe u pravilniku iz 1999. samo su „Avizo glazba“, „Kulisna glazba“, „Ozbiljna (klasična, seriozna) glazba i „Ostala glazba“ te su definirane kroz njihovu namjenu i vrstu izvođačkog sastava. Prema pravilniku iz 1999. godine, avizo glazba određena je sljedećim riječima: „Uporaba glazbenog motiva ili kraće fraze uzetih iz postojećeg fonda glazbe za najavu i/ili odjavu programa ili emisije (glazbeni signal za npr. najavu i odjavu programa, vijesti, reportažu, dramu i sl.), za razdvajanje dijelova iste emisije ili više različitih bez obzira na kategoriju ili izvođački sastav, te uporaba specijalno komponiranog glazbenog motiva ili kratke fraze navedenih u prethodnoj grupi, za najavu, odjavu i odvajanje programa ili emisije, bez obzira na kategoriju ili izvođački sastav“.⁴⁹ Kulisna glazba je pak definirana kao „korištenje postojećih glazbenih djela ili njihovih fragmenata ili specijalno skladane kulisne i prateće glazbe u neumjetničkim (govornim) emisijama (vijesti, reportaže) i u svojstvu prateće glazbe u emisijama iz drugih umjetničkih žanrova (poezija, proza, drama) bez obzira na kategoriju i izvođački sastav“, dok je ostala glazba „samostalna glazba korištena u glazbenim emisijama i sva glazbena djela emitirana kao posebne točke u okviru drugih emisija“.⁵⁰ Isti pravilnik iz 1999. godine pod kategoriju „Ozbiljna (klasična, seriozna) glazba“ navodi iduće, imajući na umu da se radi o glazbenim djelima s riječima ili bez njih: “Glazba za solistu ili najmanji sastav, glazba za ansambl do noneta s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega, glazba za komorni orkestar (gudači ili mješoviti) s vokalnim dijelom ili bez njega, glazba za simfonijski orkestar s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega, odnosno elektroakustička glazba s preko 16 zvučnih linija, improvizacija bez uputa, improvizacija s likovnim uputama (glazbena grafika) bez vremenske osi, na osnovi verbalnih uputa, improvizacija s likovnim uputama koje posjeduju vremensku os bez obzira na izvođački sastav, glazba kao komponenta u višemedijskim umjetnostima, radiofonijska glazba kao vrsta

⁴⁸ U prilogu 2 donosim reprodukcije odgovarajućih mjesta u pravilnicima iz 1999. i 2013., kako bi se zorno prikazale promjene u redosljedu kategorija, definicijama i pravilima bodovanja.

⁴⁹ *** 1999: 11

⁵⁰ *** 1999: 12.

seriozne glazbe s tekstem ili bez njega ostvarena postupkom koji obvezno uključuje transformaciju snimljenog materijala, a mogućnost reprodukcije s vrpce prvenstveno odgovara normama radija te zabavna, popularna, *jazz* i narodna glazba.”⁵¹ Popularna, zabavna, *jazz* i narodna glazba smještena unutar kategorije ozbiljne glazbe bez detaljnijeg definiranja govori nam da je pravilnik sastavljen bez osjetljivosti naspram značenja ovih pojmova, s ciljem kreiranja kategorija prvenstveno u svrhu bodovanja radi ostvarivanja prihoda na temelju autorskih prava. Naime, svaka od glazbenih kategorija i podvrsta ima određeni broj bodova kojima nositelj autorskih prava po svakoj minuti emitiranja djela ostvaruje određeni broj bodova na temelju kojih ostvaruje financijske prihode. U pravilnicima nema podataka o tome koji novčani iznos svaki bod donosi, no ozbiljna glazba može donositi do 38 bodova po minuti, dok je prosjek zabavne, *jazz* i popularne glazbe 5 bodova po minuti. U pravilniku iz 2013. je prošireno i dodano nekoliko kategorija koje su do danas ostale nepromijenjene, a čine ih „Ozbiljna glazba“, „Zabavna glazba“, „Avizo glazba“, „Kulisna glazba“, „Ostala glazba“ te tri nove kategorije: „Glazba korištena u reklamama“, „Glazba korištena u filmovima“ i „Stanka u programu“.⁵² „Stanka u programu“ je definirana kao „uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela ili fragmenta glazbenog djela u vrijeme zadnje emitirane emisije u dnevnom-redovnom programu do početka emitiranja novog dnevnog-redovnog programa“, dok je „Glazba korištena u reklamama“ određena na idući način: „Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela, fragmenta glazbenog djela, glazbenog motiva ili kraće fraze u reklamnim (propagandnim) i sličnim porukama“.⁵³

S obzirom na to da je predmet istraživanja ovoga rada Kabiljova glazba za film, istaknula bih kategoriju „Glazba korištena u filmovima“, koja je uvrštena u pravilnik tek 2013. godine. Određuje se ovako: „Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela ili fragmenta glazbenog djela kao glazbe u televizijskim i kinematografskim filmovima (igrani, dokumentarni, animirani, mjuzikli, itd.) te dramskim serijama bez obzira na kategoriju i izvođački sastav“.⁵⁴ Iz definicije je razvidno da „glazba korištena u filmovima“ ne podrazumijeva ni “ozbiljnu” ni “popularnu” glazbu i ne sadrži definicije vrsta koje se smatraju prikladnima za film. Ova se glazba boduje s pola boda po minuti, no „ako se filmska

⁵¹ *** 1999: 12-13.

⁵² *** 2013: 8-11.

⁵³ *** 2013: 11.

⁵⁴ *** 2013: 11.

glazba ističe iznimnom kvalitetom i ozbiljnim tretmanom, Autorskopravni odbor na zahtjev autora može odlučiti da se filmska glazba boduje do maksimalno 6 bodova po minuti“.⁵⁵

Ova odredba s “institucionalnom” snagom tako izriče ono na što, na drugi način, upućuju i znanstvene studije o glazbi za film. Na filmu se, naime, „pojedini glazbeni jezici ne javljaju odvojeno (u smislu da neki film rabi samo 'zabavnu', a onaj drugi samo 'klasičnu' glazbu)“,⁵⁶ premda je i to moguće, već se ti jezici često isprepleću. „Zbog toga se javljaju kombinacije... koje zapisane i/ili izgovorene zvuče poput jezičnog paradoksa, a u filmskoj su glazbi istinite i moguće.“⁵⁷

3. Glazbeni idiomi Alfija Kabilja

Kabiljov raznorodan opus navodi na pitanje o tome što povezuje takvu unutarnju heterogenost, što čini njegovo vezivno tkivo i otkuda skladateljeva potreba da se okuša u tako raznovrsnim područjima glazbe, kao i u raznim glazbenim vrstama. S obzirom na značajan broj različitih glazbenih vrsta u Kabiljovu opusu, a s druge strane jasan cilj da fokus ovog rada bude na filmskoj glazbi i filmu *Škare*, detaljno bavljenje cjelokupnim skladateljevim stvaralaštvom ne bi bilo svrsishodno s obzirom na njegov opseg, zbog čega ću nastojati istaknuti specifična obilježja Kabiljova stvaralaštva i glazbenog jezika unutar određenih kategorija.

Iz intervjua što sam ga vodila s Kabiljom⁵⁸ može se razabrati da je glazba u njegovoj obitelji uvijek bila prisutna, unatoč teškim ranim godinama života, tijekom kojih je kao Židov bio s majkom u čak tri ustaška zatvora, a velik dio obitelji mu je stradao u logorima. Uz formalno glazbeno obrazovanje u privatnoj glazbenoj školi Matz i glazbenim školama Blagoja Berse i Vatroslava Lisinskog, Kabiljov se glazbeni jezik razvijao i kod kuće od malih nogu. Odrastao je u okruženju glazbe slušajući majku od rane dobi kako mu pjeva Schubertove popijevke, a zahvaljujući zbirci gramofonskih ploča njegovih roditelja slušao je Stravinskog, Šostakoviča, Verdija, Puccinija, Wagnera, Beethovenove sonate i niz drugih djela. Osim redovitih odlazaka na koncerte u Hrvatskom glazbenom zavodu i obiteljsku zbirku gramofonskih ploča, važnu su ulogu u njegovu glazbenom stasanju imala i notna izdanja, među njima izdanja djela Schumanna, Schuberta i Mendelssohna, dok je u “sovjetskom dućanu” u Zagrebu od 1945. pribavljao note i ploče sovjetskih skladatelja. Sam skladatelj upućuje na to

⁵⁵ *** 2013: 11.

⁵⁶ PAULUS 2002: 13.

⁵⁷ PAULUS 2002: 13.

⁵⁸ Vidi transkript u Prilogu 1.

da je orkestrirati naučio proučavajući note i klavirska izdanja skladbi poput Musorgskijevih *Slika s izložbe* te slušajući ploču Leopolda Stokowskog, zbog čega je već kao desetogodišnjak usvojio predodžbu o tome kako treba zvučati orkestar, kao i njegove pojedinačne sekcije.⁵⁹

Pored ovakve glazbene socijalizacije Kabiljo je istovremeno aktivno slušao ploče talijanskih kanconijera, francuskih šansonijera, njemačkih šlagera i pjesme Louisa Armstronga, glazbu koja je „u prvim poslijeratnim desetljećima predstavljala reference u odnosu na koje će se, kroz usvajanje i odgovore, razviti zabavna glazba na našem prostoru“.⁶⁰ Na razvoj i raznolikost Kabiljovih glazbenih idioma utjecala su i putovanja Europom prilikom kojih bi s majkom odlazio u kazališta, slušao prve *rock*-koncerte i mjuzikle u Londonu. Sam Kabiljo napominje da se njegov glazbeni jezik razvio i zahvaljujući upoznavanju partitura i zvučnih zapisa glazbe američkih skladatelja kao što su George Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter i Harold Arlen.⁶¹ Iz opisa njegovog glazbenog “odrastanja” vidimo od samog početka dva različita područja glazbe koju je slušao i upoznao. No kako je to kasnije utjecalo na njegov opus i glazbeni jezik?

Kabiljove skladateljske početke označila je upravo popularna glazba. Kao i mnogi glazbenici bez stalnog zaposlenja, koji se nerijetko bave i skladanjem i aranžiranjem i orkestriranjem i dirigiranjem kako bi preživjeli,⁶² pedesetih je godina, ne mogavši se zaposliti u struci kao arhitekt, počeo raditi kao aranžer za televiziju. Kaže kako se odlikovao brzinom i efikasnošću u tome poslu, no sam se uvijek smatrao prvenstveno skladateljem pa se stoga priključio “festivalskom razdoblju”⁶³ krajem 1950-ih i početkom 1960-ih godina pišući šlagere⁶⁴ za onodobne festivale zabavne glazbe. Šlageri su, uz *jazz*, bili žanr zabavne glazbe slušaniji u gradskim sredinama.⁶⁵ Vodeći festivali zabavne glazbe kod nas bili su zagrebački, splitski i opatijski festival, koji je slovio kao glavni festival u tadašnjoj Jugoslaviji, a u njemu je sudjelovala i Jugoslavenska radiotelevizija kao suorganizator.⁶⁶ Uz televiziju festivale su podupirali i pratili i drugi mediji, u prvome redu radio, kao i diskografska industrija, a čitav

⁵⁹ Vidi Prilog 1.

⁶⁰ ARNAUTOVIĆ 2020: 15.

⁶¹ Vidi Prilog 1.

⁶² Više o tome usp. WRIGGLE 2012.

⁶³ Pod terminom „festivalsko razdoblje“ muzikologinja Tatjana Marković podrazumijeva razdoblje od 1950-ih i 1960-ih godina kada se zabavna glazba promovirala prvenstveno na godišnjim festivalima zabavne glazbe u Zagrebu, Opatiji, Splitu i Beogradu, a označavala je “nešto pozitivno, moderno, urbano i internacionalno” te bila popularna među “urbanom i obrazovanom srednjom klasom”. MARKOVIĆ 2015: 3.

⁶⁴ U njemačkom govornom području pojam *Schlager* se pojavio sredinom 19. stoljeća, a označavao je oblik popularne pjesme koja je nastala u komercijaliziranom kontekstu, međutim, to je posebnost koja je ograničena na njemačko govorno područje. Ekvivalent njemačkog izraza *Schlager* na engleskom jeziku, *hit*, ne samo da je dosljedno ostao izraz komercijalnog uspjeha, već je i integriran u njemački jezik upravo za ovu funkciju nakon što je *hit* postao glazbeni žanr. Usp. WICKE 1998: 1063-1064.

⁶⁵ Usp. BUHIN 2017: 227.

⁶⁶ Usp. BUHIN 2017: 230.

se kompleks do 1970-ih godina, u vremenu koje je muzikologinja Tatjana Marković nazvala “razdobljem snimanja”,⁶⁷ razvio u ono što se nazivalo (a tako se naziva i danas) “estradam” s mnogim pjevačkim zvijezdama i njihovim milijunima prodanih ploča.⁶⁸

U Kabiljovu opusu popularne i zabavne glazbe iz toga razdoblja moguće je uočiti različite elemente američke popularne glazbe uključujući brodvejske mjuzikle, *jazz*, *swing*, pa sve do šansona.⁶⁹ Godine 1960. debitirao je pjesmom *Zekini jadi* na dječjem festivalu, a nadolazećih godina nizao uspjehe kroz suradnju s pjevačkim zvijezdama onoga vremena (i kasnije), poput Gabi Novak, Ive Robića, Zdenke Vučković, Tereze Kesovije, Radojke Šverko, Josipe Lisac, Miše Kovača i drugih. Popularna je glazba sfera u kojoj je Kabiljo postigao reputaciju kao mladi skladatelj s ukupno više od 286 pjesama i 45 djela instrumentalne zabavne glazbe, no prema njegovim riječima, više ga je od toga područja privlačila glazba za kazalište i film.⁷⁰ I ovu je fascinaciju moguće pratiti unatrag sve do skladateljeva djetinjstva, kada je s majkom odlazio gledati *Petrušku*, *Žar-Pticu* ili pak mjuzikl *South Pacific*. Učeći sam o američkoj popularnoj glazbi, mjuziklima, glazbi za film i kazalište putem slušanja, čitanja i proučavanja, Kabiljo je usavršio svoje znanje i na Radio Zagrebu vodeći emisiju o filmskoj glazbi i mjuziklima u svojim dvadesetim godinama.⁷¹

Ne treba stoga čuditi da u Kabiljovu opusu pronalazimo čak deset izvedenih mjuzikala: *Velika trka* (1969), *Jalta, Jalta* (1971), *Dlakav život* (1976), *Ivan od leptira* (1976), *Crveni otok* (1981), *Vjenčani list* (1986), *Car Franjo Josip u Zagrebu* (1989), *Colombe* (1992), *Kralj je gol* (1994) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1998). Skladao je i mjuzikl *Idemo se kupati* (2008), napisan za amatersko kazalište na Lošinju, gdje je i izveden, no nije naveden na službenoj stranici, kao ni u knjizi objavljenoj u povodu skladateljeva 80. rođendana.⁷² Uzmemo li u obzir godine nastajanja mjuzikala, vidimo da ih je aktivno pisao u rasponu od 30 godina, od

⁶⁷ MARKOVIĆ 2015: 3. Termin u izvorniku je *recording period*.

⁶⁸ BEARD i RASMUSSEN 2020: 13.

⁶⁹ Slušajući Kabiljova djela s područja popularne odnosno zabavne glazbe ustanovila sam da su im obilježja raznolika i kombiniraju različite spomenute i druge žanrove: razvijene melodije, jednako kao i plesni ritmovi, sinkopirani ritmovi, teme varirane kroz pjesmu i slično, dok u izvođačkim sastavima kombinira različite instrumente poput kontrabasa, puhačkih instrumenata često korištenih u džezu (primjerice, klarinet, saksofon), bubnjeva, električna i bas-gitara (*rock*) te klavira i drugih, istovremeno se pridržavajući pravila o standardizaciji popularne glazbe, o kojima govori i Adorno: refren od 32 takta s opsegom do oktave, harmonijski temelji na početku i kraju pjesme (vidi poglavlje 2). Kao primjer mogu se navesti pjesme kao što su *Twist na ulici*, *Vrijeme rastanka*, *Nema ništa ljepše*, *Ja-Pa Te-Pe Vo-Po-Lim-Pim*, *Balalajke*, *Svijet je moj* i dr. Primjeri šansona su *Parkovi*, *Kužiš stari moj*, *C'est la vie*, *Ne traži drugi put* itd. Za više vidi popis djela na službenoj stranici i u *Komornijadi*.

⁷⁰ Vidi Prilog 1.

⁷¹ Vidi Prilog 1.

⁷² Podatak o mjuziklu sam dobila od skladatelja (vidi Prilog 1) te kontaktirajući ravnatelja kazališta na Lošinju.

1960-ih do 1990-ih. Suradnja s libretistom Milanom Grgićem⁷³ rezultirala je nizom djela i odvijala se katkada na inicijativu jednoga, drugi put na inicijativu drugog. *Velika trka* je nastala prema Grgićevom libretu, *Jalta, Jalta* zajedničkim druženjem i razgovorima o Churchillovim *Memoarima*, *Crveni otok* prema djelu Bulgakova koje je bilo zabranjeno u Rusiji za vrijeme Staljina, dok je *Kralj je gol* istinita priča prema životu Edwarda VIII. *Tko pjeva zlo ne misli* u potpunosti je nastao prema Kabiljovoj zamisli, dok je *Ivan od leptira* nastao zajedničkim radom s željom Kabilja i Grgića da napišu dječji mjuzikl.⁷⁴

Slušajući Kabiljove mjuzikle nemoguće je ne uočiti melodioznost kojom se odlikuju, razvijene pjevačke dionice i harmonije koje veoma podsjećaju na američke mjuzikle, na što upućuje i Ivana Hausknecht donoseći niz osvrti i kritika, među kojima i onu Antonije Bogner-Šaban, koja ističe da je “*Jalta, Jalta* raspršila posljednje trunke dvojbe može li *musical* nastati i izvan Amerike”.⁷⁵ Pokušavajući karakterizirati vlastitu glazbu za mjuzikle, sam Kabiljo napominje kako je težio stilu koji obilježava “dobra i pamtljiva melodija, bogata harmonizacija na bazi američke glazbe (Gershwin, *jazza* i mjuzikla), korištenje alteriranih tonova, dodavanje none ili kvarte te povećane ili smanjene kvinte u akorde”.⁷⁶ Istaknula bih komičnost njegovih mjuzikala koju spaja s naizgled ozbiljnim temama poput vlasti i politike (*Crveni otok*, *Car Franjo Josip u Zagrebu*, *Kralj je gol*), života i morala (*Dlakav život*, *Velika trka*, *Vjenčani list*, *Tko pjeva zlo ne misli*) i rata (*Jalta, Jalta*) postižući da publika na njih, uz sveprisutnu duhovitost, gleda sasvim drugim očima i uvidi ironiju u odnosu na “ozbiljne” teme i situaciju.

Kabiljo je redovito posjećivao Hrvatsko narodno kazalište i slušajući izvedbe pratio partiture i tako učio, a putujući jednom s majkom čuo je izvedbu Stravinskijeve opere *Život razvratnika*, koja je na nj ostavila trajan dojam.⁷⁷ Na nastanak njegove opere *Casanova u Istri*, praižvedene u Rijeci 2009. godine, također su utjecali boravci na određenim lokacijama. Kabiljo je, naime, često posjećivao ulicu u Vrsaru u kojoj je živio Casanova i stoga je, oduševljen njegovom osobom, napisao sinopsis na temelju kojega je Drago Orlić sastavio

⁷³ Milan Grgić je hrvatski dramatičar i muzikolog koji je dugo surađivao s Alfijem Kabiljom i napisao libreto za mjuzikle *Velika trka*, *Jalta, Jalta*, *Ivan od leptira*, *Car Franjo Josip u Zagrebu* i *Kralj je gol*. Usp. PETRANOVIĆ 2002: 110.

⁷⁴ Vidi Prilog 1.

⁷⁵ Cit. prema HAUSKNECHT 2004: 60. Autorica se bavila recepcijom i općim karakteristikama dramaturgije i glazbe mjuzikala Zagrebačke škole mjuzikla, među kojima i Kabiljovim mjuziklima *Velika trka*, *Jalta, jalta*, *Dlakav život*, *Ivan od leptira*, *Crveni otok*, *Vjenčani list*, *Car Franjo Josip u Zagrebu*, *Kralj je gol* i *Tko pjeva zlo ne misli*.

⁷⁶ Vidi Prilog 1.

⁷⁷ Vidi Prilog 1.

libreto za operu.⁷⁸ Iako nisam imala priliku gledati ovu operu uživo, snimka izvedbe na *YouTubeu* zorno dočarava komičnost unatoč svakodnevnim spletkama i komplikacijama u životima likova u Vrsaru. Glazba izuzetno podsjeća na filmsku i možda sam zbog toga operu, gledajući je preko ekrana, doživjela više kinematografski, nego kazališno. Osim toga, vrlo je komplementarna situacijama u operi, dočim se ponegdje ironično suprostavlja atmosferi radnje. U skupini njegovih glazbenoscenskih djela treba spomenuti i dva baleta, *Kentaur XII* (1979) na libreto Veljka Barbierija te kasniji televizijski balet *Pandorina kutija* (1989) na libreto Danijele Kabiljo.

U slučaju Kabiljove instrumentalne glazbe moguće je zamijetiti stanovitu razliku u kategorizaciji između skladateljeve službene internetske stranice i popisa djela u knjižici *Komornijada* iz 2016. godine koji je načinila Jagoda Martinčević. Naime, kategoriju instrumentalne glazbe na Kabiljovoj službenoj stranici čine “orkestralna”, “komorna”, “instrumentalna-zabavna”, te “instrumentalna-primijenjena glazba”, dok je u *Komornijadi* instrumentalna glazba podijeljena na nekoliko kategorija: „instrumentalna glazba“ i „klasična instrumentalna glazba“ s podkategorijom „orkestralna glazba“. Kategorija „instrumentalna-zabavna glazba“ svojstvena je Kabiljovoj kategorizaciji na službenoj stranici, i u nju su ubrojena djela s područja popularne i zabavne glazbe pisana za različite instrumentalne izvođačke sastave. Podjela instrumentalnog opusa u *Komornijadi* na klasičnu i orkestralnu instrumentalnu glazbu, ukoliko se “klasično” u ovom kontekstu ne odnosi na klasiku kao stil odnosno epohu, nije sasvim precizna. S obzirom na to da se Kabiljova instrumentalna glazba stilski ne odlikuje obilježjima klasičnog stila, reklo bi se da autorica kategorizacije u *Komornijadi* pod pojmom „klasična instrumentalna glazba“ podrazumijeva „ozbiljnu“ ili „umjetničku“ instrumentalnu glazbu.

Iako javnosti isprva poznat kao skladatelj zabavne glazbe i glazbenoscenskih djela, Kabiljo je počevši sa skladanjem filmske glazbe privukao pozornost svojim “ozbiljnim” glazbenim jezikom koji je 1980-ih godina nastavio graditi na području instrumentalne glazbe izvan filma, da bi danas njegov njegov opus ovu vrste obuhvaćao 10 orkestralnih i više od 32 komorne skladbe. Dok orkestralna djela čine *Concerto in re per tuba e archi*, *Koncert za flautu i simfonijski orkestar*, *Suita broj 1* i *Suita broj 2* iz baleta *Kentaur XII*, *suita* iz opere *Casanova u Istri*, *simfonijski hommage Voda i vatra za G. F. Händela*, te *simfonijske suite* iz filmova *Letači visokog neba (Sky bandits)*, *Gymkata*, *Nikola Tesla* i drugih, popis komornih djela je nešto dulji i raznolikiji u smislu izvođačkih sastava i glazbenih vrsta. Pisao je za

⁷⁸ Usp. MARTINČEVIĆ 2016: 40.

klavir, gitaru, te puhačke i gudačke instrumente. Istaknula bih *Liburnijsku suitu* u kojoj poseže za istarskim tradicijskim idiomom, a u djelima *Dvije chagalleske* i *Tri sefardeske* uključuje židovski, odnosno sefardski i aškenaški „melos“.⁷⁹

Od orkestralnih i komornih do djela za solističke instrumente, Kabiljov instrumentalni opus uistinu možemo nazvati raznorodnim, a njegov je glazbeni jezik svojevrstan „amalgam“⁸⁰ u kojemu sudjeluju s jedne strane idiomi glazbe pisane za film, a s druge strane idiomi što ih je upoznao proučavajući djela skladatelja kao što su Stravinski, Šostakovič i drugi. Ipak, i promatrajući popis djela i slušajući njegova instrumentalna djela, zamjećuje se sklonost komornom zvuku, što se očituje i u drugim područjima njegove glazbe – od zabavne i popularne do, kao što ćemo vidjeti, filmske glazbe.

Prema popisu djela na službenoj stranici, u kategoriju „Primijenjena glazba“ uvršteno je 30 djela filmske glazbe domaće i 9 inozemne produkcije, 23 djela scenske primijenjene glazbe (kazališne i radio drame), 26 djela za televizijsku produkciju, te 5 glazbenih i zvučnih efekata za filmsku primijenjenu glazbu.⁸¹ No za sistematičniji i precizniji pregled u pogledu kategorizacije Kabiljove filmske glazbe potrebno je ipak uzeti u obzir muzikološke radove Irene Paulus, koja se do danas njima najtemeljitiije bavila.

⁷⁹ Vidi Prilog 1.

⁸⁰ Izraz koji inače koristi sam skladatelj (vidi Prilog 1).

⁸¹ Spomenuti „zvučni efekti“ obuhvaćaju zvukove koji nisu nužno govor ni glazbeni brojevi jer u filmu auditivni „prostor“ ne zauzima samo glazba, već i ambijentalni zvukovi i zvučni efekti. Zvučne efekte mogu sačinjavati različiti šumovi, tonovi, glazbeni odlomci i slično, ovisno o svrsi i efektu koji se njima želi postići, te se koriste u filmovima „kako bi pomogli ostvariti sveukupni dojam realnosti“. PAULUS 2012: 60.

4. Glazba Alfija Kabilja za film

I Kabiljov susret s filmom započeo je u ranom djetinjstvu. Tijekom Drugog svjetskog rata, još kao dječak, posjećivao je kvartovske filmske projekcije gledajući filmove Charliea Chaplina, a nije propuštao ni projekcije u Kinoteci.⁸² Kasnije, kada se već na određeni način ostvario kao skladatelj, u Zagrebu je djelovala amaterska grupa ljubitelja filma koja je okupljala tada još nepoznate redatelje poput Rajka Grlića, Lordana Zafranovića i Zorana Tadića.⁸³ Tako je Kabiljo već 1971. godine dobio priliku napisati glazbu za tri Zafranovićeve filma, *Moje prvo pijanstvo*, *Ave Marija i Valcer (Moj prvi ples)*, koji su kasnije preoblikovani u dva filma, *Ave Marija (Moje prvo pijanstvo)* i *Valcer (Moj prvi ples)*.⁸⁴ Kabiljo je u prve dvije godine nakon 1971., kada je napisao prvu glazbu za Zafranovićeve filmove, uspio napisati čak osam filmskih partitura za domaće filmove,⁸⁵ a ubrzo i za inozemne. Iznenađivši domaću javnost darom za pisanje filmske glazbe, Kabiljo je u izdanju Jadran filma godine 1982. objavio ploču *Alfi Kabiljo – Velike filmske teme*, koja je došla i do američkih producenata. Rezultat je bio Kabiljov skladateljski angažman za holivudski film *Gymkata* (1985) producenta Roberta Clousea.⁸⁶ *Gymkata* je bila početak niza filmskih partitura za inozemne producente: *Transilvanija (Transylvania, 1985)*, *Letači visokog neba (Sky Bandits/Gunbus, 1986)*, *Djevojka (The Girl, 1986.)*, *Lijepo spavaj, ljubavi (Sleep Well My Love, 1988)*, *Strah (Fear, 1988)*, *Škare (Scissors, 1991)*, *Internacionalna zona (International Zone, 1994)* i *Patriotski čovjek (2011)*.

Irena Paulus je uz skladateljevu pomoć 2002. godine nadopunila filmografiju koju je prethodno načinio Vjekoslav Majcen,⁸⁷ no njezin je popis nepotpun u odnosu na onaj na službenoj internetskoj stranici i *Komornijadi* gdje je u međuvremenu skladateljev opus bio nadopunjen novim djelima. Iz tog sam razloga, konzultirajući sve ove izvore te skladatelja samog, načinila kompletan popis njegovih filmskih djela razdijelivši ga u sedam kategorija: inozemni filmovi, domaći filmovi, televizijske serije, televizijske drame, dokumentarni filmovi, namjenski filmovi i zvučni efekti za filmsku produkciju (vidi Tablicu 1). Na popisu koji sam sastavila nalazi se ukupno 87 naslova filmskih i televizijskih produkcija za koje je Kabiljo pisao glazbu.

⁸² Vidi Prilog 1.

⁸³ Iako Kabiljo u intervjuu koji sam s njim vodila ne spominje ime grupe, riječ je o Filmskom autorskom studiju (FAS) i njihovu predvodniku Kruni Heidleru. Usp. NENADIĆ 2012: 43.

⁸⁴ Usp. PAULUS 2002: 242.

⁸⁵ Usp. PAULUS 2002: 242.

⁸⁶ Vidi Prilog 1.

⁸⁷ Usp. PAULUS 2002: 278.

Filmovi	Naslov	Redatelj, produkcijska kuća, godina
Domaći filmovi	<i>Ave Marija (Moje prvo pijanstvo)</i>	Lordan Zafranović, FAS, 1971.
	<i>Valcer – Moj prvi ples</i>	Lordan Zafranović, FAS, Dunav film, 1971.
	<i>Putovanje na mjesto nesreće</i>	Zvonimir Berković, Jadran film, Kinematografi, 1971.
	<i>Mora</i>	Lordan Zafranović, FAS, 1972.
	<i>Poslijepodne jednog fazana</i>	Lordan Zafranović, FAS, 1973.
	<i>Kronika jednog zločina</i>	Vanča Kljaković, Jadran film, 1973.
	<i>Kužiš, stari moj</i>	Marijan Arhanić, Jadran film, 1973.
	<i>Deps</i>	Antun Vrdoljak, Jadran film, Croatia film, 1974.
	<i>Rad zida grad</i>	Lordan Zafranović, Adria film, 1974.
	<i>Seljačka buna 1573.</i>	Vatroslav Mimica, Jadran film, 1975.
	<i>Mater</i>	Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1976.
	<i>Letači velikog neba</i>	Marijan Arhanić, Jadran film, Croatia film, 1977.
	<i>Đavolje sjeme (film u dva dijela)</i>	Vanča Kljaković, ***, 1978.
	<i>Okupacija u 26 slika</i>	Lordan Zafranović, Jadran film, Croatia film, 1979.
	<i>Anno Domini 1573. (film u dva dijela)</i>	Vatroslav Mimica, ***, 1979.
	<i>Pred odlazak</i>	Eduard Galić, Zagreb film, 1978.
	<i>Novinar</i>	Fadil Hadžić, Jadran film, Croatia film, FRZ, 1979.
	<i>Usporeno kretanje</i>	Vanča Kljaković, Jadran film, Croatia film, FRZ, 1979.
	<i>Gospođica</i>	Vojtech Jasny, TV Zagreb, Telepod, München, 1980.
	<i>Banović strahinja</i>	Vatroslav Mimica, Jadran film, Avala film, 1981.
	<i>Pad Italije</i>	Lordan Zafranović, Jadran film, 1981.
	<i>Snadi se, družo</i>	Berislav Makarović, Jadran film, TV Zagreb, 1981.
	<i>Hoću živjeti</i>	Miroslav Mikuljan, Jadran film, 1982.
<i>Zločin u školi</i>	Branko Ivanda, Adria film, Savainterfilm, 1982.	
<i>Medeni mjesec</i>	Nikola Babić, Adria film, Croatia film, 1983.	
<i>Noć poslije smrti</i>	Branko Ivanda, Adria film, TV Zagreb, 1983.	
<i>Ambasador</i>	Fadil Hadžić, Jadran film, 1984.	

	<p><i>Zadarski memento</i></p> <p><i>Obećana zemlja</i></p> <p><i>San o ruži</i></p> <p><i>Osuđeni</i></p> <p><i>Neka ostane među nama</i></p> <p><i>Tito (Posljednji svjedoci testamenta)</i></p> <p><i>Lea i Darija</i></p>	<p>Joakim Marušić, Croatia film, 1984.</p> <p>Veljko Bulajić, nema informacija o produkcijskoj kući, 1986.</p> <p>Zoran Tadić, Zagreb film, Centar film, 1986</p> <p>Zoran Tadić, Jadran film, 1987.</p> <p>Rajko Grlić, Mainfrane, 2010.</p> <p>Lordan Zafranović, Kino Dokument, HRT, 2011.</p> <p>Branko Ivanda, Jadran film – HRT, 2011.</p>
Inozemni filmovi	<p><i>Vjetrovi rata (Winds of War)</i></p> <p><i>Gymkata</i></p> <p><i>Transilvanija (Transylvania)</i></p> <p><i>Letači visokog reda (Sky Bandits)</i></p> <p><i>Djevojka (The Girl)</i></p> <p><i>Lijepo spavaj, ljubavi (Sleep well, my love)</i></p> <p><i>Strah (Fear)</i></p> <p><i>Škare (Scissors)</i></p> <p><i>Internacionalna zona (International Zone)</i></p> <p><i>Patriotski čovjek (A Patriotic Man)</i></p>	<p>Dan Curtis, Malofilm, 1983.</p> <p>Robert Clouse, MGM, 1985.</p> <p>Rudy de Luca, New World Cinema, 1985.</p> <p>Zoran Perišić, Galaxy International za SAD, London Pront Ltd. za Europu, 1986.</p> <p>Arne Marrsson, Lux Film Productions, 1986.</p> <p>Arne Mattsson, Planborg, 1988.</p> <p>Robert Ferneti, Cinetel Film Inc, 1988.</p> <p>Frank Felitta, DDM, 1991.</p> <p>Milan Dor, Dorfilm Wien, 1994.</p> <p>Arto Halonen, Art Films Production & MP Film Production, 2013.</p>
Televizijske serije	<p><i>Veliki i mali</i></p> <p><i>Nikola Tesla</i></p> <p><i>Auto trubi, mi smo rodoljubi</i></p> <p><i>Sve oko mene</i></p> <p><i>Igre bez kraja</i></p> <p><i>Mačak pod šljemom</i></p> <p><i>Skupovi</i></p> <p><i>Prizori iz obiteljskog života</i></p> <p><i>Titovi Memoari</i></p> <p><i>Nepokoreni grad</i></p>	<p>Milan Grgić, B. Makarović, 1970.</p> <p>Ivica Ivanac, Branko Ivanda, 1972.</p> <p>Vanča Kljaković, 1972.</p> <p>***, 1975.</p> <p>Rikard Simonelli, 1976.</p> <p>Berislav Makarović, 1977.</p> <p>Rikard Simonelli, 1978.</p> <p>Milan Grgić, Radovan Grahovac, 1979.</p> <p>Veljko Bulajić, 1980.</p> <p>Eduard Galić, Vanča Kljaković, Zoran Tadić,</p>

	<p><i>Ne daj se, Floki</i></p> <p><i>Mali raj</i></p> <p><i>Ljubav ili smrt</i></p>	<p>1981.-1982.</p> <p>Kazimir Klarić, Zoran Tadić, 1984.</p> <p>Vanča Kljaković, 1988.</p> <p>Ivan Kušan, Ladislav Vindakijević, 1999.</p>
Televizijske drame	<p><i>Sammy</i></p> <p><i>Nocturno</i></p> <p><i>Dolje s oružjem</i></p> <p><i>Sudite me</i></p> <p><i>Evo ti ga na, mr. Flips</i></p> <p><i>Pet mrtvih adresa</i></p> <p><i>Rezervisti</i></p>	<p>K. Hughes, Branko Ivanda, 1972.</p> <p>Ksaver Šandor Gjalski, Branko Ivanda, 1974.</p> <p>Mario Ganelli, 1975.</p> <p>Mario Ganelli, 1978.</p> <p>Vanča Kljaković, 1984.</p> <p>Branko Ivanda, 1984.</p> <p>Berislav Makarović, 1988.</p>
Dokumentarni filmovi	<p><i>Dvije ruže u jednom podneblju</i></p> <p><i>Usporeno-ubrzano</i></p> <p><i>Hotel Croatia</i></p> <p><i>Veliki datumi Saveza komunista Jugoslavije</i></p> <p><i>Aerodrom</i></p> <p><i>INA</i></p> <p><i>Grad se nastavlja</i></p> <p><i>Omladinske radne akcije</i></p> <p><i>Crta života</i></p> <p><i>INA rafinerija Rijeka</i></p> <p><i>Osme Mediteranske igre Split '79.</i></p> <p><i>Varaždin (800 godina Varaždina)</i></p> <p><i>Gavrilović II</i></p> <p><i>Petrova gora</i></p> <p><i>Posveta ljudskom umlju i bezumlju</i></p>	<p>Frano Vodopivec, Jadran film, ***</p> <p>Frano Vodopivec, Jadran film, 1973.</p> <p>Frano Vodopivec, Jadran film, 1974.</p> <p>Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1975.</p> <p>Frano Vodopivec, Zagreb film, 1976.</p> <p>Frano Vodopivec, Jadran film, 1976.</p> <p>Ivan Martinac, Slavica film, Split, 1977.</p> <p>Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1977.</p> <p>Frano Vodopivec, Jadran film, 1978.</p> <p>Frano Vodopivec, Jadran film, 1978.</p> <p>Branko Lentić, Marjan film, Split, 1981.</p> <p>Peter Veček, Croatia film, 1981.</p> <p>Dušan Vukotić, Zagreb film, STEP, 1983.</p> <p>Berislav Makarović, Adria film, 1984.</p> <p>Nikola Babić, Marjan film, 1986.</p>
Namjenski filmovi	<p><i>Mehanotehnika – Željeznica – Dječje igre – Laku noć</i></p>	<p>Ljiljana Jojić, Zagreb film, 1977.</p>
Zvučni efekti za filmsku produkciju	<p><i>Glazbena divljina br. 6 (A Musical Wildlife vol. 6 – The Landscapes: Lyrical Modd 1, 2, 3,</i></p>	<p>Sonoton LP 112, 1980.</p>

	<i>Butterfly Waltz, Whistling and Walking, They Are Happy.</i>	
	<i>Dramatični zvukovi i pokreti br. 1 – Katastrofa i posljedice (Dramatic sound and movements vol. 1 – Catastrophe and aftermath: Fire, Spider and fly, Transparent mirror, Lost)</i>	Sonoton LP 125, 1980.
	<i>Striktno za djecu (Strictly for Children: Duck Waltz, Happy Jack, Swan's Melody, The Rabbit Family, Turkey's Call, Daisy 1, 2, Happy Kids, Bridge for Children, Baby's Lullaby)</i>	Sonoton LP 136, 1980.
	<i>Komični rezovi br. 1 (Comic cuts vol. 1 – Comedy – Children – Cartoon: Oldtimer Rallye 1, 2, Oldtimer Rallye Waltz, Gags, Clown Parade, Acrobats and Clowns, Like Puppets, Topsy Walker 1, 2, Blindman's Buff, Catch the Guy)</i>	Sonoton LP 139, 1980.
	<i>Komični rezovi br. 1 (Comic cuts vol. 1 – Comedy – Children – Cartoon: Oldtimer Rallye 1, 2, Oldtimer Rallye Waltz, Gags, Clown Parade, Acrobats and Clowns)</i>	Sonoton, 1991.

Tablica 1: Filmografija Alfija Kabilja (izradila autorica)

Kako se Kabiljova višestruka glazbena socijalizacija, koja obuhvaća i “popularnu” odnosno “zabavnu” i “ozbiljnu” glazbu, ocrtava u njegovom filmskom opusu? Kao što je već iz prethodnoga razvidno, on se u skladanju nije ograničavao na jedno područje glazbe, no čini se da je takva skladateljska „sloboda“ u glazbi za film pronašla medij u kojem se mogla najpotpunije razvijati. Primjerice, kombinirao je različite izvođačke sastave, kao u glazbi za film *Kužiš, stari moj*, pisanoj za “instrumentalni sastav takozvane zabavnjačke orijentacije - alt saksofon, trube, električni klavir, gitare, bas gitare, bubnjevi - te ga upotpunjava gudačima“,⁸⁸ čime dobiva karakteristična obilježja šansone i *jazza* u filmskoj glazbi. U drugim slučajevima kombinacije se odnose na stilska obilježja glazbe različitih epoha, u rasponu od glazbe iz razdoblja renesanse do suvremene “ozbiljne” glazbe. Tako u *Seljačkoj buni 1573.* poseže za “renesansnom svjetovnom i crkvenom glazbom, elementima folklor, seljačkim i vojničkim prizornim pjesmama“,⁸⁹ pokušavajući na taj način ocrtati vrijeme u kojemu se događa radnja ovoga filma.

Važno je obilježje gotovo svake Kabiljove filmske partiture korištenje tematske građe. Glazba je sazdana od više tema i njihovih transformacija, a često je među njima jedna tema glavna. Ovaj način skladanja susreće se već od ranih filmova poput *Kužiš, stari moj* pa sve do kasnih, poput *Letača visokog reda*, a zamjetan je i u primjeru na kojemu ću to pokazati, glazbi za film *Škare*. S druge strane, u kombinacije idioma za kojima Kabiljo poseže u svojim filmskim partiturama, od filmova *Seljačka buna*, *Banović Strahinja*, *Pad Italije* do *Škara*, ulaze i pojedine pojave iz “ozbiljne” glazbe 20. stoljeća, kao što su nakupine neriješenih disonanca, bitonalitet ili *clusteri*. Irena Paulus pronalazi kako se u tim slučajevima skladatelj koristi kontrastom raznih glazbenih idioma kako bi glazbom ocrtao odgovarajući odnos na planu dramske radnje: „Premda su tonalitetni i atonalitetni sloj dijametralno suprotni, i premda je običaj da se skladatelj (bilo filmski, bilo klasični) opredijeli za jedan ili drugi način skladanja, Kabiljo s pozornošću pristupa skladanju 'ove' i 'one' glazbe, ne stvarajući hijerarhiju između tonaliteta i atonaliteta. Za njega je i jedno i drugo glazba, a to hoće li se opredijeliti za ovaj ili onaj tip glazbenog izražavanja ili će dva stila 'pomiješati' da bi dobio efekt kontrasta ovisi isključivo o slici i potrebi filma“.⁹⁰

Upravo ovi primjeri upućuju na to da glazbu skladanu za film ne možemo analizirati, a da ne uzmemo u obzir kako se pojavljuje u širem sklopu što ga čine i slika i riječ. Nužno se stoga na ovome mjestu za trenutak zaustaviti na pitanju o tome što je uopće filmska glazba. To je

⁸⁸ PAULUS 2002: 243

⁸⁹ PAULUS 2002: 247

⁹⁰ PAULUS 2002: 249

glazba skladana, aranžirana, kompilirana ili improvizirana te snimljena i reproducirana kako bi se pojavila u sinkronizaciji sa slikom. Priručna literatura razlikuje dvije kategorije filmske glazbe: prizornu glazbu (dijegetsku), onu čiji je izvor u prostoru filmske priče, i neprizornu glazbu (nedijegetsku), čiji izvor nije u prostoru filmske priče.⁹¹ Obje mogu sudjelovati u stvaranju kontinuiteta, u naraciji i komentiranju onoga prikazanog, a razlika između njih često je namjerno fluidna kako bi se postigao određeni dramski efekt. Kada je riječ o filmu, auditivni “prostor” ne zauzima samo glazba, nego ga čine i govor te šumovi/zvučni efekti.⁹² Govoreći o poretku filmskih zvukova po važnosti, govor je uvijek na prvom mjestu, zatim slijede šumovi/zvučni efekti, a glazba dolazi tek na kraju. Po pitanju suodnosa filmskih zvukova i slike, jedan od ključnih termina u teoriji glazbe za film je sinkronizacija. Osim što je važan faktor povezivanja slike i zvuka, točka sinkronizacije predstavlja trenutak u audiovizualnoj sekvenci tijekom koje su zvuk i slika sinkroni te tvore jedinstven geštalt, sve do stupnja sinkreze. Ovaj je termin osmislio Chion spajajući riječi sinkronizam i sinteza, a označava takvu povezanost određenog auditivnog i vizualnog fenomena da se čini kao da su nužno vezani, neovisno o ikakvoj logici.⁹³

Razmatramo li pak glazbu za film s obzirom na njezin nastanak, treba reći da ona obično nastaje na potpuno drukčiji način od koncertne glazbe, namijenjene slušanju bez slika. Glazba za film nerijetko je epizodičnog karaktera i kreće se bez varijacija i razrade.⁹⁴ Razlog tome je što je pisana s obzirom na određene scene u filmu. Skladatelj, s jedne strane, ne može izolirati svoju glazbu od cijelog sklopa zvuka u filmu budući da je korištenje neglazbenih zvukova ključno za zvučni film kao takav.⁹⁵ S druge strane, skladatelj obično potpisuje ugovor koji predviđa da će glazbu prilagoditi dramskoj radnji⁹⁶ te odlazi u studio na projekciju grubo montiranog filma, pri čemu redatelj, skladatelj i montažer glazbe donose odluku o glazbi na točno određenom mjestu u svakoj sceni. Ovaj se proces u literaturi, a i u svakodnevnom govoru onih koji sudjeluju u stvaranju filma, naziva *spotting*.⁹⁷ Osim lociranja i označavanja trenutaka glazbe unutar filma, skladatelj često dobiva detaljne naputke i što se u glazbenom smislu zahtijeva u svakoj sceni. Upravo je takav bio slučaj u radu Alfija Kabilja na partituri za film *Škare*. Douglas Gallez nastoji sistematizirati osnovne funkcije glazbe u filmu

⁹¹ Usp. PAULUS 2012: 193

⁹² Usp. COOKE 2001: 807.

⁹³ Usp. CHION 1994: 63.

⁹⁴ Usp. IRVING 1949: 39.

⁹⁵ Usp. WINTER 1941: 153

⁹⁶ Usp. IRVING 1949: 42.

⁹⁷ Usp. COOKE 2001: 807. Kao odgovarajući hrvatski termin za *spotting* predložila bih “audiovizualno obilježavanje” budući da je riječ o procesu označavanja trenutaka kada će se glazba pojaviti u odnosu na sliku. „Audiovizualno“ se u tom kontekstu može odnositi, primjerice, i na animirani film ili videoigre.

navodeći sljedeće: imitaciju (glazba imitira prirodne zvukove ili ton govora), komentiranje (glazba sudjeluje u ironičnom komentiranju filma), evokaciju (sinkronizirana glazba dobiva svoju maksimalnu pozitivnu vrijednost, i tišina i zvuk su namjerni, a lajtmotivi služe za podcrtavanje slike i pružaju uvid u lik koji predstavljaju), kontrast (glazba kontrastira slici) te korištenje dinamike (korespondencijom slike i zvuka ostvaruju se vizualni prijelazi u filmu).⁹⁸ Analizirajući glazbu za film *Škare* oslanjat ću se na njegovu podjelu pri određivanju funkcija što ih Kabiljova glazba ispunjava u određenoj sceni.

⁹⁸ GALLEZ 1970: 40.

5. Film *Škare*

Godine 1991. Alfi Kabiljo je skladao glazbu za film *Škare* redatelja Franka de Felitte, u kojemu glavne uloge tumače Sharon Stone, Steve Railback i Ronnie Cox.⁹⁹ Angažman nije dobio na temelju direktnog poziva, kao što je to bio slučaj s prethodnim filmovima, već je sudjelovao na natječaju u konkurenciji od petero drugih filmskih skladatelja i, zahvaljujući demo-snimci koja se svidjela producentima, osvojio natječaj.¹⁰⁰ Radnja filma zadovoljava kriterije koje podrazumijeva psihološki triler. Protagonistica je djevojka Angie koju na samom početku filma upoznajemo na neobičan način: kada kupuje crvene škare i staru, uništenu lutku za bavljenje svojim hobijem, uređivanjem i restauracijom lutaka. U liftu zgrade u kojoj stanuje napada je nepoznati ridobradi muškarac, a ona poseže za crvenim škarama koje je netom kupila i tako se spašava od napadača. Alex Morgan, susjed koji živi u stanu preko puta, pronalazi je u liftu izbezumljenu i prestravljenju te je odvodi u svoj stan da bi se smirila i policiji dala izvještaj. Iako su se upoznali slijedom incidenta koji je za nju bio vrlo traumatičan, Alex i Angie postaju bliski. Cole Morgan suprotnost je svome bratu: osim što provocira, špijunira Angie i spletkari, on laže i o svojem invaliditetu. Angie svoje psihičke probleme i traume pokušava riješiti uz pomoć doktora Cartera. Koristeći različite metode, uključujući hipnozu, doktor Carter nastoji otkriti traumu koja je Angie prouzrokovala niz psihičkih problema, no čini se da ne napreduje. Nakon ponovljenog napada ridobradog čovjeka u kinu, Angie prestravljenju zove doktora Cartera koji joj naizgled ne vjeruje, a ona utjehu pronalazi u Alexu. Očajna zbog svoje nezaposlenosti, konačno dobiva poziv na razgovor za posao, nakon što otkrije da Cole laže o svojem zdravstvenom stanju ugledavši ga s balkona kako ustaje iz kolica. Drugo jutro odlazi kod gospodina Baileya na razgovor, no u stanu ne pronalazi nikoga. Poslije nekog vremena, misleći da je ugledala ridobradog Baileya kako spava, želi otići, no ubrzo shvaća da je zarobljena i da je Bailey ubijen istim škarama kojima se obranila od napadača. Iscrpivši sve pokušaje i načine da se oslobodi iz zarobljeništva i pritom ne znajući da je dio psiholoških manipulacija doktora Cartera, Angie podliježe spletkama što ih on stavlja pred nju postupno je dovodeći do psihičkog sloma. Cijelu je situaciju doktor Carter osmislio s ciljem da istraumatiziranu i nestabilnu Angie okrivi za ubojstvo Baileya, ljubavnika njegove supruge, koje je sam počinio zbog ljubomore. Na kraju, supruga doktora Cartera dolazi u stan i zatekne njega, ubijenog Baileya i Angie. Premda šokirana postupcima svojeg supruga, doktor Carter joj hladnokrvno

⁹⁹ Usp. *** 2021a. Film je u Europi prikazivan pod naslovom *The Final Instinct*.

¹⁰⁰ Usp. PAULUS 2010: 100.

prepričava motiv za ubojstvo, zašto i kako je sve ostvario te je ucjenjuje kako ne bi prijavila počinjeni zločin. Zajedno počinju tražiti škare ne bi li ih prikazali kao „dokaz“ da je zločin počinila Angie. No, dok oni traže škare, Angie se spotiče o umjetnu riđu bradu koju je doktor Carter ostavio na podu i shvaća da su vrata otvorena. Izbezumljena odlazi iz stana i zatvara vrata ostavljajući doktora Cartera i suprugu zarobljene u stanu. Angie izlazi na ulicu, a u susret joj dolazi Alex koji je u međuvremenu proveo dane tražeći je i pronašao adresu na koju je posljednje otišla. Doktor Carter udara po prozoru i pokušava uvjeriti Angie da se vrati i otvori im vrata, no ona s Alexom ulazi u taksu upućujući mu ironičan smiješak.

Iz kratkog opisa radnje vidimo da film na sadržajnom planu povezuje oprečnosti kao što su zbiljsko i psihotično, odnosno ljubav i nasilje, te da se sveprisutna dualnost očituje i u likovima počevši s Angie, u situacijama u kojima se nalazi, kao i u svijetu koji je okružuje. Alexov brat Cole vodi dvostruki život, od koji je jedan izvan invalidskih kolica, a drugi u njima. Doktor Carter ima vrlo uzornu ulogu psihijatra, dok s druge strane ima i mračnu i uvrnutu stranu. Angie ima vrlo naivnu, djetinjastu stranu i strah od intime, a istovremeno „trenutke tinjajuće seksualnosti“,¹⁰¹ opsesivnosti i shizofrenije. Pa i posljednja scena, posebice smiren i ironičan smiješak koji Angie na kraju upućuje dr. Carteru, ostavila me zatečenom i pobudila u meni sumnju da je Angie prema kraju već bila svjesna da je dio doktorove manipulacije, jer bi netko drugi u toj situaciji bio u potpunosti preplašen i izvan sebe.

Osrednja ocjena koju je film dobio na *Internet movie database* opravdana je u smislu radnje, posebno u prvom dijelu filma, do trenutka kada Angie ostaje zatočena. Naime, uvjerljivost radnje uvelike je smanjena predvidivošću situacija, likova i nerijetko banalnih dijaloga, a teško je zanemariti i mnoge klišeje koji se pojavljuju. Na to upozorava kritika iz Los Angeles Timesa u kojoj Peter Rainer piše o filmu *Škare* u povodu prvoga prikazivanja: „Ako ste toliko nesretni ili ludo odvažni da se pronađete u kazalištu Monica na prikazivanju *Škara*, uštedite si vrijeme znajući da je u filmu gotovo svaki klišej trilera ikad izmišljen. Filmaši ponekad govore da više nauče iz loših filmova, nego dobrih. Za one koji žele postati redatelji trilera, *Škare*, koje je napisao i režirao Frank De Felitta, mogu poslužiti kao udžbenik o tome što treba izbjegavati”.¹⁰² Kao primjer klišeja navela bih činjenicu da gledatelj s minimalno iskustva gledanja i znanja o dramaturgiji filmova, napose trilera, odmah može pretpostaviti da

¹⁰¹ PAULUS 2010: 105.

¹⁰² „If you're unlucky, or foolhardy, enough to find yourself in the Monica Theatre for a screening of *Scissors*, you might while away the time noting how it botches just about every thriller cliché ever invented. Filmmakers sometimes say they can learn more from bad movies than from good ones. For aspiring thriller directors, *Scissors*, written and directed by Frank De Felitta, could serve as a how-not-to textbook.“ RAINER 1991: F3. Film je prvi put prikazan 22. ožujka 1991.

Cole laže da je invalid i ima skrivene namjere, a Alex mu naivno vjeruje. Osim toga, uvijek je prisutna sumnja prema namjerama dr. Cartera u slučaju njegove specifične terapijske veze s Angie, koja je vrlo intimna u smislu slobode koju imaju tijekom razgovora. Nadalje, pretpostavka koja se na početku gledatelju nameće jest da će Alex biti „heroj“ koji će Angie na kraju spasiti iz tragične situacije, što se ispostavlja točnim.

S druge strane, smatram da drugi dio radnje filma u velikoj mjeri nadoknađuje propuste, nedostatke i klišeje prvog dijela te se samo djelomice slažem s Rainerovom prosudbom. Znatiželja se u meni pobudila tek u drugom dijelu filma kada Angie ostaje zatočena jer tada počinje nepredvidivost i po prvi put nisam bila sigurna u svoje pretpostavke o tome što ili tko stoji iza cijele situacije u kojoj se Angie našla. Prema kraju zbunjenost postaje sve naglašenija zbog njezinog ludila i kao gledateljica nisam više bila sigurna što uistinu stoji u pozadini spletke, što je realnost, a što je samo produkt njezinih halucinacija. Unatoč scenama poput pokušaja Angie da vranu pretvori u pismošu, koje se čine krajnje apsurdnima, s druge strane upravo apsurd određenih situacija naglašava očaj u kakvom se zatekla, njezino labilno i problematično psihološko stanje te mjere koje je poduzimala ne bi li se spasila, neovisno o tome jesu li razumne ili ne.

Rečeno možemo nadovezati na činjenicu da film uprizoruje dualnost ne samo unutar pojedinca, nego i unutar društva, a vidjet ćemo kako se u takav sklop uključuje glazba. Navodeći misao filmologinje Claudie Gorbman, Cooke upozorava da „emocionalna moć filmske glazbe može s lakoćom navesti gledatelja da ne gleda na film kritički i objektivno, već da postane emocionalno povezan s likovima”.¹⁰³ Osim što, dakle, može utjecati na slabljenje gledateljeve kritičnosti i distance, glazba možda može i poboljšati cjelokupan dojam filma. Željela bih na primjeru glazbe za ovaj film razmotriti je li Kabiljova glazba uspjela podići kvalitetu ovoga „osrednjeg“ ili „lošeg“ filma, kakvim ga opisuje kritika.

No, kakvu glazbu podrazumijeva psihološki triler? Često je u tome slučaju korištenje glazbenih tema, dok u smislu harmonijskih i izvođačkih sredstava skladatelji biraju različite pristupe ovisno o ugođaju, raspoloženju, dramatskim situacijama i likovima. S obzirom na to da triler podrazumijeva neku vrstu napetosti u radnji, za stvaranje osjećaja napetosti se preporučuju disonance jer je “disonanca uobičajeni 'recept' za jezovite prizore, scene ubojstva, prizore u kojima je potrebno naglasiti strah i stres”.¹⁰⁴ Stoga u psihološkim trilerima

¹⁰³ COOKE 2001: 806.

¹⁰⁴ PAULUS 2012: 132.

susrećemo ne samo tonalitet ili prošireni tonalitet, već i bitonalitet sve do politonaliteta, kao i atonalitet.¹⁰⁵

5.1. Kabiljove bilješke i partiture

Pristup materijalima iz skladateljeva privatnog arhiva imao je niz prednosti. Kao što je to općenito slučaj s istraživačkim radom u arhivima, često otkrijemo materijale koji tvore sliku i kontekst u kojem je glazba bila skladana, što utječe na razumijevanje strategije i situacija koje su utjecale na nastanak partitura.¹⁰⁶

Posjećujući skladatelja u njegovu domu kako bih s njim razgovarala i proučavala rukopisnu građu, uočila sam njegovu važnu karakteristiku, a to je temeljitost i sistematičnost. Rukopise, partiture, novinske članke, bilješke, snimke i ostale vrste materijala vezane uz svako glazbeno djelo koje je skladao kroz godine spremio je na police ormara ili u fascikle s naznačenim naslovom djela. Zbog navike da sve organizira i sistematizira na spomenuti način, Kabiljo je materijale vezane za svaki film za koji je skladao glazbu spremio u fascikl i naznačio o kojem se filmu radi. Tako je i s građom za film *Škare*. U dotičnom fasciklu nalaze se partiture u rukopisu, bilježnica formata A4 s bilješkama od početka skladanja za demo-snimku do završnog snimanja glazbe za film, istrgnuta novinska kritika iz Los Angeles Timesa, fotografije glavnih glumaca, fotografija sa snimanja filma te svih koji su sudjelovali u njegovu stvaranju, obrazac s informacijama o glazbi na filmu (*music cue sheet*), informacije o filmu za medije, kao i notni zapis *Cvjetnog dueta* iz opere *Lakmé* Léa Delibesa, koji je interpolirao u svoju glazbu.

Unatoč Kabiljovoj pomnoj organiziranosti, moram napomenuti da sam prilikom pregledavanja fascikala velikog dijela opusa, posebice djela nastalih 1990-ih i ranije, primijetila da ponegdje nedostaju partiture u rukopisu, što je slučaj i s nekim brojevima iz glazbe za film *Škare*. Na pitanje zbog čega neki materijali nedostaju, skladatelj je naveo nekoliko razloga. Istaknuo je da se u prošlosti partiture i drugi pisani materijali nisu printali u desecima primjeraka, budući da nije bilo mogućnosti kao što su današnje, već su nerijetko ostajale samo u originalnom, rukopisnom primjerku. Nadalje, note je posuđivao na korištenje u različite svrhe (za izradu aranžmana, stručne radove itd.), no neke nikad nisu bile vraćene. Na kraju, neke note i partiture nalaze se u institucijama s kojima Kabiljo godinama surađuje

¹⁰⁵ Glazbena rješenja kakva ćemo vidjeti u Kabiljovu filmu *Škare* susreću se, primjerice, i u neprizornoj glazbi Johna Williamsa za film *Images* iz 1972.

¹⁰⁶ Usp. DAUBNEY 2016: 215.

pa se tako, primjerice, partiture velikog broja mjuzikala nalaze u zagrebačkom kazalištu *Komedija*.

U prethodnom sam poglavlju navela da se u filmskoj industriji glazba za film obično sklada nakon što je gotov grubi rez, potom skladatelj s redateljem i montažerom zvuka na filmskoj vrpici određuje mjesta gdje će biti glazba i dobiva naputke o zahtjevima koji se pred njega postavljaju, što se od njega u određenoj sceni traži i kakvu atmosferu glazba mora stvarati. Kroz ovo je prošao i Kabiljo - njegove bilješke su velikim dijelom pisane tijekom navedenog procesa.

Tehnologija koja se tada koristila također je aspekt važan za razumijevanje skladateljevih bilješki. Iako je film *Škare* nastao u vrijeme prijelaza iz analogne u digitalnu tehnologiju,¹⁰⁷ kompaktni diskovi (CD) još se nisu koristili na globalnoj razini. Trajalo je razdoblje i analogne i digitalne tehnologije, stoga su se koristile analogne i digitalne kasete te filmske vrpce. Kabiljo je grubi rez filma dobio na filmskim vrpcama po kojima kasnije bilježi skladanje i scene na pojedinoj vrpici. Naime, u ono su vrijeme filmske vrpce bile podijeljene na osnovne jedinice, filmske role (*reel*), te je svaka imala vremensko trajanje od otprilike 10 minuta i bila duljine otprilike tri stotine metara.¹⁰⁸ U njegovim bilješkama vidimo da je dobio sveukupno deset vrpca (označenih kao 1M, 2M, 3M, 4M, 5M, 6M, 7M, 8M, 9M, 10M) od kojih je svaka imala do maksimalno šest manjih jedinica - 1M1, 1M2, 1M3 itd. (za primjer imenovanja vrpce vidi Sliku 2 i 4).

Bilješke bih podijelila na dva dijela. Prvi dio sastoji se od tehničkih informacija i rada na demo-snimci u svrhu natječaja za skladatelja glazbe za film *Škare*. Usredotočit ću se na drugi dio bilješki, koje su nastale nakon što je Kabiljo osvojio natječaj. Sadrže informacije o radu, vrpcama, skladateljeve kratke opise scena, bilješke o atmosferi koju glazbom želi postići, vremensko trajanje brojeva iz filma do informacija o završnom snimanju u studiju s orkestrom. Napomenula bih da su skladateljeve bilješke zapisane na dva jezika, na engleskom i hrvatskom, pa ću ih stoga prenositi u izvorniku s prijevodom u zagradi radi boljeg razumijevanja skladateljevih misli i procesa skladanja.

Na prvim stranicama bilježnice vidimo točne informacije o vrsti kasete¹⁰⁹ koje su korištene i važnim datumima. Dana 2. travnja 1990. Kabiljo je dobio grubi rez filma, 16. travnja završnu verziju, a samo dan kasnije (17. travnja) je rađen *spotting*. Glazbu je trebao dovršiti od 7. do 13., no dostavio ju je 17. svibnja 1990. Četiri dana kasnije, 21. svibnja 1990. učinjena je

¹⁰⁷ Usp. SOMMERFELD 2007.

¹⁰⁸ COOKE 2001: 807.

¹⁰⁹ 2“ vrpca SCOTCH 226, Maxwell Gold video kasete, Toshiba DX 100 Digital 4 TRK VCR (Izvor: bilješke iz skladateljevog osobnog arhiva).

završna obrada zvuka. Na idućim stranicama u skladateljevim bilješkama slijede zapisi o radu na demo-snimkama, po čemu zaključujem da su datumi na prvoj stranici o svim važnim datumima zapisani naknadno, nakon osvojenog natječaja i završetka skladanja. Kabiljo mi je u razgovoru spomenuo da su demo-snimke nastale u studiju njegova sina, glazbenika i producenta Ilana Kabilja, koji je skladao i jedan glazbeni broj za film, o čemu će još biti riječi.

Skladatelj je 16. ožujka 1990. radio prvi *spotting* za demo-snimke na temelju kratkog scenarija koji mu je poslao Hal W. Polaire (vidi Prilog 1 i Sliku 1). U bilješkama opisuje radnju scena na svakoj vrpici te ponegdje zapisuje vremensko trajanje određenih scena radi preciznijeg planiranja trajanja glazbenih brojeva i gdje će ih pozicionirati. U tim bilješkama o demo-snimkama vidimo prve zapise o glazbenim elementima, odnosno o temama. Primjerice, kada opisuje četvrtu vrpcu (4M) pod brojem tri navodi ljubavnu temu (*love theme*) u sceni Angie i Alexa (vidi Sliku 2). Naime, već na idućoj stranici vidimo raspisane nazive i kratke opise tema, što upućuje na to da je Kabiljov proces skladanja započeo idejama o glazbenim temama koje će označavati određene situacije ili likove u filmu. Zapisuje nekoliko različitih tema: ljubavnu temu (*love theme*), temu lutaka (*dolls*), prateću temu (*following theme*), Coleovu temu (*Cole's theme*) i temu škara (*scissors theme*), a na idućoj stranici ih zapisuje u bojama, budući da su mu boje, prema vlastitim riječima, pomagale u organizaciji i procesu skladanja. Tema škara je ružičaste, lutka narančaste, Coleova tema plave, prateća zelene, a ljubavna žute boje (vidi Sliku 3). Teme su bile polazište za sav glazbeni materijal. S obzirom na to da nema drugih bilješki iz razdoblja rada na demo-snimkama osim tema, opisa scena i minutaže, zaključujem da je većinu tog perioda proveo skladajući direktno u partiture.

Već stranicu dalje dolazimo do bilješki sa drugog *spottinga* (2. travanj 1990.) rađenog nakon što je Kabiljo osvojio natječaj i krenuo u intenzivan rad koji je podrazumijevao detaljne opise scena, glazbe i zapise o vremenskom trajanju glazbenih brojeva. Radio ga je u Los Angelesu zajedno s redateljem, montažerom (John Schreyer), montažerom zvuka (u bilješkama se susreće ime Danny, no na popisu suradnika na *Internet movie database* nije naveden) i asistentom montažera Jesse Semonom (vidi Sliku 4). S obzirom na to da scene nisu imale unaprijed određene naslove, Kabiljo je na svakoj od deset vrpca imenovao pojedinačne scene za koje je skladao glazbu (sveukupno četrdeset scena) te si na taj način olakšao rad i organizirao građu. U bilješkama je nekoliko puta ispisivao radnju svake scene za koju je skladao sa svih deset vrpca, posebnu pažnju posvećujući minutaži kako bi glazba trajala točno onoliko koliko je određeno i sinkronizacija sa slikom bila u potpunosti točna (vidi Slike 4 i 5). Osim ranije spomenutih tema koje je skladatelj zapisao na početku rada u bilješkama,

kasnije zapisuje i temu glazbene kutije (*music box*), patetičnu temu (*lacrimoso*) i temu iz *Lakmé*.

S obzirom na opseg bilješki i broj ponovljenih ispisa o svakoj sceni, izradila sam Tablicu 2 kao sažetak bilješki sa audiovizualnog označavanja (*spottinga*), bilješki tijekom cijelog procesa skladanja te na temelju Kabiljova detaljnog obrasca s informacijama o glazbi korištenoj u filmu (eng. *music cue sheet*) koji se izrađuje nakon što je glazba dovršena. Obrazac s informacijama o glazbi korištenoj u filmu je papir ili tablica koja sadrži sve detalje o početku i završetku svakog glazbenog broja u pojedinačnim scenama, trajanju, aranžmanu, skice glazbenih tema, broju i vrsti instrumenata, zbarskim ili vokalnim dionicama i snimanju (vidi Sliku 6). Tablica 2 prikazuje bilješke o broju vrpce, naslove koje je skladatelj dao scenama, trajanje glazbenog broja za svaku scenu, temu uz one scene u kojima se teme nalaze i ukupno vrijeme koje glazba zauzima u filmu. Ponegdje Kabiljo zapisuje samo naslov ili radnju scene, ali nerijetko dodaje i bilješku o atmosferi u sceni i kratak opis glazbe (vidi Slike 4 i 5). Prema nazivima tema i naslovima scena u Tablici 2 je također imenovao i glazbene brojeve u partiturama. Uključujući uvodnu i odjavnu špicu, film traje 1 sat, 45 minuta i 50 sekundi, od čega glazba zauzima 60 minuta i 7 sekundi.

Vrpca		Scene	Trajanje (min.)	Tema
1	1M1,2	<i>Main title</i> (glavna tema)	1:20	<i>Dolls theme</i>
	1M3	<i>Angie walks</i> (Angie hoda)	0:14	<i>Following theme</i>
	1M4	<i>Rape</i> (silovanje)	1:10	<i>Pizzicato</i>
	1M5	<i>Angie, apartment, Cole, Dolls</i> (Angie, apartman, Cole, lutke)	0:30	<i>Following theme</i> (sa prekidima, malo)
	1M6	<i>Dolls</i> (lutke)	0:43	<i>Dolls theme</i>
2	2M1	<i>Angie on the floor</i> (Angie na podu)	0:53	<i>Scissors valse</i>
	2M2	<i>Flowers</i> (cvijeće), vrata, ritam, <i>dolls</i> (lutke)	0:54	<i>Dolls valse</i>
	2M3	<i>Party music</i> (zabava)	2:09	<i>Party music</i> (Ilan K.)
3	3M1	<i>Party music</i> (zabava)	4:30	<i>Party music</i> (Ilan K.)
	3M2	<i>Cole's studio</i> (Coleov studio), Cole se smije	1:10	<i>Cole's theme</i>
	3M3A	<i>Party, redbearded man</i> (zabava, riđobradi čovjek),	1:17	<i>Party music</i> (Ilan K.)
	3M3B	<i>fade out</i>	0:24	- -
	3M4	<i>First kiss, love theme</i> (prvi poljubac, ljubavna tema)	0:38	<i>Love theme</i>
	3M5	<i>Attack in the theatre</i> (napad u kinu)	1:00	<i>Following theme</i>
4	4M1	<i>Love music #1</i> (ljubavna glazba #1)	3:03	<i>Love theme</i>
	4M2	<i>Piggy doll</i> (Angie, čudni zvuk), <i>weird sound</i>	0:10	<i>Lacrimoso</i>
	4M3	<i>Angie on balcony, frightening</i> (na balkonu, zastrašujuće), <i>traffic, pizzicato</i>	1:57	<i>Following theme, pizzicato</i>
	4M4	<i>Pathetique; disonant dolls</i> („disonantne“ lutke)	0:36	<i>Lacrimoso</i>
5	5M1	<i>Joie de vivre</i> (radost življenja), piano solo	2:40	<i>Lakmé</i>
	5M2	<i>Joie de vivre</i> (radost življenja)	1:05	<i>Lakmé</i>
	5M3	<i>Locked in the loft</i> (zatočena u stanu)	4:45	<i>Scissors, following t.</i>
6	6M1	<i>Kitchen</i> (kuhinja), telefon, <i>she hits</i>	0:48	-
	6M2	<i>Angie on the floor, cat</i> (Angie na podu)	1:11	<i>Cats valse</i>
	6M3	<i>Cats, valse - scissors</i> (mačke, valcer - škare), <i>fade out</i>	2:52	<i>Dolls, music box</i>
	6M4	<i>Loft, music boxes</i> (stan, glazbene kutije), <i>dolls crazy</i>	1:39	<i>Music box</i>
7	7M1	<i>Cage</i> (kavez), <i>when the cover is off start</i>	2:03	<i>Valcer</i>
	7M2	<i>Birds, pigeon, ventilator</i> (ptice, golub, ventilator)	1:06	<i>Following theme,</i>
	7M3	<i>Scissors, corpse</i> (škare, mrtvac), <i>bolesni feeling, fade</i>	1:07	<i>Scissors</i>
8	8M1	<i>Catching the raven</i> (hvatanje vrane)	1:05	<i>Valse</i>

9	8M2	<i>Raven into ventilator</i> (stavlja vranu u ventilator)	2:01	<i>Teror</i>
	8M3	<i>Pathetique</i> (patetično)	0:25	<i>Lacrimoso</i>
	8M4	<i>Alex on ledge</i> (Alex na rubu), <i>building, cat</i>	0:56	-
	8M5	<i>Brothers fight</i> (braća se svađaju)	0:42	-
	9M1	<i>Angie in loft</i> (Angie u zatočena), <i>starts with accent</i>	2:18	-
	9M2	<i>Cacophony</i> (kakofonija)	0:35	<i>Cacophony</i>
	9M3	<i>Insanity, dream</i> (ludilo)	3:19	<i>Dolls music</i>
10	10M1	<i>Angie cleaning, pathetique</i> (Angie čisti), <i>subtle</i>	1:17	<i>Lacrimoso</i>
	10M2	<i>Insanity, toward liberation</i> (ludilo, prema slobodi), <i>tension, frantic</i>	2:47	-
	10M3	<i>Angies liberation, Joie de vivre</i> (Angieina sloboda)	2:57	<i>Pizzicato, Lakmé</i>
	10M4	<i>End title</i> (završni naslov)	1:13	<i>Dolls music</i>
			61:07 minuta	

Tablica 2: Rekonstrukcija Kabiljovih bilješki tijekom skladanja: vrpce, naslovi scena i glazbenih brojeva, njihovo vremensko trajanja te tema uz koju se vežu

Proučavajući bilješke, obrazac s informacijama o glazbi za film i partiture uočila sam nekoliko nepodudarnosti. U obrascu sam u scenama zabave kod Alexa i Colea (*party music*) nailazila na termin „Source“ koji se koristi za označavanje glazbe čiji je izvor u prizoru (dijegetske). Naime, skladatelj je u obrascu tim terminom označio naslove koje je skladao njegov sin Ilan Kabiljo i nisu bili snimljeni u Ljubljani, već u studiju JM u Zagrebu. Uspoređujući bilješke i finalni obrazac uočila sam da je za scenu 4M2 skladatelj zapisao da sadrži *Valcer lutaka*, no u filmu se u toj sceni pojavljuje tema *Lacrimoso*. Također, gledajući film ustanovila sam da nema scena 5M2 i 5M3 u kojima se prema bilješkama nalazi *Joie de vivre*, glazbeni broj rađen prema *Cvjetnom duetu* iz opere *Lakmé*, već se on pojavljuje tek na kraju. Ujedno, u sceni kada Angie ulazi u svoju stambenu zgradu, 1M3 (vidi Tablicu 2), trebala bi se prema Kabiljovim bilješkama nalaziti prateća tema (*following theme*), no u filmu u toj sceni nema glazbe.¹¹⁰

¹¹⁰ Spomenute nepodudarnosti su uobičajena pojava u filmskoj produkciji, vidi posljednji paragraf poglavlja.

Kada je dovršio glazbu, Kabiljo je u bilješkama zapisao informacije vezane uz nadolazeće snimanje počevši s lokacijom do financijskih troškova.¹¹¹ Snimanje je ugovarao Frank Avsenek, a glazbeni konzultant je bio Dečo Žgur. Nakon ugovorenog datuma i angažiranja glazbenika za snimanje, ono se održalo u Studiju 26 u Ljubljani, a izvodio je slovenski Simfonijski orkestar iz Ljubljane. Inženjeri zvuka su bili Martin Zvelc, Zoran Azman i Dare Novak, dok autorstvo nad zvučnim uzorcima (*sample sounds*)¹¹² pripada Optical Media International grupaciji. Ilan Kabiljo je tijekom snimanja bio glazbeni suradnik, odnosno sintetizator. Vokalne dionice je pjevala Rahilka Burzevska, no nedostaje informacija o glazbeniku koji je svirao solističke klavirske dionice. Ni u razgovoru sa skladateljem ni u drugim izvorima nisam došla do podatka o tome izvođaču.¹¹³

Iz svega navedenog može se zaključiti da je Kabiljo detaljno zapisivao proces nastanka glazbe za film *Škare*, od informacija o kasetama koje su mu bile potrebne za demo-snimke, organizacije i razrađivanja scena, ideja za glazbeni materijal, važnih datuma koji su obilježili određeni period nastanka glazbe, o snimanju u studiju, broju glazbenika, tehničkog osoblja koje je sudjelovalo do financijskih troškova. Ipak, u bilješkama je samo u kratkim natuknicama pisao o glazbenom planu i materijalu na kojemu je radio uz klavir, odnosno skladao i razrađivao direktno u partiture. Bilješke koje su važne za ovaj rad upravo sam navela prilažući slike, no detalje o, primjerice, bilješkama koje se odnose na financijski plan i troškove angažiranih glazbenika i snimanja nisam spominjala iz obzira prema skladatelju, te iz razloga što nisu relevantni za moju analizu.

Iz bilježaka je razvidno da je Kabiljo počeo skladati za film *Škare* ispisavši glavne teme koje se kontinuirano pojavljuju kroz film i iz kojih je proistekao sav glazbeni materijal. Taj proces vidljiv je i u partiturama. Jedan dio partitura sadrži skice i raspise već spomenutih tema - škare (*scissors valse*), ljubavna tema (*love theme*), lutke (*dolls*), prateća tema (*following theme*), Coleova tema (*Cole's theme*), glazbena kutija (*music box*) i *lacrimoso* tema (*pathetique*) – no i razradu motiva i fraza nevezanih uz teme. Drugi dio partitura sadrži kompletne orkestracije. Važno je pritom imati na umu da “rukopisi dolaze u različitim formama, a danas postoji tehnološki napredak i definicija rukopisa se proširila na MIDI datoteke“¹¹⁴, no nekada to nije bilo tako. Devedesetih godina skladatelji su uglavnom, kao što je to činio i Kabiljo, skladali ručno na papir koji im je u određenom trenutku bio dostupan ili ovisno o potrebama glazbe koju skladaju (primjerice, izvođačkom sastavu). Stoga u

¹¹¹ Izvor: skladateljeve bilješke.

¹¹² Manji uzorci zvuka, često uzeti iz postojećih snimaka, koji se koriste u drugima. Usp. *** 2011.

¹¹³ Za sve spomenuto vidi Sliku 7.

¹¹⁴ DAUBNEY 2016: 211.

Kabiljovim partiturama nailazimo na različite formate papira. Prvi dio partitura, skice i glazbene ideje bilježio je olovkom na format papira A4 s notnim crtovljem. Za svaku temu i glazbeni broj u filmu skladatelj je zapisao broj scene prema bilješkama, melodijsku liniju i ponegdje skicirao harmonizaciju i klavirsku pratnju (vidi Sliku 8), što je bio temelj za daljnji rad i orkestriranje. Drugi dio partitura, kompletne orkestracije, pisao je na dva različita formata, 27x36 i 50x34 cm (vidi Slike 9, 10 i 11). Osim zapisivanja izvođačkog sastava i načina izvođenja, Kabiljo je u partiturama bilježio vremensko trajanje te broj, naziv i tijek scene kako bi točno označio koji takt je vezan uz određeni dio u sceni i sinkronizirao glazbu sa scenom (vidi Slike 9, 10 i 11).

Skice i partiture su, unatoč Kabiljovoj sistematičnosti, velik izazov za istraživača, napose kada je potrebno identificirati što u skicama odgovara gotovoj partituri, odnosno što u partituri odgovara onome što čujemo u filmu. Često nije naznačeno u kojem se glazbenom broju u filmu nalazi određeni motiv ili fraza iz skica. Partiture su primjerak iz kojeg je Kabiljo i dirigirao na snimanju u studiju, a pojedinačne dionice je instrumentalistima za dan snimanja prepisao njegov prepisivač. Moramo uzeti u obzir da bilješke i partiture ne prikazuju uvijek individualne faze procesa skladanja i snimanja glazbe za film. Često se događa da finalni zvuk u filmu ne reflektira ono što je na papiru, a razlog tome je naknadno skladanje, odnosno kompleksno balansiranje glazbe u odnosu prema drugim elementima zvuka, kao što su specijalni efekti ili dijalozi. Za ovu mikrorazinu često je odgovoran montažer, a promjene mogu biti do te mjere drastične da ono što se čini kao instrumentalna linija u rukopisu gotovo nestane u završnoj verziji filma.¹¹⁵ Izuzetak nije ni Kabiljo i njegova glazba za film *Škare*. Osim nepodudarnosti koje sam uočila između bilješki i obrasca s informacijama o glazbi za film, neke vidimo i u partiturama. Primjerice, gledajući film ustanovila sam da nema scena 5M2 i 5M3, u kojima se prema partiturama nalazi glazbeni broj *Joie de vivre (Lakmé)*, već se on pojavljuje tek na kraju. Istaknula bih također da nedostaju partiture glazbenih brojeva iz scena 1M1 (uvodna scena), 4M1 (Angie i Alex), 6M2 te scene zabave kod Alexa i Colea jer je ovdje *Glazbu za zabavu (Party music)* skladao Ilan Kabiljo. Nisam bila u posjedu nikakve vrste materijala ili partitura vezanih za glazbeni broj koji je skladao Ilan Kabiljo, budući da nisu bili uključeni u materijale njegova oca koje sam dobila na korištenje.

¹¹⁵ Usp. DAUBNEY 2016: 210-211.

5.2. Analiza glazbe i audiovizualna analiza

Scena 1M1, uvodna špica

U uvodnoj špici vidimo prepoznatljivi videoisječak Metro Goldwyn Mayera, po kojem slijedi trenutak crnog ekrana, zatim pojava naslova i imena redatelja i producenata. Navedenu sliku prati *Valcer lutaka* (*The valse of dolls*), tema koja nam naznačuje neobičnu i pomalo uznemirujuću atmosferu svojim tonalitetnim planom (vidi Notni primjer 1).

Naime, Kabiljo je ovaj valcer skladao bitonalitetno. Pišući o glazbi u ovome filmu Irena Paulus upravo u bitonalitetu vidi njezino bitno obilježje: „Bitonalitetnošću se ističu filmske suprotnosti kao i Angieino psihičko stanje ('normalna' i 'opsjednuta' Angie). Zbog toga glazba za špicu nije uobičajena veličanstvena najavnica, nego podsjeća na mehaničke igračke poput glazbenih kutijica i lutaka na baterije. Sve su to asocijacije važne jer je Angie vezana za lutke i jer će lutke i muzičke kutijice odigrati važnu ulogu u noćnoj mori koju joj je pripremio psihijatar... Pozicija karikiranog valcera središnja je, i od nje je skladatelj – budući da se koristio istodobnošću tonaliteta – mogao krenuti u bilo kojem smjeru – i tonalitetnom i atonalitetnom”.¹¹⁶

Valcer traje tijekom cijele uvodne špice filma, a završava postepenim *decrescendom* sve do tišine. Skladatelj je ovaj broj podijelio na tri dijela: A, B i C (vidi Notni primjer 1). Prije dijela A se nalazi dvotaktna uvodna fraza koja se ponavlja dva puta, a sveukupno zauzima četiri takta i time tvori glazbenu rečenicu. Kako je Kabiljo postigao bitonalitetan kontekst? Akordna pratnja uvodne fraze kreće se u g-molu, dok u dionici violinskog ključa stoji A-dur u uvodnoj frazi, te E-dur u nadolazećem dijelu A. Dio A je, prema oznakama u rukopisnim skicama, glavna tema i traje 8 taktova, a sastoji se od trotaktne fraze koja se ponavlja dva puta. U uvodnoj špici izvođački sastav čine gudači (12 prvih violina, 10 drugih violina, 8 viola, 6 violončela i 4 kontrabasa), drveni (2 flaute i 2 klarineta) i limeni puhači (3 roga, 3 trombona i tuba), klavir i sintesajzer. Uvodnu frazu započinju klavir i sintesajzer koji svira efekt čeleste, dok se u dijelu A priključuju gudači i puhači.

Dio B traje 8 taktova, kao i A, no sastoji se od dvije različite fraze koje se ponavljaju dva puta. Dok E-dur u melodijskoj liniji traje cijeli dio B te prva dvotaktna fraza u melodijskoj liniji obilježava skok od velike septime, u basu se sada nalazi povećani kvintakord na F i nakon toga akord građen od tonova C-a-cis¹. Druga dvotaktna fraza dijela B nas u basu vraća u g-mol. U dijelu C se situacija obrće: sada Kabiljo melodijsku liniju piše u g-molu s pokojim

¹¹⁶ PAULUS 2010: 101.

kromatskim pomakom, dok je u basu A-dur, no nakon dva takta odlazi u g-mol i u melodijskoj liniji se vraća u E-dur. *Valcer lutaka* stoga donosi istodobnost dura i mola, što je Kabiljo iskoristio za stvaranje „nestabilne“ i „dualne“ atmosfere. Unatoč tome što je notni prikaz *Valcera lutaka* napravljen prema uvodnoj špici filma i na njega ću upućivati opisivajući ovu temu u drugim scenama, on se u filmu pojavljuje nekoliko puta. Melodiju uvodnog dijela te dijelova A, B i C Kabiljo isprepliće kroz svaku grupu instrumenata i time stvara dojam polifone strukture, ali je „razbija“ kontinuirana mehanička pratnja valcera na klaviru i sintesajzeru, što je još jedan način, osim bitonaliteta, kojim je Kabiljo ocrtao dualnost.

Valcer lutaka

A

System 1: Measures 1-6. Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The bass line features a steady accompaniment of eighth notes and chords.

7

B

System 2: Measures 7-13. Treble clef. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes. The bass line maintains the accompaniment pattern.

14

System 3: Measures 14-20. Treble clef. The melody features a prominent dotted quarter note followed by an eighth note. The bass line continues with eighth notes and chords.

21

C

System 4: Measures 21-26. Treble clef. The melody is more active with sixteenth and eighth notes. The bass line continues with eighth notes and chords.

27

A

System 5: Measures 27-32. Treble clef. This system repeats the first six measures of the piece. The bass line continues with eighth notes and chords.

33

System 6: Measures 33-38. Treble clef. This system repeats the last six measures of the piece. The bass line continues with eighth notes and chords.

2

39 B C

45

Notni primjer 1: *Valcer lutaka*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Scena 1M4, lift

Angie ulazi u lift, a za njom riđobradi čovjek stavljaajući kapu, pri čemu čujemo korake, zvuk otvaranja i zatvaranja lifta. Kada se vrata zatvore, on je napada pritišćući uza zid i bacajući na pod želeći je seksualno zlostavljati. Kada je Angie napadnuta, prvi puta čujemo snažan i disonantan simfonijski zvuk koji je Kabiljo postigao koristeći cijeli orkestar, gudačke, puhačke (flauta, oboa, klarinet, fagot, truba, rog, trombon, tuba), udaraljkaške instrumente (timpani) i klavir. Bitonalitetnost *Valcera lutaka* u *Pratećoj temi* skreće u područje koje bi se moglo, slijedimo li prethodni navod Irene Paulus, nazvati “atonalitetom”. Riječ je o pojavi koju nije lako odrediti,¹¹⁷ no za kontekst u kojem se ovdje susreće, Kabiljovoj filmskoj glazbi, možda je dostatno uputiti na dva tipa atonaliteta o kojima govore Headlam, Lansky i Pearl. Prvi čini glazba u kojoj nema referiranja na kvintakorde, dijatonske ljestvice ili tonalitete, no može se razaznati hijerarhija između tonova, a u drugom tipu hijerarhija nije očigledna kao u prvom, no ponekad je prisutna.¹¹⁸

Na mjestima u glazbi za film *Škare* koja bi se mogla nazvati “atonalitetnima” mogu se zamijetiti oba spomenuta tipa, no prvi je češći. Vidjet ćemo da skladatelj koristi određene tonove, motive, teme i fraze koji su istaknutiji od drugih i glazba gotovo uvijek ima funkciju evokacije.¹¹⁹ U atonalitetnim orkestralnim glazbenim brojevima u filmu gotovo i ne srećemo

¹¹⁷ Gligo navodi definiciju iz *MELZ*-a, prema kojoj je riječ o “stilskoj značajki” suvremene glazbe koja se očituje u “odsustvu tonaliteta, baziranog na klasičnim harmonijskim funkcijama”. U nastavku međutim navodi i ponešto drukčiju definiciju, prema kojoj je riječ o “stanovitijoj praksi” u glazbi 20. stoljeća, u kojoj se “namjerno izbjegava definitivno tonalitetno središte.” GLIGO 1996: 13.

¹¹⁸ Usp. HEADLAM, LANSKY i PEARL 2001: 138-139.

¹¹⁹ Usp. GALLEZ 1970: 40. Termin u izvorniku je *evocation*.

akorde koje bismo mogli definirati u kontekstu tonaliteta. Suzvučja¹²⁰ u ovim brojevima tendiraju *clusterima*.¹²¹ Što je atmosfera mračnija i strašnija, skladatelj koristi veće izvođačko tijelo i bogatije *cluster*e stvarajući snažno, disonantno zvukovlje. U glazbi za scenu napada u partituri ne naznačuje tonalitet, mjera je 4/4, a oznaka karaktera glasi: „Energico e brutale“. *Tremolo* te uzlazne i silazne kromatske pasaže u dionicama violina i viola stvaraju zastrašujuću atmosferu, dok se brutalnost postiže glasnim i snažnim puhačima, kontrabasom i udaraljka. Za postizanje stravične atmosfere skladatelj koristi i pojedine zvučne efekte odnosno neuobičajene načine izvođenja. Primjerice, efekt šuštanja u dionici flaute i *ad libitum* u dionici udaraljki, koji nastupa prije kulminacije. Njime je skladatelj želio naglasiti nepredvidivost i opasnost situacije. Kada pak Angie napadača ubode škarama čujemo dva takta glasnih *cluster*a u dinamici *forte fortissimo*. To su trenuci kada glazbe dolazi do izražaja. Unutar ovakvog simfonijskog zvuka Kabiljo vješto kamuflira *Prateću temu* (*following theme*), jednu od tema koje su bile polazište skladanja. Ona će se cjelovito iznijeti tek u idućoj sceni, dočim je u ovoj čujemo u klavirskoj dionici u trenutku kada napadač odustaje i odlazi. Ubrzo se sve smiruje i klavir iznosi *Prateću temu*, a orkestar ga suptilno prati odlazeći u *crescendo* i završivši *clusterom* a-c-des-es-f-g-a-b. U ovoj sceni se, prije kulminacije, prvi put pojavljuje fraza koja će, u nekom variranom obliku, biti dio svakog atonalitetnog glazbenog broja u filmu (vidi Notni primjer 2).



Notni primjer 2: (Lajt)motiv koji prati prijeteće situacije.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Vidjet ćemo tijekom analize da je ova fraza (lajt)motiv atonalitetnih glazbenih brojeva i stravičnih situacija koje Angie prolazi, posebice od trenutka kada ostaje zarobljena. Obilježena je skokovima za malu septimu i malu nonu, povećanu i čistu kvintu te kromatskim pomacima.

Zvučni elementi prisutni u ovoj sceni su glazba, koraci, udarci i lupanje kao rezultat napada i sukoba Angie s napadačem. Dok su zvukovi odnosno šumovi prizorni, glazba je neprizorna i

¹²⁰ Koristim se terminom „suzvučje“ za označavanje istovremenog zvučanja tonova koji tvore akord čiju vrstu ne možemo odrediti jednoznačno ili u kontekstu tonaliteta, a ne možemo ih ni odrediti kao *cluster*e prema pravilu da su „tonovi u razmacima od sekunda“. Cit. prema GLIGO 1996: 34.

¹²¹ Za definiciju *cluster*a vidi GLIGO 1996: 34.

paralelna slici. S obzirom da je neprizorna, glazba ovdje može predstavljati strah koji Angie osjeća iznutra, njezin unutarnji glas. I glazba i zvukovi napada formiraju zajedničku teksturu, iako u trenucima napada glas napadača i Angieinih uzvika nadjačava glazbu, ali se generalno isprepliću i međusobno komplementiraju.

Scena 1M5, Angiein stan

Angie i Alex ulaze u njezin stan strahujući da je napadač u nj provalio jer joj je prilikom napadao ukrao ključ. Prizorne zvukove otvaranja vrata, Alexovih i Angienih koraka i mijaukanje mačke čujemo istovremeno s glazbom koja je neprizorna, dominantna i kontrapunktira slici. U ovoj sceni se prvi put u cjelovitom obliku javlja *Prateća tema* koju je Kabiljo navijestio u sceni napada (vidi Notni primjer 3).

Prateća tema

Notni primjer 3: Prvo cjelovito javljanje *Prateće teme*.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Jednako kao i u sceni napada u liftu, ona je atonalitetna i u 4/4 mjeri. Izvođačko tijelo čine gudači u ulozi pratnje sintesajzeru s efektom čeleste koji izvodi melodiju. Skladatelj je dijeli na dio A koji traje 4 takta i sastoji se od dvije različite dvotaktne fraze te na dio B od 8 taktova. Dio B je razrada obje fraze iz dijela A: triole postaju četvrtinke koje silaze

kromatskim pomakom istovremeno se izmjenjujući skokovima u intervalu velike septime, a svaka razrađena fraza se ponovi dva puta (vidi Notni primjer 4).

The image shows musical notation for a Celesta. It is divided into two sections, A and B. Section A contains four measures of music, with circled numbers 1, 2, 3, and 4 indicating specific points. Section B contains eight measures of music, with circled numbers 5 through 8 indicating specific points. The notation includes a treble clef, a key signature with one flat, and various rhythmic values and accidentals.

Notni primjer 4: *Prateća tema* i fragmenti od kojih je sastavljena.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Kabiljo *Prateću temu* u ovome filmu koristi u trenucima kada je Angie preplašena i u opasnosti te je možemo prepoznati kao lajtmotiv ridobradog napadača. Glazba u atonalitetu obilježava takve situacije evocirajući strah i nesigurnost odsutnošću tonalitetskog središta i disonantnim suzvučjima. U ovoj je sceni Angie još pod dojmom napada u liftu i u strahu nije li već ušao u stan, budući da joj je ukrao ključeve. U trenutku kada shvati da u njezinom stanu nema prijetnje, tema prestaje.

Scena 1M6, lutke

Alex otvara vrata sobe, Angie pali svjetlo i on ugleda desetke lutaka. Uzima dvije lutke koje su mu nadohvat ruke i promatra ih. Zvukovi mačke kako prede, okidača za paljenje svjetla, lutke koja govori i dijalog između Angie i Alexa su prizorni. Dijalog Alexa i Angie je dominantan nad *Valcerom lutaka*, dok ostali zvukovi tvore teksturu zajedno s glazbom. Poštujući hijerarhiju filmskih zvukova, dijalog Alexa i Angie je u prvom planu, smislen, a intonacija je pripovijedačka i ispitivačka, dok se ritam dijaloga ne mijenja. Prvi put nakon uvodne špice čujemo *Valcer lutaka*, a ujedno i prvi puta imamo uvid u Angiein osobni prostor i opseg njezine opsesije lutkama te shvaćamo da nešto nije u redu. Razlika naspram prvog javljanja *Valcera lutaka* je smanjeni izvođački sastav, koji sada čine gudači (10 prvih

violina, 8 drugih violina, 6 viola, 4 violončela i 3 kontrabasa) i sintesajzer, bez puhačkih dionica i klavira. Gledajući ovu scenu bez glazbe slijedeći Chionova pitanja „što čujem od onog što vidim“ i „što vidim od onog što čujem“, do izražaja dolazi njezino kontrapunktiranje slici jer bez glazbe scena izgleda gotovo komično s Alexom koji duhovito komentira lutke i Angieinim osmijesima.

Scena 2M1, Angie na podu

Alex odlazi, a Angie zatvara vrata i sjeda na pod. Kada Angie sjeda na pod čujemo šumove odjeće, no ubrzo svi zvukovi nestanu i glazba je sve dominantnija postupno odlazeći u *crescendo*. U ovoj sceni prvi i zadnji puta čujemo temu, odnosno valcer *Škare*, kako ga imenuje Kabiljo (vidi Notni primjer 5).

Škare - valcer

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-7) is marked 'A' and features a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second system (measures 8-14) is marked 'B' and continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 15-21) shows further melodic movement. The fourth system (measures 22-28) concludes the piece with a final cadence. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Notni primjer 5: Tema *Škare*, valcer. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

S obzirom na to da je posrijedi valcer, mjera je 3/4, a tonalitet je a-mol, no kromatski pomaci i skokovi u intervalu velike septime, osim što se kontinuirano pojavljuju kroz cijeli film, pomalo narušavaju osjećaj „centra“ u tonalitetnim glazbenim brojevima. Izvođački sastav čine gudački instrumenti, klavir i sintesajzer s efektom sintetičkih vokala. Klavir iznosi pratnju i melodiju u kojoj je ravnopravan violini. Lutka je na stolcu pred ogledalom, Angie se svlači i ugleda u ogledalu svoju drugu lutku s glavom svinje. *Crescendo* vodi do vrhunca u trenutku u kojem se Angie preplaši lutke i pokrije svoje tijelo. Tada vrlo glasno čujemo i sintesajzer, što ujedno čini trenutak sinkronizacije zvuka sa slikom. Glazba je paralelna slici jer svojom melodijom i mehaničkom pratnjom podupire scenu iz koje nam je jasno da Angie ima psihičkih problema. Kada scena završi, glazba se nastavlja sve do scene u kojoj je prikazan natpis s imenom doktora Cartera kod ulaza u njegovu ordinaciju. Glazba na taj način komentira i vezuje dvije scene: prvo shvatimo da sa Angie nešto nije u redu, a u idućem trenutku, vidjevši natpis doktora Cartera, shvaćamo da su nagađanja bila ispravna. Glazba je paralelna slici i dominantna u auditivnom „prostoru“.

Scena 2M2, Angie popravlja lutke

Kadar grada, oči lutke. Angie sjedi u sobi i popravlja oštećenu lutku. Iz ladice pune crvenih škara uzima jedne dok je ne prekine zvono na vratima.

Prvo se pojavljuje kadar grada i šumovi prometa. U idućem kadru kada Angie kada popravlja lutke javlja se, simbolično, *Valcer lutaka*. Glazba je dominantna i neprizorna, dok je šuštanje koje dolazi od popravljanja lutke te uzimanja škara iz ladice prizorni zvuk. Kabiljo u ovom nastupu *Valcera lutaka* uvodi drugačiji izvođački sastav. Osim gudača i sintesajzera, priključuje vokalnu dionicu. Ženski vokal pjeva melodiju teme bez teksta na samoglasnik „a“. Umetanjem vokala u ovo javljanje teme skladatelj gledatelju skreće pažnju na Angieinu opsesiju i pojačava kontradiktornost njezina lika: s jedne strane je posrijedi istraumatizirana djevojčica, s druge strane odrasla žena nesvjesna vlastitih trauma koje se očituju u njezinu popravljanju lutaka.

Scena 3M2, zabava

Angie dolazi na zabavu kod Colea i Alexa. Kada dolazi na zabavu, čujemo elektroničku *dance* glazbu (skladao ju je Ian Kabiljo) i buku razgovora ljudi koji su prisutni na zabavi te zajedno čine jednu teksturu. Razgovara s Alexom, Nancy i Coleom koji je potom odvodi u svoj umjetnički studio želeći joj pokazati svoje slike. Po odlasku u umjetnički studio čuje se zvuk kretanja Coleovih invalidskih kolica na struju. Taj je zvuk prizorni, no glazba sa zabave i buka postaju neprizorni i čuju se tiho u pozadini, dok dominira dijalog Colea i Angie. Cole u studiju Angie pokazuje niz slika i govori o svojem stvaralaštvu, među kojima i jednu koja preplaši Angie. Naime, ona otkrije svoju sliku te prestaje glazba sa zabave i ostali zvukovi, a događa se moment sinkronizacije: čujemo *Coleovu temu* u trenutku kada Angie otkrije njegovu drugu stranu, preplaši se i u panici izlazi iz studija. Ovo je ujedno jedino javljanje *Coleove teme* (*Coles theme*) u filmu. Riječ je o temi u 4/4 mjeri (vidi Notni primjer 6).

Coleova tema

The musical score for 'Coleova tema' is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a bass line of sustained chords and a treble line of eighth notes. The second system (measures 5-8) introduces triplet patterns in both hands. The third system (measures 9-13) continues with complex rhythmic patterns and triplets. The fourth system (measures 14-17) concludes the theme with further triplet figures and a final cadence.

The image shows two systems of musical notation for piano and synthesizer. The first system, starting at measure 17, features a treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The melody in the treble clef is characterized by chromatic, jagged intervals, including fourths and fifths. The bass clef part consists of sustained chords and single notes. The second system, starting at measure 20, continues the melodic line in the treble clef, which becomes more rhythmic and active, while the bass clef part continues with harmonic support. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Notni primjer 6: *Coleova tema*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Atonalitetom, kromatikom, skokovitom melodijom u intervalima kvarte i kvinte te uzlazećim triolama glazba podcrtava Angieinu nervozu zbog situacije u kojoj se pronasla, no i prvi put nam otkriva Coleovu sakrivenu stranu upozoravajući nas na njegovu tajnu, čime je glazba paralelna slici. Glazba ne čini zajedničku teksturu s dijalogom, već čujemo svaki element odvojeno. Podijelila bih Coleovu temu na dio A i dio B. Dio A traje do takta 5, dok B dio počinje u taktu 6 i traje sve do takta 17, kada se opet javlja dio A. Dio A je specifičan po suzvučjima koja prate temu u klaviru i sintesajzeru, dok sam dio B označila kao zaseban jer se ističe uzlaznim triolama. Izvođački sastav čine gudači, klavir, sintesajzer i drveni puhači, koji se priključuju s drugim ponavljanjem dijela A. Gudači statičnim suzvučjima prate glavnu melodiju koju izvode klavir i sintesajzer, no kasnije je čujemo i u flautama.

Scena 3M3A, riđobradi čovjek

Zvuk: Angie trči među ljude iz Coleovog studija i ponovno dominiraju prizorni zvukovi buke i glazbe sa zabave. Na hodniku među ljudima ugleda riđobradow čovjeka koji ju podsjeća na napadača. Zvukovi zabave utihnu i čujemo neprizornu glazbu - orkestar u dinamici *forte*. Istovremeno, Angie doziva Alexa koji ju uvjerava da dotični riđobradi čovjek nije njezin napadač, već njegov prijatelj. Kao i u sceni napada u liftu i ovaj put čujemo samo fragmente *Prateće teme*. U prva tri takta nastupaju tri različita, zadržana *cluster*a limenih puhačkih instrumenata (rogovi, trube, tromboni, tube), nakon čega se glavnoj melodiji, koju donosi klavir i sintesajzer s efektom čeleste, priključuju gudači te se puhači povlače. Iznosi se dio teme B, dok se na kraju tema ponovi samo jednom u dinamici *piano* te, sa smirenjem situacije, Kabiljo mijenja ritamske vrijednosti iz osminki u četvrtinke. U tome trenutku se

događa sinkronizacija: smirivanjem uzburkane i glasne atmosfere u slici se smiruje glazba kada Angie shvati da prijetnje nema. Partitura koja sadrži broj vrpce ove scene, 3MB3, ne poklapa se s onime što čujemo te sadrži samo ispisane prve taktove zadržanih *clustera*. U partituri nisu pisani za limene puhačke instrumente, već za gudače.

Scena 3M4, prvi poljubac

Alex isprati Angie u njezin stan te zajedno sjedaju na fotelju i razgovaraju. Dijalog između Alexa i Angie je smislen, stabilnog ritma i pripovijedački prizorni zvuk, no ubrzo se uključuje neprizorna *Ljubavna tema* (*Love theme*, vidi Notni primjer 7).

Ljubavna tema

Notni primjer 7: *Ljubavna tema*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

U trenutku prije poljupca gledatelja potpuno iznenađuje glazba kontrastna prijašnjim bitonalitetnim i atonalitetnim glazbenim brojevima u filmu. Obilježena je 4/4 mjerom i tonalitetom d-mola, kao i razvijenom i pjevnom melodijom u opsegu undecime. I u ovoj temi pojavljuje se skok za veliku septimu i niz izmjeničnih tonova. Glazbeni broj završava akordom na petom stupnju (A-e-h-e²) u trenutku kada se Angie odmakne i time ostavlja dojam nedorečenosti. *Ljubavna tema* daje osjećaj stabilnosti i sigurnosti koju Angie ima u

Alexovu društvu. U prethodnim glazbenim brojevima u filmu pretežito je u fokusu sintesajzer, dočim ga u ovoj temi nema i dominira klavir iznoseći melodiju uz pratnju gudačkih dionica. Glazba je paralelna slici i dominantna nad drugim zvukovnim elementima, a prestaje u trenutku kad se Angie izmiče.

Scena 3M5, napad u kinu

Riđobradi čovjek je prijeteći nožem napadne s leđa i ona preplašena počinje trčati iz kina. Trči ulicom i preko ceste odlazi u mali restoran. Muškarci koji su tamo je gledaju, a ona preplašena i u panici istrči van.

Dok Angie u kinu gleda film i jede kokice, iz filma koji se prikazuje u kinu čujemo monolog na francuskom. Iako bismo očekivali vidjeti njegov izvor u kinu, on nije prizorni. Ubrzo joj iza leđa prilazi napadač i u tom trenutku kreće glazba (vidi Notni primjer 9).

The image shows a musical score for a film scene. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed are: Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trumpet in B, Trombone, Tuba, Timpani, Keyboard I, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into eight measures, with measure numbers 1 through 8 indicated above the Flute staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Flute and Oboe parts have long notes in measures 1 and 2. The Clarinet and Bassoon parts have similar long notes. The Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba parts have short notes in measures 1 and 2. The Timpani part has a single note in measure 1. The Keyboard I part has a single note in measure 1. The Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have long notes in measures 1 and 2. The Violin I part has a triplet of eighth notes in measures 3 through 8. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have long notes in measures 3 through 8.

9 10 11 12 13 14
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tbn.
 Tba.
 Timp.
 Keys I
 Vln. I
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 15 16 17 18

Notni primjer 9: Partitura glazbenog broja napada u kinu.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Angie prestravljeno trči iz kina niz ulicu i preko ceste odlazi u mali restoran u kojem se nalaze muškarci. Ona kratko zastane i panično istrči iz restorana. S obzirom na to da simbolizira napadača i strah, Kabiljo je i ovaj put opet iskoristio *Prateću temu*. Povećao je izvođački sastav i, osim gudača, limenih i drvenih puhača, uvodi i udaraljkaške instrumente (timpani, činela, metalni zvukovi/cijevi¹²², bas bubanj). Nakon prva četiri takta snažnog zvuka cijelog orkestra u *forte*, gudači sviraju triole, a drveni puhači silazno-uzlazne kromatske pasaže. U taktu 8 dovode do motiva silazećih kromatskih pomaka koji, sa svakim novim taktom, uzlaze za tercu, a Kabiljo napetost pojačava koristeći cijeli orkestar s postupnim *crescendom* (vidi Notni primjer 8).

Notni primjer 8: Paralelna kretanja i kromatski pomaci u gornjim dionicama te triole u uzlaznom kromatskom kretanju kao motivi koje Kabiljo često koristi.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Svojevrsna kulminacija nastupa u taktu 15 kada Angie istrči iz restorana, a u istaknutoj dionici klavira čujemo dio B prepoznatljive *Prateće teme*, no s izmijenjenim ritamskim vrijednostima: četvrtinke umjesto osminki i u sporijem tempu. Tema se ponavlja sveukupno tri puta te glazbeni broj završava orkestralnim *clusterom* (H-C-d-as-es¹-g¹-b¹) u trajanju od dva takta. Osim glazbe paralelne slici, čujemo prizorne zvukove Angieinog trčanja, uzdaha, šumove prometa i glasove u restoranu.

¹²² Kada skladatelj u partiture zapisuje „cijevi“, ističe da podrazumijeva neku vrstu metalnih zvukova.

Scena 4M1, Angie i Alex

Dok Angie sjedi na fotelji s mačkom, čujemo *Ljubavnu temu* koja je neprizorna. Odlazi na balkon i gleda u Alexov stan uz prizorne šumove grada i Angieinog kretanja. Kada Angie vidi da Alex pozdravlja Colea i Nancy, Angie kreće na hodnik ne bi li ga susrela prije odlaska. Tamo se sreću i zajedno odlaze u njezin stan, sjedaju na kauč i dijele intimne trenutke. Istovremeno čujemo prizorne šumove njihovog pomicanja i odjeće. Ubrzo *Ljubavna tema* dominira zvukovnim elementima i potiho čujemo kako Angie gasi svjetlo i otvara vrata. Glazba odlazi u *crescendo* kada scena prikazuje Coleovo špijuniranje i razgovor s Nancy, u tom trenutku glazba staje. Kamera prelazi na Angie i Alexa i čujemo opet *Ljubavnu temu* u *crescendu*. Dok ljubavna tema i dalje traje, Angiein strah kada ugleda lutku glazba ističe disonantnim metalnim zvukovima i činelama. Alex odlazi uz zvukove koraka koji su prizorni. *Ljubavna tema* odlazi u *decrescendo* i staje kada Angie dođe na balkon. Izvođački sastav se ne razlikuje od prvog nastupa, no zato se tema ponavlja pet puta te je Kabiljo proširuje s novih jedanaest taktova (vidi Notni primjer 10).



Notni primjer 10: Proširenje *Ljubavne teme*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Za razliku od prethodnog javljanja teme, kada je završila na petom stupnju i ostavila njihov odnos nedorečenim, ovaj put završava na tonici. Bilo da je skladatelj time naglasio barijeru koju su prošli u svojem odnosu ili pak želi dati do znanja da su to Angieini posljednji lijepi trenuci, ljubavna tema sa samo dva javljanja u filmu gledatelja potiče da uvidi kontrast i dualnost – „stabilno“ naspram „nestabilnog“, „lijepo“ naspram „zastrašujućeg“. Glazba ovdje ima funkciju evokacije: osim što *Ljubavna tema* lajtmotivski predstavlja Alexa i Angie, prekid glazbe u sceni Colea i Nancy naglašava njihovo spletkarenje.

Scena 4M3, Cole i Nancy

Angie stoji na balkonu i ugleda Colea kako stoji i razgovara s Nancy te oni shvate da ih je otkrila. Ne znajući do ovog trenutka da Cole laže o svojem invaliditetu, Angie u strahu odlazi u stan. Uz prizorne zvukove Angieinog kretanja, koraka, posude za cvijeće koju u panici ruši i Colea koji joj prijeti, u pozadini čujemo neprizornu i atonalitetnu orkestralnu glazbu. Kada Angie ode na balkon i ugleda Colea da stoji, u gudačima čujemo silazne kromatske pomake koji nas *crescendom* uvode u *Prateću temu*. Cole je provocirajuće doziva želeći je prestrašiti da će doći do nje. Angie gasi svjetla u stanu i zove pomoć, no odustaje. Uzima u ruke predmet za slučaj da se treba fizički braniti i skriva se do prozora. Cole, na nagovor Nancy, odustaje i prestaje prijetiti Angie. Zastrašujuću atmosferu Kabiljo pojačava *pizzicatom* i *glissandom* u gudačkim dionicama koje prate klavir dok iznosi prepoznatljivu temu sačinjenu od silaznih kromatskih pomaka i skokova za veliku septimu. U trenutku kada kod Angie zazvoni telefon, glazba završava *clusterom*. Glazba je svojim disonantnim i “mračnim” karakterom paralelna slici, situaciji i strahu koji osjeća Angie. Coleov glas je dominantan, dok glazba čini zajedničku teksturu s ostalim zvukovima.

Scena 4M4, *piggy doll*

Angie zvoni telefon, a ona se javlja dobiva poziv na razgovor za posao. Prizornim zvukom poklapanja slušalice kreće neprizorna *Lacrimoso tema* po prvi put u filmu (vidi Notni primjer 11).

Lacrimoso

Notni primjer 11: Tema *Lacrimoso*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Angie odlazi do svoje lutke s glavom svinje i govori joj sretne vijesti. Glazba, osim komplementiranja scene, s Angieinim govorom i disanjem formira zajedničku teksturu. Skladana je u 3/4 mjeri i g-molu. Regija atonaliteta se tako povlači, upućujući na pozitivnu novost u Angienom životu, dugoočekivani posao. Ipak, harmonijom i melodijom prožetom kromatikom na nešto upozorava. Temu je Kabiljo podijelio na dio A i dio B. Dio A traje 8, a dio B 9 taktova. Melodiju izvode ženski vokal, efekt vokala na sintesajzeru i prva violina, dok ostale gudačke dionice (bez kontrabasa) i klavir imaju prateću ulogu. Dio A teme obilježava melodija koja počinje na vođici, čine je izmjenični tonovi i pomaci u intervalu male sekunde te nekoliko skokova u intervalu čiste kvarte i kvinte, dok se u basovoj dionici izmjenjuju tonika i dominanta. Dio B počinje sekvencom koja se ponavlja dva puta. Njegova je melodija također pisana izmjeničnim tonovima i pokretom u intervalima male sekunde sa skokom u intervalu velike sekste. Nakon sekvence, u taktu 13, slijedi jedan takt melodije u

pomacima intervala male sekunde s dominantom u basu, dok u idućem taktu isti motiv ponavljaju samo gudači. Potom slijedi kadenca i *Lacrimoso* završava vrlo nedorečeno s tonikom u najvišoj, a dominantom u najnižoj dionici.

Scena 5M1/2, dolazak na razgovor

Kada Angie hoda ulicom, čujemo prizorni zvuk njezinih koraka i buku prometa te pri ulasku u zgradu i dalje čujemo iste prizorne zvukove njezinih koraka, otvaranja vrata i lifta te kucanja na vrata stana. Angie otvori vrata i pojavljuje se neprizorna glazba – *Lacrimoso* tema. Glazba je paralelna slici te ima funkciju evokacije budući da tema služi kao poveznica između dvije scene koje su ključne za nadolazeći tijek radnje. Naime, u sceni kada je Angie sretna jer napokon ima priliku zaposlenja, glazba stvara atmosferu koja gledatelja upozorava na ono što slijedi. Iako se naslov *Lacrimoso* isprva čini „pretjeranim“, ova tema je uistinu naznaka i uvod u tragediju koja iščekuje Angie. Kada uđe u stan gdje bi se trebao održati razgovor za posao, Angie na komadu papira pronalazi poruku da će gospodin Bailey kasniti, pa krene istraživati i očarano hodati stanom građenom po posljednjoj modi u arhitekturi, dizajnu i tehnologiji. Od ulaska u stan je kontinuirano prati tema *Lacrimoso* koja se ponavlja tri puta. Prvo je čujemo identično kao u prethodnoj sceni, no u drugom ponavljanju se uključuje i kontrabas koji pojačava dionicu basa te se dio B ponovi dva puta. Na prijelazu sa drugog na treće ponavljanje teme Kabiljo u jednom taktu ubacuje vrlo tihe *clustere, glissanda* i kromatiku u gudačkim dionicama, čime pojačava sumnje u situaciju u kojoj se Angie nalazi. Usporedno s glazbom čujemo i njezino dozivanje Baileya kada još ne zna da ga nema i korake dok hoda. Metodom maskiranja scena dobiva sasvim drugačiju atmosferu: kada eliminiramo sve zvukove i gledamo samo sliku, Angie bezbrižno i sretno hoda stanom oduševljeno promatrajući prostor u kojem se nalazi te se u gledatelju ne bude sumnje koje prouzrokuje glazba.

Kada dođe u sobu s maketom grada, glazba prestaje u trenutku paljenja svijetla te začujemo dominantan glas kojemu ne vidimo izvor. Taj glas opisuje maketu, stan u kojem se Angie nalazi i obraća se direktno osobi koja je u sobi. Na filmu se inače slika govornika kojeg čujemo, a ne vidimo, u svakom trenutku može pojaviti i time deakuzmatizirati glas, kao što u slučaju filma, za razliku od radija, ono što smo vidjeli i čuli čini da pretpostavljamo ono što ne vidimo, zbog čega mogućnosti varke uvijek postoji.¹²³ Shodno tome, gledatelj u ovoj filmskoj situaciji zaključuje da je akuzmetar unaprijed snimljena prezentacija za svakog tko

¹²³ Usp. CHION 1999: 22.

ulazi u sobu s maketama, no možemo li u to biti sigurni nije pitanje na koje sa sigurnošću mogu dati odgovor.

Scena 5M3, zaključana u stanu

Angie hoda stanom, otvara vrata sobe i ugleda čovjeka na krevetu. *Prateća tema* je, kao što smo već primjetili, svakim svojim nastupom sve drugačija, variranija, snažnija i „mračnija“. Prizornim zvukovima Angieinih koraka se priključuje neprizorna glazba u trenutku kada Angie ugleda čovjeka na krevetu i misli da spava. Posve izbezumljena i preplašena traži način da izađe iz stana, no ne pronalazi ga jer se, sasvim nesvjesna, nalazi u zamci doktora Cartera. Pokušava otvoriti vrata i shvati da na vratima nije kvaka već kugla od spužve koja joj ostane u rukama i ne može otvoriti vrata. Odlazi do telefona, ali telefon ne radi. Još jednom pogleda u sobu i shvati da je u sobi leš ubijen škarama koje joj je napadač uzeo. Glazbeni broj koji prati njezin očaj i pokušaje izlaska iz stana traje 4:45 minuta, što ga čini najdužim u cijelom filmu. U ovom nastupu, osim gudača i klavira, Kabiljo proširuje izvođački sastav na puhače i udaraljke (činele i metalni zvukovi/cijevi). Skladatelj postiže simfonijski zvuk koji zahvaljujući *clusterskim* sklopovima, primjeni različitih sviračkih tehnika poput *glissanda* i *tremola* dočarava atmosferu Angienog očaja i straha. Na početku violine počinju sa zadržanim tonom e^3 , da bi se takt po takt priključivali ostali gudački instrumenti, stvarajući *cluster* (A-As-Ee-B-fis¹-ges²), a ubrzo se priključuju i puhači (vidi Sliku 11). Prvo u dionici tube čujemo skok u intervalu oktave i silazni kromatski pomak, nakon čega fagot donosi silazni kromatski niz. U dijelu scene gdje Angie shvaća da je kvaka zapravo gumena kugla i baca je, čujemo prepoznatljivu melodiju *Prateće teme* u dionici klavira, no ubrzo se povlači. Javlja se svega pet puta u ovoj sceni u dionicama flaute, fagota i klavira. Slijede kromatski pomaci u intervalu male sekunde u puhačkim i neprekidan *tremolo* u gudačkim dionicama, dočim vrhunac slijedi u trenutku kada Angie ugleda mrtvo tijelo i škare. *Clusteri*, kromatski pomaci i silina *tutti*-orkestra dočaravaju strah koji Angie u tom momentu doživljava. Glazba svojom silovitošću odražava empatiju i komplementarnost naspram scene, no kada Angie shvaća da je sav namještaj pričvršćen i da ne postoji način za bijeg, postupno se smiruje statičnim *clusterima*, *tremolom* u gudačima, izmjenjivanjem šesnaestinskih silazno-uzlaznih kromatskih pomaka među dionicama s povremenom naznakom teme u dionici klavira, da bi se glazba posve smirila prije nego Angie uđe u kuhinju. Možemo li reći da se ovog puta radi o temi s obzirom na to da se ona ne pojavljuje cijela, već su samo ponegdje interpolirani prepoznatljivi obrasci - kromatski pomaci i skokovi za veliku septimu - iz *Prateće teme*? Unatoč tome što je čujemo rjeđe, trenutak kada Angie

shvaća da je zarobljena jedna je u nizu stravičnih scena koje Kabiljo uvijek podvlači *Pratećom temom*. U tome smislu moglo bi se reći da je ovdje riječ o njezinu proširenom i variranom obličju. Drugi način tumačenja jest u tome da skladatelj ne odabire cijelu temu u originalnom obliku, nego je koristi kao lajtmotiv. Proširivanje orkestra i glazbenog materijala, variranje teme do granica njezine neprepoznatljivosti možemo shvatiti kao metaforu: trenutak kada Angie shvaća da je zarobljena s tijelom mrtvacu okidač je za gubitak njezina razuma do granica gdje će realnost biti daleko u pozadini njezina uma - jednako kao i *Prateća tema* u ovoj sceni.

Scena 6M1, kuhinja

Angie ulazi u kuhinju tražeći predmet kojim će razbiti prozor, pozvati u pomoć i izaći iz stana. Prizornim zvukovima Angieinog kretanja se priključuje neprizorna glazba kada Angie shvaća da jedan stolac ipak nije pričvršćen i pokušava njime razbiti prozor. U ovom nastupu opet čujemo fragmente *Prateće teme*. Izvođački sastav čine klavir, gudački i udaraljkaški instrumenti (činele, metalni zvukovi/cijevi, timpani i gong). Prvih sedam taktova u klaviru se ponavlja isti motiv (vidi Notni primjer 12), dok gudači sviraju nagle *cluster*e izmijenjujući *crescendo* i *decrescendo*.



Notni primjer 12: Ostinatni motivi u dionici klavira. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Kroz nekoliko taktova prelaze u *glissando* i, u trenutku kada Angie pokušava razbiti prozor stolcem, cijeli orkestar svira duboki *cluster* koji ubrzo iščezava. Angiein neuspjeh u naumu Kabiljo obilježava *Pratećom temom* u klavirskoj dionici, dočim od udaraljkaških instrumenata ostavlja metalne zvukove/cijevi, a gudači paralelno sviraju već poznati silazni kromatski niz uz *glissanda* i *tremolo* (vidi Notni primjer 13). Glazba je paralelna slici i dominantna u odnosu na ostale zvukovne elemente u sceni.



Notni primjer 13: Paralelna silazna kromatska kretanja i *glissando*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Scena 6M3, mačke

Telefon zazvoni, ali s druge strane je tišina i ona shvaća da je možda u nečijoj zamci. Ljuta i očajna glasno viče i dezorijentirano se kreće stanom ispitujući: „Tko si ti?“ i „Što želiš?“. Odjednom začuje mijaukanje praćeno glazbom u kojoj ne čujemo ni jednu dosadašnju temu. Angie pomisli da se u stanu nalazi njezin mačak, no to je jedan od načina doktora Cartera da manipulira njezinom psihom. Čini joj se da mijaukanje dolazi sa svih strana i biva sve jače dok ne postaje nepodnošljivo, a glazba se ponaša sukladno tome. Ovo je samo jedna od mnogih situacija u filmu kada glasanje mačke čujemo, ali je ne vidimo, te zvuk ne možemo povezati s izvorom, niti glas s tijelom. Glasanje mačke ima karakter akuzmatičnog zvuka ili akuzmetra koji postaje znak za situacije Angieinog zarobljeničtva, halucinacija i psihološkog kaosa prema kojem ju manipulacije doktora Cartera vode. Mijaukanje se uvijek isprepliće s drugim zvukovima/šumovima i postaje dio glazbe. Spomenuto nas navodi da kao mogućnost prepoznamo konkretnu glazbu jer se radi o „izjednačavanju šumova i glazbe“ i skladanju korištenjem „zatečenih (registriranih) šumova neglazbenih predmeta, glazbenih instrumenata na 'nepropisan' način ili umjetno stvorenih ('sintetskih') zvukova”.¹²⁴ Uz sve jače mijaukanje, svjetla se počinju mijenjati. Kabiljo pritom koristi veliki izvođački sastav: klavir, gudačke, puhačke i udaraljkaške (timpani) instrumente, a glazba je i dalje izvan kakva tonalitetnog usredištenja. Dok u bilješkama stoji da ovdje koristi činele, u partituri su zapisani timpani, čiji zvuk čujemo i slušajući glazbu u samoj sceni. S prvim mijaukom čujemo vrlo tihe zadržane tonove počevši s flautom, zatim se javljaju, oboa, fagot, truba i tuba, a klavir četiri takta ponavlja motiv $c^2-g^2-es^2-g^2-es^2-g^2$, iako je u partituri zapisano da svira $c^2-g^2-ges^2-f^2-ges^2-g^2$. Sve se dionice puhačkih instrumenata iz takta u takt pomiču za cijeli ili pola stupnja, kromatski, svirajući *tremolo*. *Tremolo* i zadržane *cluster*e skladatelj ponegdje „razbija“ istim kromatskim motivima i pomacima koje smo čuli u gotovo svakom glazbenom broju, posebice gdje koristi cijeli orkestar. Prije nego mijaukanje dostigne vrhunac, Kabiljo u partituri između puhačkih dionica fagota i roga zapisuje *ad libitum* ritam, odnosno uputu izvođačima da

¹²⁴ PAULUS 2012: 60.

sviraju ritam po vlastitom nahođenju – improviziraju (vidi Sliku 12). S obzirom na mjesto upisa ovoga naputka (između fagota i roga), kao i činjenicu da su jedino u dionicama fagota i roga zapisani samo osminska pauza i kromatski pomak fis-g-as (ostatak takta zapisuje samo crtu) i činjenicu da pokraj *ad libituma* skladatelj dopisuje „ritmički Penderecki“, moglo bi se zaključiti da se naputak odnosi samo na ta dva instrumenta te da upućuje na postupak koji se pojavljuje u ranijim skladbama Pendereckog, pri čemu je ovdje naglasak na improviziranju ritamskih figura.

Kada mijaukanje postane nepodnošljivo, Angie se ruši na pod i priključuju se gudači *tremolom* na zadržanim tonovima koji postepeno silaze, dok timpani u šesnaestinkama sviraju A-a-c¹-a i time pojačavaju atmosferu ludila u koje Angie odlazi. Osim toga, timpani pojačavaju težinu borbe koju Angie u tim trenucima vodi sa svojim razumom, ali se cijeli orkestar, i dalje stvarajući disonantan simfonijski zvuk, postupno utiša i time kao da simbolizira trenutak kada je njezin razum „otišao“. Zvuk mijaukanja i glazba formiraju zajedničku zvukovnu teksturu, dok su Angiein glas, odnosno dozivanje mačke Midnight, izdvojeni i tiši.

Scena 6M4, glazbena kutija

Dok Angie još leži u nesvijesti čujemo glazbu koja svojom jednostavnošću podsjeća na dječju pjesmicu. Angie se budi iz nesvijesti i, prateći zvuk pjesmice, odlazi do zida na čijoj se polici nalazi glazbena kutija iz koje zvuk dopire. Tu je posrijedi trenutak sinkronizacije glazbe i slike. Kabiljo je ovu temu nazvao *Glazbena kutija* (vidi Notni primjer 14).

Glazbena kutija

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. Section A (measures 1-6) begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. Section B (measures 7-12) features a repeat sign at the start of the treble staff. Section C (measures 13-18) continues the melody and accompaniment. The piece concludes with a final double bar line at the end of the fourth system.

Notni primjer 14: *Glazbena kutija*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Glazba je paralelna slici i dominira nad ostalim zvukovnim elementima. Pisana je u tonalitetu G dura i 3/4 mjeri, a skladatelj ju je podijelio na dijelove A, B i C, od kojih svaki traje 8 taktova. *Glazbena kutija* se ističe po jednostavnosti i glazbenog materijala i izvođačkog sastava te njezina „mehanička“ priroda naglašava i simbolizira lutke. Izvodi je sintesajzer s efektom čeleste, no ubrzo zvuk dječje pjesmice, kada se Angie približava glazbenoj kutiji na zidu, prekidaju vrlo tihi gudači u pozadini svirajući zadržane *cluster*e, a svaka promjena u

clusteru je obilježena *glissandom* i dinamikom koja prelazi iz *crescenda* u *decrescendo*, od *piana pianissima* do dinamike *mezzoforte*. Time Kabiljo postiže efekt suptilnih zvukovnih „naleta“ i stvara nelagodnu atmosferu. No gudači ovdje imaju i drugu ulogu. Naime, kada gleda glazbenu kutiju na zidu, u jednom trenutku figurica muškarca napada figuricu djevojke, a sve glasnija suzvučja koja prate temu *Glazbena kutija* služe kao prijelaz u *Valcer lutaka* u trenutku kada se figurice u glazbenoj kutiji pomaknu.

S nastupom *Valcera lutaka*, četvrtim u filmu, glazba po prvi puta prestaje biti prizorna i postaje neprizorna. Izvodi je sintesajzer s efektom čeleste i klavir. Melodiju pjeva ženski vokal na samoglasniku „a“, ali ona je ovaj put izmijenjena. Temu prate zadržani *clusteri* i *glissandi* u gudačkim instrumentima koji su pratili i temu *Glazbena kutija*, predstavljajući prijelaz u *Valcer lutaka*. *Clusteri* u gudačima već „uznemirujućoj“ temi daju prizvuk „stravičnosti“ i upućuju na sve izraženije psihološke manipulacije doktora Cartera, kojih je Angie sve manje svjesna. Vrhunac *Valcera lutaka* nastupa u trenutku kada Angie posve izgubi razum, biva hipnotizirana i utone u san, a dramatičniji je i dulji od prethodnih. Iako *Valcer lutaka* gotovo kroz cijeli film služi kao podsjetnik na Angieinu opsesiju i upozorava na njezino stanje, tretmanom gudača skladatelj sada želi naglasiti trenutke kada ona, podsvjesno, proživljava svoje traumatično djetinjstvo iz kojeg su proistekli njezini „unutarnji“ problemi i sve je bliže psihičkom slomu.

Scena 7M2, ventilator

Angie sjedi na podu i drži lutku koja joj odgovori kada ju Angie pita koje je njezino ime. Prestravljena, baca lutku na pod, a lutka je upućuje da pronade pticu. Angie promatra po stanu i pita se o čemu lutka govori. Hoda stanom, pretražuje sve kutove i ulazi u sobu gdje je leš gospodina Baileya, gdje ugleda kavez prekriven tkaninom. U ovoj sceni čujemo prizorne zvukove Angieinog glasa i koraka te glasove lutke i figurica iz glazbene kutije. Glazba je pritom neprizorna i dominantna naspram ostalih zvučnih elemenata. Atonalitetni glazbeni broj ove scene, Kabiljo ga naziva *Loft/ventilator*, upućuje na Angieinu prestravljenost i izbezumljenost kada joj lutka govori neka potraži pticu. Izvođački sastav čine gudači, a mjera je 3/4. Violine započinju zadržanim tonovima (e^3 , zatim as^2) *con sordino* kroz cijeli takt i ubrzo se priključuju svi gudači, pri čemu svaki svira drugi ton, izmjenjujući ih laganim *glissandima* i tvoreći *clustere*. Kada Angie hoda stanom i traži pticu, čujemo motive koje gudački orkestar, izuzev kontrabasa, svira u paralelnim kromatskim pomacima i *glissandom* na mjestima gdje je skok u melodiji veći od sekunde. Ubrzo opet dolazimo do zadržanih tonova i paralelnog kretanja u silaznim kromatskim pomacima, a svaki skok je odsviran

glissando. Zbog paralelnog kretanja orkestra stvara se dojam pomicanja „ploha“. S druge pak strane, kontrabas se kreće na sasvim drugi način – suprotno od ostatka gudačkog orkestra (vidi Notni primjer 15; posrijedi je transkripcija u kojoj sam notirala dionicu violine i kontrabasa od takta 9, kada počinju kromatski pomaci). Dok se violine, viole i violončela kreću silazno, kontrabas uglavnom uzlazi. U zadnjim taktovima, kada čujemo zadržane *cluster*e, kontrabas se kontinuirano kreće i slušno se ističe.

Zanimljivo je povezivati navedena glazbena zbivanja s onim što se zbiva na planu radnje. Paralelno kretanje u većem dijelu gudačkih dionica kao da predstavlja Angieinu psihu koja, nalik psihološkim igricama doktora Cartera, sve više slabi i prepušta se, a kontrabas kao simbol njezina uma koji se opire ludilu, unatoč svim okidačima oko nje.

9

18

27

34

Notni primjer 15: Paralelna kretanja gornjih dionica i kontrabas u protupomaku. Izvor:
transkripcija autorice ovog rada.

Scena 7M1, kavez

Angie skida pokrivač s kaveza u kojem je vrana. Vrana joj ponavlja da je ubila Baileyja, a Angie se brani i ponavlja da nije. Ponovno pokriva kavez i odnosi ga u drugu sobu. Skida pokrivač i ptica joj iznova ponavlja: „You killed him“. Angie je ispituje tko joj je to rekao i ljutito udara po kavezu. Očajna i preplašena, saginje glavu. Kamera se iz ptičje perspektive premješta sa Angie i kaveza na sobu u kojoj je leš. U ovoj sceni čujemo prizorne zvukove Angieinog glasa, udaranja po kavezu, njezinih koraka i vrane. Glazba je neprizorna, paralelna i komplementarna slici te stvara zajedničku teksturu s drugim zvukovima izmjenjujući se s glasanjem vrane, koje u nekim trenucima postaje dominantnije. Ovdje opet imamo mogućnost konkretne glazbe jer se ona isprepliće s neprirodnim, neljudskim govorom vrane i zvukovima/šumovima. Glazbeni broj u ovoj je sceni gotovo identičan onomu iz scene napada u kinu. S druge strane, Kabiljove bilješke, obrazac s informacijama o glazbi i partiture koje nose oznaku ove scene (7M1, *The Cage*) sadrže sasvim drukčiji glazbeni materijal (vidi Sliku 14 i 15). U bilješkama i obrascu stoji da je ovdje uključen kompletan orkestar (gudači, puhači, udaraljkaši – jajoliki marakas, timpani, činele, gong, metalni zvukovi/cijevi) koji služi kao pratnja vodećoj melodiji u dionicama vokala i sintesajzera, a jednako vidimo i u partiturama. Tražeći uzrok navedenih nesuglasica pomišljala sam na to da je skladatelj možda krivo naznačio partituru, no sve se ostale poklapaju. Prije će biti da je posrijedi primjer naknadnog skladanja, o kojemu sam već govorila. Montažer je glazbu iz scene napada u kinu smatrao adekvatnijom za scenu kada Angie pronalazi kavez. Glazba je u ovoj sceni identična glazbi u sceni napada u kinu (vidi Notni primjer 9 i Sliku 13) do prvog iznošenja *Prateće teme* u klaviru, u trenucima kada Angie biva prestravljena vranom koja je optužuje za ubojstvo čovjeka u sobi pokraj. Angie odnosi kavez s pticom u drugu sobu, a orkestar se smiruje i čujemo *cluster*e uz vrlo suptilna provođenja kromatskih motiva kroz orkestralne dionice. Ptica uporno ponavlja „You killed him“, a Angie je ispituje tko joj je to rekao. U tim trenucima u orkestru čujemo paralelne kromatske pomake koji sve više uzlaze. U momentu kada Angie kleči pred kavezom i njezin očaj dolazi do vrhunca, orkestar se svodi samo na *pizzicato* u dionicama gudača. No nadolazeći *crescendo* i završetak glasnim *clusterima* podcrtava njezin očaj koji se pretače u ljutnju, dok neprestano izgovara „I didn't do it“.

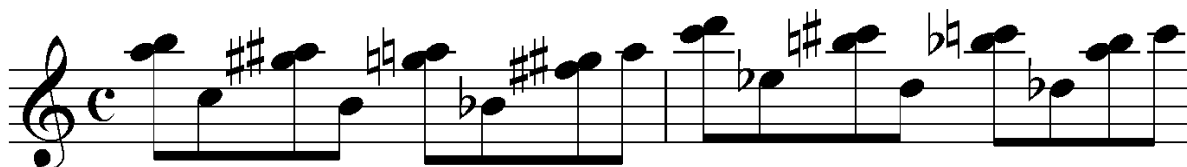
Scena 7M2, golub

Na početku ove scene Angie očajno udara po prozoru i više dozivajući u pomoć, pritom udaranjem i vikanjem stvara prizorne zvukove. Scenu muškarca i žene na ulici ispunjavaju zvukovi prometa i njihovog razgovora. Kada kamera snima Angie izvana kako leži na podu, čujemo i dalje neprizorni zvuk prometa, dok u kadar ulijeće golub čije glasanje je prizorno. U tom trenutku počinje neprizorna glazba paralelna slici koja tvori zajedničku teksturu s ostalim prizornim zvukovima: glasanjem vrane, Angieinim koracima, stvarima koje padaju iz torbice na pod i zvuka metala kada Angie pokušava ključevima skinuti metalnu zaštitu na ventilatoru. Kada golub sleti na prozor, čujemo gudačke instrumente koji svirajući *tremolo* u dinamici *mezzopiano* tvore zajedničku teksturu s flautom. Flauta iznosi melodiju označenu *poco gentile* i *misterioso*, a čuli smo je već u sceni napada u liftu i drugima, čime glazba ovdje ima funkciju evokacije (vidi Notni primjer 2). Nakon melodije u flauti dominantan postaje klavir iznoseći *Prateću temu*, dočim violine, violončelo i kontrabas sviraju tonove kromatski se krećući, a u dionici viole čujemo neprekidne uzlazno-silazne pasaže svirane *tremolo* (vidi Notni primjer 16).



Notni primjer 16: Uzlazno-silazne pasaže. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Dijelovi A i B teme i njihova ponavljanja isprekidana su cjelotaktnim ili polutaktnim pauzama, nakon čega Kabiljo donekle mijenja temu: osim što u malim sekundama silazi prekinuta skokovima u intervalu velike septime kao i kod svakog javljanja, na prvom dijelu svake dobe Kabiljo ubacuje ton tvoreći interval sekunde (vidi Notni primjer 17). Prije završetka, fraza iz teme ponovi se još jednom u izvornom obliku.



Notni primjer 17: Izmijenjena *Prateća tema*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Do sada je već bilo razvidno da je Kabiljo u ovoj partituri sklon skokovima u intervalu septime i kromatskim pomacima, što najviše dolazi do izražaja u atonalitetnim brojevima. S obzirom na radnju, dualnost situacija i likova, zastrašujuće situacije i labilno psihičko stanje Angie, ne iznenađuje ovakav odabir glazbenog materijala, posebice u *Pratećoj temi* koja se lajtmotivički javlja u „stravičnim“ situacijama.

Scena 7M3, leš

Ne uspjevši skinuti metalni poklopac s ventilatora ključevima, Angie shvaća da joj još jedino preostaju škarice koje se nalaze u tijelu mrtvaca. Polako i prestravljeno odlazi do tijela i izvlači ih. Prizorne zvukove Angieinih koraka, gađenja i straha prati neprizorna i dominantna glazba paralelna slici. U partiturama je način izvođenja naveden kao *misterioso*, a izvođački sastav čine gudači, klavir, flauta, oboa, fagot i rog te od udaraljki metalni zvukovi/cijevi, timpani, činela i gong. Glazba koja je prati kada hoda do mrtvog tijela uključuje orkestar *piano pianissimo* i vodeću dionicu klavira, koja podsjeća na *Prateću temu*, no Kabiljo je varira postavljajući je u inverziji i retrogradno. Samo ponegdje ubacuje fragmente teme u izvornom obliku – silazno (vidi Notni primjer 18).



Notni primjer 18: Dionica klavira koja podsjeća na „preokrenutu“ *Prateću temu*. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Angie dolazi do tijela, a gudački instrumenti sviraju *cluster* u paralelnim kromatskim pomacima (vidi Sliku 16) koji se, kao što smo vidjeli na prethodnim primjerima, uvijek javljaju u situacijama kada se bliži psihičkom slomu podliježući psihološkim igricama doktora Cartera.

Paralelni pomaci vode u kulminaciju kada cijeli orkestar svira *cluster* u sinkopiranom ritmu i trioli u trajanju od jednog takta (vidi Notni primjer 19).



Notni primjer 19: Orkestralni *cluster* u kulminaciji. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Kada Angie izvadi škare, kratko čujemo poznati motiv koji se provlači kroz gotovo sve atonalitetne brojeve (vidi Notni primjer 2). Unatoč svim prethodnim disonancama i *clusterima* tijekom ove scene, glazba završava tonovima g i h u svim dionicama. Kao da je to glazbeni prikaz stanja u kojemu su Angieine emocije i um u potpunosti otupjeli pod prisilom situacije, padajući u zamku doktora Cartera.

Scena 8M1 i 8M2, hvatanje ptice i ventilator

Angie piše poruku na komad papira kako bi ga, uhvativši vranu, privezala za nju i pustila kroz ventilacijske cijevi, nadajući se da će vrana odletjeti i netko vidjeti poziv u pomoć. Odlazi do kaveza i tkaninom obuhvaća pticu te je uzima iz kaveza. Među kandže joj stavlja papir s porukom, a pticu stavlja u ventilator, no ona joj izmiče. Angie pada na pod, a ptica je napada i leti po stanu, dok je Angie pokušava uhvatiti. Prvo slijeće na maketu grada, zatim na brončani kip te, na kraju, na Baileyjev leš. Angie opet umata pticu u tkaninu, trči s njome do ventilatora i pokušava je u nj ugurati. U ovoj sceni čujemo prizorne zvukove papira kada Angie piše i umotava poruku, njezinih koraka, metala od kojeg je načinjen kavez i glasanja vrane te neprizornu glazbu. Glazba je paralelna slici i općenito tvori zajedničku teksturu s ostalim zvukovima, što čini još jednu scenu ispunjenu konkretnom glazbom. Kabiljo koristi gudačke instrumente te obou i klarinet. Prva četiri takta, kada Angie dolazi do kaveza i otvara ga, čujemo motive u oboi i klarinetu, a prema zapisu u partituri, predstavljaju upravo pticu odnosno vranu (vidi Notni primjer 20).

Notni primjer 20: Dionica oboe i klarineta koja predstavlja vranu.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Kratki su, traju pola takta i sastoje se od kromatskih pomaka. Kad Angie uzima pticu oboa i klarinet se povlače, a isti se motivi iznose u gudačkim dionicama. Trči prema mjestu gdje želi staviti vranu, no ona postaje nemirna. Opet čujemo provođenje motiva u dionicama oboe i klarineta, violončelo se uključuje *pizzicatom*, a sve snažniji *crescendo* vodi u paralelna kretanja gudačkih dionica, pri čemu je svaki skok u frazi odsviran *glissando*. Da bi Angiein naum mogao poći po zlu, Kabiljo naviješta *accelerandom* i šesnaestinskim kretanjem svih dionica. Prije nego joj se vrana izmakne i napadne je, gudači takt prije kraja ponavljaju isti *cluster* u „nepravilnom“ metru. U zadnjem taktu cijeli orkestar svira isti motiv, obilježen skokom za veliku septimu (vidi Notni primjer 21).

The image displays a musical score for an orchestral piece, specifically a 22-measure excerpt. The score is arranged in three systems, each containing staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I, II, III (Vln. I, II, III), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- System 1 (Measures 7-9):** Shows the initial entry of the motif. The Oboe and Clarinet play a chromatic sequence. The Violin and Viola parts feature complex rhythmic patterns and slurs. The Viola part includes a *pizz.* instruction.
- System 2 (Measures 10-16):** Continues the motif with increasing intensity. The Violin and Viola parts are marked with *gliss.* (glissando) instructions. The Viola part also includes a *pizz.* instruction.
- System 3 (Measures 17-22):** Culminates in a powerful, parallel movement of the string parts. The Oboe and Clarinet parts are marked with *tr.* (trill) instructions. The Viola part includes a *pizz.* instruction.

Notni primjer 21: Cjeloviti prikaz glazbenog broja iz scene hvatanja vrane.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Sa samo jednom sekundom pauze nadovezuje se drugi glazbeni broj, u trenutku kada joj vrana izmakne iz ruku. Kabiljo strah što ga Angie prolazi prisiljena približiti se lešu pretače u glazbu tako što proširuje izvođački sastav s gudača, oboe i klarineta na puhačke dionice (flauta, fagot, truba, rog, trombon, tuba), udaraljke (metalni zvukovi/cijevi i timpani) i klavir. U klaviru čujemo ponovljene motive (vidi Notni primjer 22), a kada vrana sleti na maketu, snažan simfonijski zvuk u dinamici *forte*. Potom se pri ponavljanju uzlazni i silazni motivi odnosno *cluster* smiruju dinamikom *decrescenda*. Zvukom sada dominira akuzmetar – glas kojemu ne vidimo tijelo (izvor). Ubrzo glazba ponovno odlazi u *crescendo* i, u trenutku kada Angie pokušava uhvatiti vrana koja se nalazi na lešu, postaje dominantna u odnosu na druge zvukove krećući se prema dinamici *forte fortissimo*. Vrana slijeće na mrtvo tijelo, a napetost koju Angie osjeća Kabiljo evocira narušavanjem metra i ne pojačavanjem, što bismo očekivali, već smanjivanjem orkestra na flaute, oboe, klarinet i fagot, koji provode motive ptice, dok gudači neprestano sviraju silazne i uzlazne šesnaestinske pasaže. Navedeni izvođački sastav sada prati dominantnu dionicu klavira u kojoj se čitavo vrijeme provode motivi (vidi Notni primjer 22). Kada se Angie primakne lešu, klavir u desnoj ruci izvodi skokove za veliku septimu i ritamske vrijednosti četvrtinke, dok lijeva ruka svira male sekunde (vidi Notni primjer 23).



Notni primjer 22: Motivi u dionici klavira. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.



Notni primjer 23: Dionica klavira u sceni kada je vrana na lešu.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Usljedi sinkopa, vezanja tonova preko takta u dionici lijeve ruke, slušno se narušava metar i time podcrtava napetost koju Angie osjeća došavši još jednom tako blizu leša. Kada uhvati vranu ponovno čujemo snažan zvuk cijelog orkestra, a kada gura pticu u ventilacijsku cijev scena završi *clusterom* cijelog orkestra u dinamici *forte fortissimo*.

Scena 8M3, *pathétique*

Nakon što je ptica nestala u ventilacijskoj cijevi, Angie umorno odlazi do slavine i udara po njoj želeći popiti vode, no izlazi samo jedna kap. Prizorni zvuk Angieinih koraka, udaranja po slavini i uzdisanja praćen je neprizornom i *Lacrimoso* temom paralelnom slici koja stvara zajedničku teksturu s ostalim zvukovnim elementima i obilježava Angiein očaj. Ova scena traje vrlo kratko. Temu *Lacrimoso* izvode gudački instrumenti i klavir, dok melodiju sviraju violine i pjeva ženski vokal na samoglasnik „a“.

Scena 8M4, Alex na rubu

Alex se uza zid penje do Angieinog balkona. Uspjevši, ulazi u njezin stan. Osim prizornih zvukova Alexova nemirnog disanja i koraka pri penjanju, neprizorne zvukove čine mijaukanje i glazba. Alexov opasan pothvat prate gudačke dionice laganim, kromatskim kretanjem svirajući *tremolo*. Sudeći po Kabiljovoj bilješci u partituri „sa strahom“, *tremolo* ima ulogu pojačati atmosferu straha što ga Alex u tome trenutku osjeća. Ipak, od takta 8 ističu se duboke dionice gudačkih instrumenata - kontrabas iznosi melodiju (vidi Notni primjer 24).



Notni primjer 24: Melodija u dionici kontrabasa. Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Što je Alex bliže balkonu, tim više prevladava tamna boja zvuka uslijed *crescenda* u spomenutim dionicama. Nakon fraze u kontrbasu, viola, violončelo i kontrabas se ritamski i po visinama tonova kreću na isti način (vidi Notni primjer 25) do trenutka kada Alex uspijeva doći do balkona. Kada otvori prozor čujemo *cluster* dis-g-a-b-gis¹-fis²-h²-c³-f³ zadržan dva takta. Ulazi u sobu i zvuk mijaukanja postaje prizorni budući da u kadru vidimo Angieinog mačka. Glazba je ovdje komplementarna slici i ima funkciju komentiranja opasne situacije u kojoj se nalazi Alex.



Notni primjer 25: Ponavljajući obrazac u dionicama viole, violončela i kontrabasa.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Scena 8M5, Alex i Cole

Slika: Alex izlazi iz Angieinog stana, a pred vratima ga dočekuje Cole. Obojica se vraćaju u Angiein stan i zatvaraju vrata. Sukob počinje Coleovim dizanjem iz kolica, a Alex ostaje šokiran jer mu je brat čitavo vrijeme lagao. Okršaj se pretvara u verbalno i fizičko nasilje. Cole Alexa baca na pod i odlazi. Alex otvara papir s adresom koju je pronašao zapisanu u Angieinom rokovniku. Prizorne zvukove koraka, otvaranja i zatvaranja vrata, okršaja i dijaloga između Alexa i Colea prati neprizorna glazba paralelna slici u atonalitetu i 4/4 mjeri, stvarajući zajedničku teksturu s ostalim zvukovnim elementima, iako dijalog nerijetko preuzima dominaciju. Dijalog je glasan, smislen i predstavlja sukob između dva brata. U trenutku kada se Cole diže iz kolica čujemo zadržane tonove svirane *tremolo* u dionici violine, a u svakom sljedećem taktu se pridružuje ostatak gudačkih instrumenata - viola, violončelo i kontrabas. U taktu 4 u klaviru i violinama čujemo skokove u intervalu velike septime koji se nastavljaju u iduća dva takta. Kulminacija se događa kada Cole fizički napadne Alexa i cijeli orkestar svira *cluster* u dinamici *forte* i efektom *tremolanda* u gudačkim dionicama. U idućem taktu dinamika prelazi u *piano*, a violina i klavir sviraju fragmente Coleove teme, dok ostatak dionica efektom *tremola* svira izdržane *cluster* te svaku izmjenu tonova postižu *glissandom* (vidi Notni primjer 26).

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano). It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Piano' and the second and third are labeled 'Pno.'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notni primjer 26: Dionica violine i klavira s fragmentima *Coleove teme*.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Crescendo se događa u trenutku kada Cole vrijeđa nepomičnog Alexa. Klavir i prve violine izvode skok za veliku septimu, druge violine ponavljaju fragment Coleove teme koji smo prethodno čuli u dionicama klavira i violine, a ostale dionice atmosferu i dalje čine napetom svirajući *tremolo*. Prema kraju dolazi *poco rallentando*, a glazbeni broj završava, u trenutku kada Cole Alexa baci na pod, kromatskim pomacima koje zaustavlja orkestralni *cluster*. Glazba ovdje duplicira i komplementira ono što vidimo, a korespondira sa slikom kroz dinamiku prateći radnju.

Scena 9M1, zarobljena Angie

Angie začuje pištanje čajnika, budi se, diže s fotelje i odlazi do čajnika koji se nalazi na podu. Prvo čujemo prizorni zvuk pištećeg čajnika i Angieinih koraka te točenja čaja i odlaganja posude. Dok prstima isprobava tekućinu, tri ekrana na zidu počinju prikazivati snimke Alexa kako glumi psihijatra u televizijskoj sapunici, gospodina Kramera kod kojeg je kupovala lutke, natpis pred ordinacijom doktora Cartera, scenu snimljenu s ulice kada je Angie prizivala u pomoć i, na kraju, sliku leša u sobi i akuzmetra koji oponaša leš govoreći „Angie, nemoj me ubiti“. Angie se direktno obraća pojedincima na ekranu pokazujući da gubi razum i ne razlikuje zbilju od manipulacija doktora Cartera. Kada ugleda snimku leša i čuje glas

akuzmetra, postaje manična i vrišteći govori da nije kriva za ubojstvo. Odlazi do sobe gdje je bio leš, no ovoga nema. Osim prizornog dijaloga Alexa i pacijentice sa televizijske sapunice, čujemo disonantnu glazbu. No, zvukovi s ekrana i Angie koja se obraća likovima sa slika dominantniji su od glazbe. Kada Angie ugleda snimku sebe zatočene u stanu, glazba odlazi u *crescendo* i čini zajedničku teksturu s ostalim zvukovima. Iako glas akuzmetra i Angie ponekad dominiraju nad glazbom, scena završava glazbom u dinamici *forte*, dok su ostali zvukovi izolirani.

Kabiljo ne podbacuje dočaravajući slom kojemu se Angie bliži. Koristi potpuni orkestar i više vrsta udaraljki – bas bubanj, metalni zvukovi/cijevi i fleksaton. Neprestani *glissando* u gudačkim dionicama na početku stvara jezivu atmosferu koju pojačavaju metalni zvukovi i fleksaton. Kroz puhačke dionice i klavir se provlače kromatski motivi, a sve veći *crescendo* pojačava pritisak nad Angieinim razumom, što Kabiljo u partiturama označuje *furioso*. Sve glasnije puhačke dionice i orkestralni *clusteri* završavaju redukcijom na tonove a i g. Već smo se susreli s iznenadnim „pojednostavljenjem“ glazbenog materijala na dva tona nakon gustih *cluster*a u sceni kada je Angie prvi puta ugledala leš u sobi. Ovakav tretman glazbenog materijala moguće je možda interpretirati kao njezin um koji u kaosu kojim je okružen potpuno otupljuje, ne razlikovajući zbilju i iluziju, a Kabiljo ovaj postupak ponavlja u pravom trenutku - kada je Angie na korak do ludila.

Scena 9M2, kakofonija

Angie ne pronalazi leš u sobi. Baca posteljinu s kreveta ne bi li se uvjerila da dobro vidi. Na početku čujemo prizorne zvukove Angieinog glasa, koraka i disanja te, dok je još u sobi, neprizorne disonantne metalne zvukove. Potpuno izbezumljena izlazi iz sobe tražeći leš. Svjetlo neprestano izmijenjuje boje i čujemo glas akuzmetra koji, predstavljajući i demonstrirajući vizualni efekt promjene boje svijetla u prostoriji, dominira zvukovnim prostorom. U trenutku kada akuzmetar upozori da pažljivo slušamo nastaje potpuna tišina, njegov glas utihne i promjene boje svijetla prestaju. Angie ugleda svjetlo ispod vrata kuhinje. Nastala tišina nalik je onoj o kojoj govori Chion: „Dojam tišine u filmskoj sceni ne dolazi samo od odsutnosti zvuka, može biti produkt konteksta i pripreme. Nekim od jednostavnih slučajeva tišine prethodi sekvenca ispunjena bukom. To je negativna strana zvuka koju smo čuli prije ili zamislili: produkt je kontrasta. Još jedan način za izražavanje tišine se sastoji od podvrgavanja slušatelja buci.“¹²⁵ Trenutak kasnije uistinu smo podvrgnuti

¹²⁵ CHION 1994: 57.

buci u pravom smislu riječi: naime, Kabiljo partituru za ovu scenu naziva *Kakofonija* (vidi Sliku 18). Nazivom za „neugodan dojam, što ga ostavlja kakav muzički odlomak ili niz akorada zbog oštih, nagomilanih disonanca“¹²⁶ skladatelj poseže kako bi označio rezultat koji nastaje pojavljivanjem i horizontalno i vertikalno izražajnih sredstava što smo ih do sada slušali kroz cijeli film. Ovaj glazbeni broj započinje *piano pianissimo* visokim tonovima u violinama te se ubrzo priključuje cijeli orkestar. Osim direktne uputnice na Pendereckog u partituri u dionicama klarineta, fagota i roga *ad libitum*, Kabiljo ovdje poseže za *tremolom*, uzlaznim i silaznim pasažama i *pizzicatom*, pojačavajući dojam straha i pritiska. Kada Angie ugleda leš i ubijenu pticu za stolom, dolazi do vrhunca kakofonije dubokim *clusterom* u dionici klavira i udaraljka. Angie pada na pod potpuno hipnotizirana, uz silazeći *glissando* u gudačkim dionicama. Prije nego se na *Kakofoniju* nadoveže *Valcer lutaka*, čujemo „zavijajući“ vokal koji služi kao poveznica između ova dva broja i djeluje kao očajni vrisak „izgubljene“ Angie.

Scena 9M3, san

Kada Angie padne hipnotizirana, paralelno sa završetkom neprizornog „zavijajućeg“ vokala iz prethodne scene, čujemo početak neprizornog *Valcera lutaka* u dinamici *forte*. S prizorima koji prikazuju traumatičan potisnuti trenutak Angieinog djetinjstva glazba odlazi u *decrescendo*, a u zvukovnoj teksturi dominiraju glasovi Angieinog očuha i majke te Angein vrisak. Hipnotizirana Angie „sanja“ kako je njezina majka ubila riđobradog očuha zabadajući mu crvene škare u leđa. Kada scena njezina sjećanja prestane, ona odlazi do kreveta, a *Valcer lutaka* ponovno dominira. Osim *Valcera lutaka* čujemo i tiha disonantna *glissanda* i metalni zvukovi u pozadini. Angie legne i, dok netko upravlja prepoznatljivom lutkom od koje Angie cijeli film naizgled zazire i istovremenu ju favorizira, obraćajući joj se i uvjeravajući njezinu ranjivu svijest da se opet nalazi u djetinjstvu, čujemo akuzmetar - glas kojem ne znamo izvor i ne vidimo ga, unatoč tome što nam slika sugerira da pripada osobi koja upravlja lutkom. Melodiju *Valcera lutaka* izvodi sintesajzer s efektom čeleste, a pjeva je vokalna dionica na samoglasnik „a“. Tema *Valcera lutaka* se, predstavljajući Angieinu „dualnu“ osobnost još od uvodne špice filma, s razlogom pojavljuje u sceni kada odrasloj ženi ulazimo u podsvijet i svjedočimo traumi koja joj je uzrokovala psihičke borbe vezujući njezin „odrasli“, ali istovremeno „djetinji“ um za taj trenutak u prošlosti.

¹²⁶ Definicija iz *MELZ*-a, cit. prema GLIGO 1996: 122.

Doktor Carter i scena 10M1, prema slobodi

Na početku kadar obuhvaća noge ženske osobe kako ulazi u lift i dolazi kroz otvorena vrata u stan gdje je Angie zarobljena te čujemo prizorne zvukove potpetica, otvaranja vrata lifta i dijaloga doktora Cartera i njegove supruge. Trenutak kasnije vidimo lice supruge doktora Cartera. Ona ga ugleda prurušenog u riđobradog čovjeka, a doktor Carter umjetnu riđu bradu baca na pod. Tražeći Baileyja, odlazi u sobu i pronalazi ga mrtvog na krevetu. Prestravljena, shvaća da je Carter ubio njezinog ljubavnika. Dok stoje jedno nasuprot drugome, on joj objašnjava zašto ga je ubio – iz morbidne ljubomore. Ona odlazi do telefona, no Carter je upozorava da to ne čini te joj prijeti da ne može prijaviti zločin jer bi tako ugrozila svoju političku karijeru. Doktor Carter joj pokazuje Angie koju će okriviti za zločin, a žena je prepoznaje kao pacijenticu njegove hipnoterapije. Angie izgubljena, hipnotizirana i potpuno nesvjesna njihove prisutnosti hoda i čisti police na kojima se nalaze glazbene kutije i lutke, dok doktor Carter objašnjava Angieino stanje i način na koji je sve postigao. Carterovo izjašnjavanje o razlogu ubojstva praćeno je neprizornom disonantnom glazbom - gudačkim instrumentima, *tremolom*, uzlaznim i silaznim kromatskim motivima, pomacima te uzlaznim i silaznim *glissandima* u gudačkim dionicama koji naizmjenice odlaze u *crescendo* pa se vraćaju u *decrescendo* dočaravajući dvosmislenost situacije: psihopatsku igru koju je priredila osoba čija je uloga inače liječiti takve situacije.

Kada Carterova supruga odlazi do telefona prijaviti zločin, u dionici klavira čujemo uzlazni i silazni šesnaestinski motiv. Glazba staje kada je doktor Carter uvjeri da bi prijava zločina bila štetna za njezinu uspješnu političku karijeru. Dijalog dominira nad ostalim zvukovima, uključujući i glazbu. Ipak, u trenutku kada žena ugleda Angie, zajedno s pojavom kadra čujemo temu *Lacrimoso*. Izvođački sastav čine klavir, sintesajzer i gudači. Melodiju izvode violina i sintesajzer, dok su klavir i gudačka dionica u ulozi pratnje. Angie hoda potpuno otupljena uma i nesvjesna zbilje čisteći stan. U tim trenucima *Lacrimoso* dolazi do potpunog izražaja, upućujući na ishod koji je ova tema čitavo vrijeme najavljivala. Iako na početku tema *Lacrimoso* čini zajedničku teksturu s monologom doktora Cartera o Angieinom psihološkom stanju i načinu na koji je postigao njezino potpuno isključivanje i hipnotiziranost, kako se njegov govor bliži kraju, tema odlazi u *decrescendo* sve dok je više ne čujemo. Izostanak vokalne dionice u posljednjem javljanju teme *Lacrimoso* kao da je metaforički prikaz Angie koja je izgubila svoj „glas“ i „razum“ ne razabirući više zbilju od iluzije.

Ova scena je vezana uz scenu 10M1: dok doktor Carter i njegova žena traže škare da bi cijeli zločin bio savršeno namješten, Angie hipnotizirana hoda stanom. U jednom trenutku,

okliznuvši se o umjetnu riđu bradu koju je Carter ostavio na podu, pogleda prema vratima i shvati da su otvorena. Potpuno zbunjena odlazi prema vratima dok oni traže škare. Kada Angie ispušta kvaku iz ruku na pod, doktor Carter trči prema vratima i uvjerava je da ih otvori govoreći u ime njezinog „tate“. Angie gotovo da ga ne čuje, odlazi u lift i odlazi iz zgrade. Doktor Carter pokušava izaći, ali ne uspijeva. Hvata ga panika i trči prema prozoru ne bi li dozvao i uvjerio Angie da otvori vrata.

Zvuk: Prizorne zvukove Angieinog hoda, koraka i šumova kada dvojac traži škare, kvake koja pada na pod i Carterovog vikanja da Angie otvori vrata prati neprizorna glazba. Glazba počinje u trenutku kada se Angie spotakne i ugleda bradu. Istovremeno silazni u višim i uzlazni u nižim gudačkim dionicama, *glissandi* stvaraju dualnu atmosferu – istovremeno stravu i, s druge strane, Angieno „buđenje“ i nadu u oslobođenje, koju će obilježiti simfonijski zvuk gudačkih, puhačkih, udaraljkaških dionica i klavira. Kada Angie odlazi prema vratima, gudačima se priključuju udaraljke – cijevi, bas bubanj, gong i timpani – da bi se ubrzo čule i puhačke dionice. Kada pak Angie izlazi iz stana, orkestar se kreće u već prepoznatljivim disonantnim paralelnim pomacima koji uzlaze. Sa zatvaranjem vrata čujemo sve snažniji *crescendo* do *forte fortissima* i provođenje uzlaznih i silaznih pasaža u gudačkim dionicama, dok ostatak orkestra svira kromatske motive, završavajući snažnim *clusterom* c-d-f-a-b (vidi Slike 19-23). Glazba je ovdje paralelna slici i sukladana događanjima u sceni.

Scena 10M3, oslobođenje

Angie otvara vrata zgrade i izlazi na ulicu obasjanu suncem. Doktor Carter udara o prozor želeći da ih Angie oslobodi. Prizorni zvuk otvaranja vrata, Angienih koraka, šumova s ulice, prolaznika, doktora Cartera kako udara o prozor i Alexovog glasa prati tema *Lakmé*, odnosno tema *Joie de vivre* (vidi Notni primjer 27).

Lakmé

A, B

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. Section A starts at measure 1 and ends at measure 6. Section B starts at measure 7 and includes a first ending (1.) from measure 7 to 12 and a second ending (2.) from measure 12 to 13. Section C starts at measure 13 and ends at measure 18. Section D starts at measure 19 and ends at measure 25. Section E starts at measure 26 and ends at measure 31. The score continues with measures 32 and 36, ending with a double bar line.

7

13 C

19 D

26 E

32

36

Notni primjer 27: Glazbeni broj *Lakmé/Joie de vivre*.

Izvor: transkripcija autorice ovog rada.

Ovaj je glazbeni broj paralelan atmosferi Angieina oslobođenja nakon traumatičnog zatočeništva i psiholoških manipulacija, a nastao je na temelju *Cvjetnog dueta* iz opere *Lakmé* Léa Delibesa. Na redateljevo inzistiranje, Kabiljo je interpolirao prepoznatljivu melodiju iz spomenutog dueta. Melodijska linija preuzeta je gotovo u potpunosti, no skladatelj mijenja broj ponavljanja i izvođački sastav. Koristi samo gudačke instrumente i vokalnu dionicu, dok su u originalnom duetu dio izvođačkog tijela i puhački instrumenti. Rahilka Burzevska, koja je pjevala vokalne dionice svih glazbenih brojeva u filmu, otpjevala je i sopransku i mezzosopransku dionicu, ali ne na izvorni tekst, već na samoglasnik „a“, kao i sve vokalne dionice koje smo čuli u filmu. Skladatelj dijeli ovaj broj na dijelove A, B, C, D i E. *Joie de vivre*, kako je Kabiljo naslovio ovaj glazbeni broj, donosi atmosferu oslobođenja. Cijelu su zvučnu sliku, posebice od trenutka kada je Angie ostala zarobljena, obilježili atonalitet, disonantna zvučanja i kakofonija, pa stoga ovdje durski tonalitet kao da sugerira kako su nevolje minule. No ushićenje ne potraje dugo jer se ubrzo pojavljuje i podsjetnik na mračnu situaciju. Angie kratko hoda ulicom i zastane. Ususret joj dolazi Alex u taksiju, izlazi iz auta i pita Angie je li dobro, no ona šuti potpuno zbunjena. Ponavlja njegovo ime za njim, a Alex joj govori da će sve biti uredu. Dok Angie ulazi u taksu, a doktor Carter bezuspješno zove upomoć i udara po prozoru, ona mu se ironično osmijehne, a iz melodioznosti teme *Joie de vivre* nastane dominantan, snažan i disonantan simfonijski *crescendo* ispunjen *tremolom*, vibratom i *glissandima*. U dionicama limenih puhača ističu se fragmenti prepoznatljive melodije koja povezuje sve orkestralne, atonalitetne glazbene brojeve u ovom filmu (vidi Notni primjer 2). Sukladno ovakvom završetku i Angieinom ironičnom osmijehu, gledatelj je ponukan posumnjati je li ona doista bila tako nesvjesna koliko se činila, no kraj filma ostavlja prostor za nagađanja. Želeći prirediti zamku Angie iskorištavajući njezino labilno psihičko stanje, doktor Carter je sam u nju upao, što podvlači i snažan zvuk orkestra.

Scena 10M4, odjavna špica

Uobičajeno navođenje svih osoba koje su sudjelovale u stvaranju filma i prepoznatljiv video isječak Metro Goldwyn Mayera praćeni su tonalitetnom *Ljubavnom temom*, za razliku od bitonalitetnog *Valcera lutaka* iz uvodne špice. Iako je za završnu špicu skladatelj imao na raspolaganju čak tri opcije - bitonalitet, atonalitet i tonalitet - *Ljubavna tema* odabrana je s razlogom. S obzirom na Alexovo „spasiteljsko“ pojavljivanje u pravom trenutku, *Ljubavna tema* je, kako se čini, simbol sretnog završetka.

6. Zaključak

Glazba Alfija Kabilja za film *Škare* primjer je skladateljeva rada koji se ne ograničava na sredstva i idiome iz jednog područja glazbe. Polazeći od glazbenog broja skladanog u bitonalitetu, skladatelj naglašava psihološku podvojenost glavnog lika i otvara put kako prema tonalitetu tako i prema atonalitetu. Ova dva suprostavljena glazbena jezika koristi za prikaz kontrastnih situacija i likova u filmu. Glazba u tonalitetu pritom je u manjini: čini je nježna *Ljubavna tema*, tema nazvana *Glazbena kutija*, koja upućuje na “djetinji” svijet protagonistkinjine psihe, upozoravajuća tema *Lacrimoso*, kao i tema *Joie de vivre*, koja donosi smirenje. Glazba u tonalitetu tako naglašava ili naivnost ili sretne situacije u dramskoj radnji prožetoj nedoumicama, sumnjama i strahom.

Ipak, svaka od ovih tema obilježena je i „izmicanjem“ u odnosu na tonalitet, što se očituje, primjerice, u skokovima za interval septime ili kromatskim pomacima. Unatoč tome, skladatelj se u tonalitetnoj glazbi drži ustanovljenih formi dijeleći teme na dijelove koje označava slovima A, B, C itd., pri čemu u pojedinim dijelovima možemo prepoznati glazbene rečenice odnosno periode. Teme varira sukladno promjenama dramske radnje, često ih skraćujući, proširujući ili ponavljajući, ovisno o naptcima koje je dobio i predodređenom trajanju glazbe u scenama. Tonalitetne glazbene brojeve izvode manja izvođačka tijela sastavljena od gudačkih instrumenata, klavira, sintesajzera i vokalne dionice, pri čemu melodijske cjeline iznose dionice sintesajzera, klavira i vokala. Nerijetko se iznošenju melodije priključuje i violina.

S druge strane, pažnju privlači atonalitetna *Prateća tema* koju skladatelj koristi kako bi podcrtao zastrašujuće situacije ili pak iz nje načinio svojevrstan most između tonalitetnih i drugih atonalitetnih brojeva. Ona se pojavljuje samo jednom u potpunom obliku, i to u dionicama gudača, klavira i boji čeleste na sintesajzeru. *Prateća tema* doživljava evoluciju postajući izvorište za druge atonalitetne orkestralne brojeve. U situacijama straha i pritiska, skladatelj poseže za pojedinim idiomima (ili možda bolje tehnikama) iz nove glazbe 20. stoljeća. U atonalitetnim orkestralnim brojevima izvođačko tijelo raste i obuhvaća puhačke, gudačke i udaraljkaške instrumente, koji zajedno izvode rjeđe ili gušće *clustere*. *Clustere* u gudačkim dionicama skladatelj često koristi kao statičnu podlogu, dok puhački instrumenti napose dolaze do izražaja u trenucima kulminacije. Valja istaknuti da se uz *Prateću temu* i atonalitetne glazbene brojeve gotovo uvijek narušava hijerarhija zvuka. Govor (najčešće Angieini monolozi prilikom zarobljeničtva) nerijetko gubi svoje prvenstvo, a glazba i šumovi

postaju dominantni ili svi spomenuti elementi tvore zajedničku teksturu, zbog čega hijerarhija filmskog zvuka pada u drugi plan naglašavajući situacije zarobljeništva, prijatnji, psihičkih slomova protagonistice, ali i okršaja između Alexa i Colea. Kada je pak riječ o dijalozima u *Škarama*, oni su, s druge strane, uvijek u fokusu, smisleni, ali ritam i intonacija se nerijetko izmjenjuju prateći uzburkanu radnju i međudnose likova, dok glazba zadržava karakter pratnje.

Osim što oscilira između bitonaliteta, atonaliteta i tonaliteta, ova Kabiljova partitura na osobit način rješava odnos horizontale i vertikale. U analizi smo vidjeli niz primjera u kojima se vertikalno koncipiran disonantan zvuk – postignut *clusterima*, *glissandom*, *tremolom*, figurama koje nastaju *ad libitum* – pojavljuje zajedno s elementima koji su linearno koncipirani. To se ostvaruje provedbom kvazi-melodija, motiva i fragmenata tema kroz različite dionice ili dajući jednoj dionici tu ulogu. Primjerice, fragmenti *Prateće teme* provode se u gotovo svakom atonalitetnom glazbenom broju u dionici klavira, koju nerijetko duplicira dionica violine. Kontrastiranje vertikale i horizontale ostvaruje se ponekad i tako da se motivi provode kroz više dionica različitih zvukovnih boja (udaraljke, kontrabas, fagot, flauta, klavir i slično) nasuprot *clusterskom* zvuku. Spomenute motive (vidi Notni primjeri 8, 15, 16, 17 i 22) obilježavaju prvenstveno kromatski pomaci i skokovi u intervalima velike i male septime (tjeđe smanjeni i povećani intervali) podcrtavajući tom disonantnošću atonalitetnost čitavog sklopa.

Znakovita je i upotreba *glissanda*, zvučne pojave koju Kabiljo koristi u svakom atonalitetnom glazbenom broju u filmu, i to tako da je sve češća i intenzivnija što dramska radnja više odmiče. *Clusteri* se u ovoj partituri obično sastoje od velikih i malih sekunda, premda ne samo od njih, no upotrebom *glissanda* Kabiljo je zakoračio i u prostor između sekunda, što su kao tendenciju uočile i dosadašnje interpretacije skladateljeva djela.¹²⁷ Skladatelj je isto tako u *Škarama* zakoračio i u sferu „popularne“ (primjerice, *Glazbena kutija* i *Lakmé*) i „ozbiljne“ glazbe (bitonalitet, atonalitet i tehnike nove glazbe 20. stoljeća), iskoristivši pritom slobodu koju filmska glazba pruža u smislu neovisnosti o određenoj vrsti glazbe i fokusirajući se na potrebe radnje.

Naposljetku, što se tiče odnosa glazbe i slike, skladatelj paralelnošću glazbe slici produbljuje psihološku i emocionalnu dimenziju slike pomažući gledatelju u razumijevanju radnje. Metodom maskiranja moguće je razabrati i rijetke trenutke kada glazba kontrapunktira slici,

¹²⁷ Usp. PAULUS 2002: 262.

primjerice, u sceni kada Angie dođe na razgovor za posao. Zvučni elementi s onu stranu glazbe, poput dijaloga, zvučnih efekata ili ambijentalnih zvukova, u ovome su filmu uvijek prizorni, dok je glazba kontinuirano neprizorna. Jedan od rijetkih momenata prizorne glazbe se pojavljuje prilikom Angieinog zarobljeništva, kada protagonistica ugleda glazbenu kutiju na zidu iz koje dopire tema *Glazbena kutija*. Spomenuti trenutak je ujedno i primjer prave sinkronizacije glazbe i slike, naglašavajući prijeloman moment u kojem Angieina naivna i ranjiva unutrašnjost izlazi na površinu.

Suodnos slike i zvuka neprestano se očituje međusobnim komplementiranjem i dupliciranjem, što znači da glazba prati dinamiku slike i radnje kako pokretom, tako i dinamikom. Interakcija zvučnih elemenata se općenito očituje u oblikovanju zajedničke teksture, dočim u trenucima strave glazba dominira auditivnim prostorom.

Razmatraju li se funkcije što ih Kabiljova glazba u filmu *Škare* postiže, moguće je reći da je uglavnom riječ o komentiranju, evokaciji i kontinuiranom praćenju dinamike vizualnih prijelaza. Gledajući film metodom maskiranja, dakle gledajući sliku bez zvuka, vrlo su uočljivi dramaturški klišeji o kojima govori kritičar Peter Rainer u osvrtu na film prilikom njegove premijere. Pa ipak, činjenica da ne možemo ostati indiferentni prema likovima, posebice Angie u trenucima očaja, dezorijentiranosti i ljutnje tijekom zarobljeništva, potvrđuje da je Kabiljova glazba za ovaj film barem donekle postigla da gledatelj “ne gleda na film kritički i objektivno, već postane emocionalno povezan s likovima”.¹²⁸

¹²⁸ COOKE 2001: 806.

7. Bibliografija

7.1. Primarni izvori (tekstovi)

JOB, Lucija. 2021. *Transkripcije skica glazbe za film Škare*, rukopis u posjedu autorice.

KABILJO, Alfi. 1990. *Bilješke za film Scissors*, rukopis u posjedu autora.

KABILJO, Alfi. 1991. *Scissors*, rukopis partiture u posjedu autora.

ŠPOLJARIĆ, Mirta i DEZSÖ, David Danijel. 2005-2015. Djela. *Alfi Kabiljo – skladatelj, dirigent, aranžer i producent*, <https://alfi-kabiljo.com/djela.htm> (pristup: 3. listopada 2020.).

***. 1999. Pravilnik o zaštiti autorskih prava i raspodjeli autorskih naknada. *Narodne novine* 53/91 i 58/93, 1- 23.

***. 2013. Pravilnik o ostvarivanju autorskih imovinskih prava. *Narodne novine* 67/03, 79/07, 80/11 i 144/12, 1-25.

7.2. Primarni izvori (audiovizualni)

KABILJO, Alfi. 2021. *Intervju sa skladateljem Alfijem Kabiljom*, vođen u Zagrebu 4. studenog 2021., snimka u posjedu autorice ovog rada.

KABILJO, Alfi. 2021a. Snimka glazbe za film *Škare* s vrpce iz privatnog arhiva Alfija Kabilja. master načinjen u izdavačkoj kući Croatia Records.

Scissors. (Metro-Goldwyn-Mayer, Kalifornija, 1991., režija: Frank De Felitta). Izdanje: DDM Film Corporation, 2015.

7.3. Sekundarni izvori

ADORNO, Theodor W. 2006. On popular music. U: isti: *Current of Music – Elements of a Radio Theory*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 411-476.

ANIĆ, Vladimir i GOLDSTEIN, Ivo. 2007. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Europapress Holding – Novi Liber.

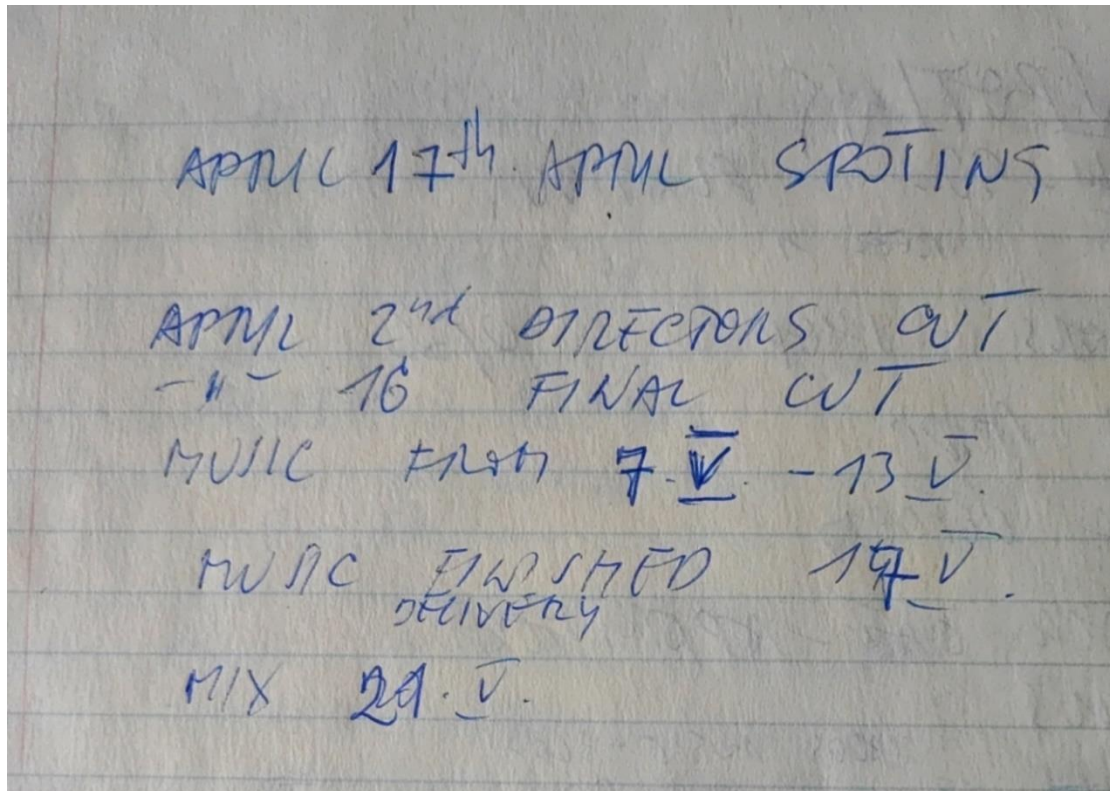
ARNAUTOVIĆ, Jelena. 2020. Networking *Zabavna Muzika – Singers, Festivals and Estrada*. U: Danijela Š. Beard i Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. Oxfordshire: Routledge, 15-22.

- BEARD, Danijela Š. i RASMUSSEN, Ljerka V. 2020. *Zabavna-pop*. U: Danijela Š. Beard i Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. Oxfordshire: Routledge, 13-14.
- BLACKING, John. 1981. Making Artistic Popular Music: The Goal for True Folk. *Popular music*, 1, 9-15.
- BUHIN, Anita. 2017. Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije. U: Igor Duda (ur.): *Stvaranje socijalističkoga čovjeka: Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Pula – Zagreb: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 184-204.
- CHION, Michael. 1994. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- CHION, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press.
- COOKE, Mervyn. 2001. Film music. *NGroveD*, sv. 8, 797-808.
- DAUBNEY, Kate. 2016. Studying Film Scores: Working in Archives and with Living Composers. U: Mervyn Cooke – Fiona Ford (ur.): *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 98-114.
- GALLEZ, Douglas W. 1970. Theories of Film Music, *Cinema Journal* 9: 2, 40-47.
- GLIGO, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća (s uputama za pravilnu uporabu pojmova)*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska.
- HAMM, Charles. 1986. Popular music. *NGroveD*, sv. 3, 589-609.
- HAUSKNECHT, Ivana. 2004. *Američki Musical i njegovi odjeci u hrvatskoj glazbi na primjeru „Zagrebačke škole mjuzikla“*. Diplomski rad, rukopis u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu.
- IRVING, K. Ernest. 1949. Film Music. *Proceedings of the Royal Musical Association* 76, 35-45.
- JURKIĆ SVIBEN, Tamara. 2016. *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine*. Doktorska disertacija na Fakultetu hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:933610> (pristup 3. listopada 2021.).
- [MARTINČEVIĆ, Jagoda]. 2016. U čemu je tajna Alfija Kabilja? U: [ista] (ur.): *Komornijada*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 21-24.
- [MARTINČEVIĆ, Jagoda]. 2016a. Popis djela. U: [ista] (ur.): *Komornijada*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 32-105.
- KUNTARIĆ, Marija. 1977. Zabavna muzika, *MELZ*, sv. 3, 749.

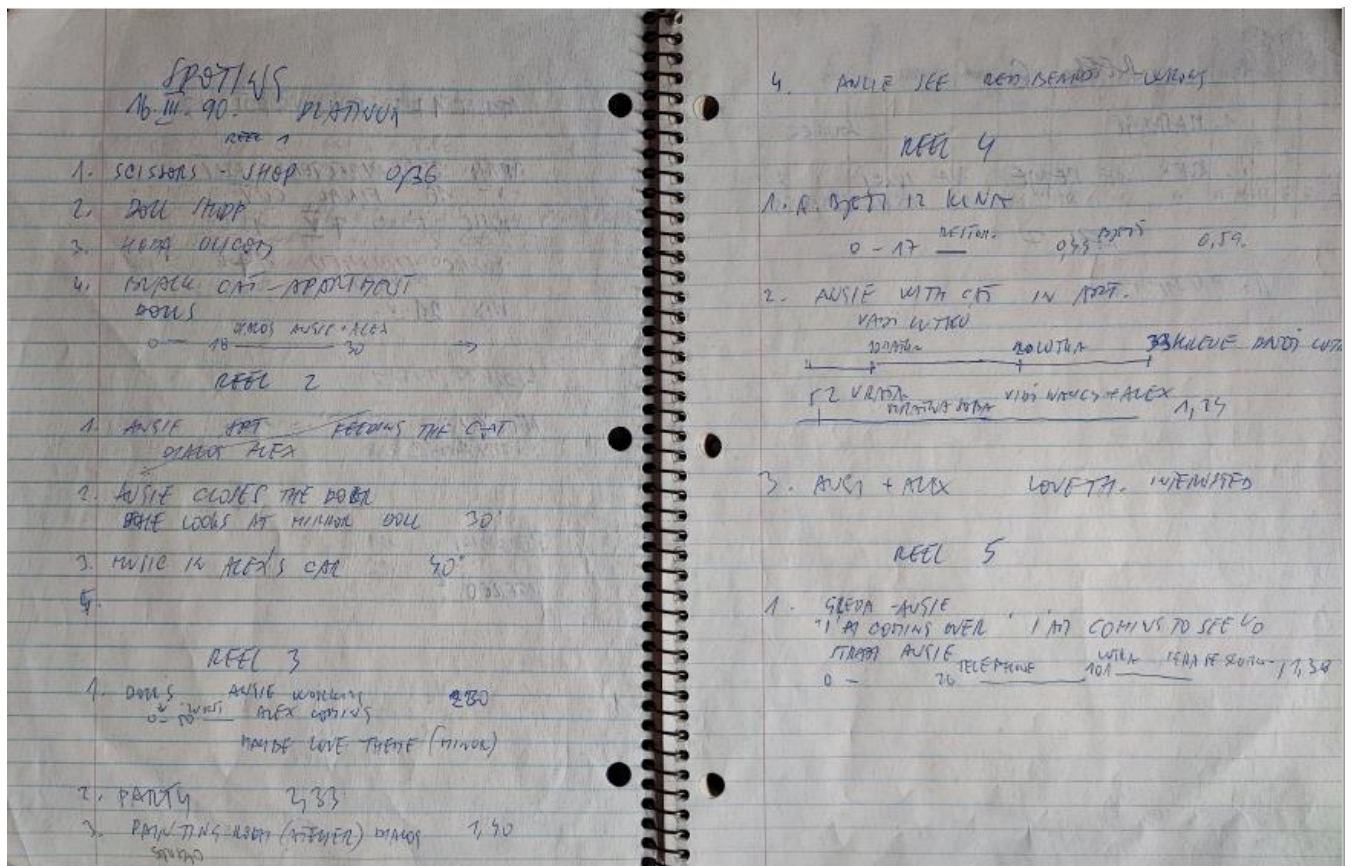
- HEADLAM, Dave, LANSKY, Paul i PERLE, George. 2001. Atonality. *NGroveD*, sv. 2, 138-144.
- MAJCEN, Vjekoslav. 1996. Filmografija skladatelja filmske glazbe. *Hrvatski filmski ljetopis* 5, 67-68.
- MARKOVIĆ, Tatjana. 2015. Mediterranean, Our Own: (Post-)Yugoslav Pop Music. *The MA - Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 4: 1-2. <http://www.thema-journal.eu/index.php/thema/issue/view/13/showToc> (pristup: 10. listopada 2021.).
- MATHIESON, Muir. 1944. Aspects of Film Music. *Tempo* 9, 7-9.
- MIDDLETON, Richard i MANUEL, Peter. 2001. Popular music. *NGroveD*, sv. 20, 128-164.
- NENADIĆ, Diana. 2012. *Splitska škola filma/60 godina Kino kluba Split*. Split: Kino Klub Split.
- PAULUS, Irena. 2002. *Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo – Hrvatski filmski savez.
- PAULUS, Irena. 2010. Inozemno iskustvo Alfija Kabilja: Glazba filmova *Letači visokog neba* i *Škare*. *Arti musices* 41: 1, 97-106.
- PAULUS, Irena. 2012. *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- PAULUS, Irena. 2016. Doajen hrvatske filmske glazbe. U: [Jagoda Martinčević] (ur.): *Komornijada*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus d.o.o, 28-30.
- PETRANOVIĆ, Martina. 2002. Zajamčen smijeh u gledalištu (Milan Grgić: Ne daj se Njofra!). *Kazalište* 6: 11/12, 110-112.
- RAINER, Peter. 1991. As a Thriller, „Scissors“ Can't Cut It, *Los Angeles Times*. 22. ožujak, F3.
- SOMMERFELD, Katy. 2007. History of the Cassette Tape. *Legacy Box*, <https://legacybox.com/blogs/analog/history-of-the-cassette-tape> (pristup: 5. prosinca 2021.).
- WICKE, Peter. 1997. Populäre Musik. *MGG*, sv. 7, 1694-1704.
- WICKE, Peter. Schlager. 1998. *MGG*, sv. 8, 1063-1070.
- WINTER, Marian Hannah. 1941. The Function of Music in Sound Film, *The Musical Quarterly* 27: 2, 146-164.
- WRIGGLE, 2012. John. Arranger. *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002227267> (pristup: 5. listopada 2020.).
- ***. 2008. Alfi Kabiljo – kralj hrvatskog mjuzikla. *Nacional*, 674, 10-13.

- ***. 2011. Sound samples. *American Heritage Dictionary of the English Language*, <https://www.thefreedictionary.com/sound+samples> (pristup: 15. prosinca 2021.).
- ***. 2021 (posljednja izmjena). Alfons (Alfi) Kabiljo (popis djela). *HDS – ZAMP*. <https://www.zamp.hr/baza-autora/autor/pregled/133001219> (pristup: 10. svibanj 2021.)
- ***. 2021a. Scissors. *Internet Movie Database*. https://www.imdb.com/title/tt0102860/?ref_=ttexrv_exrv_tt (pristup: 10. listopada 2021.).

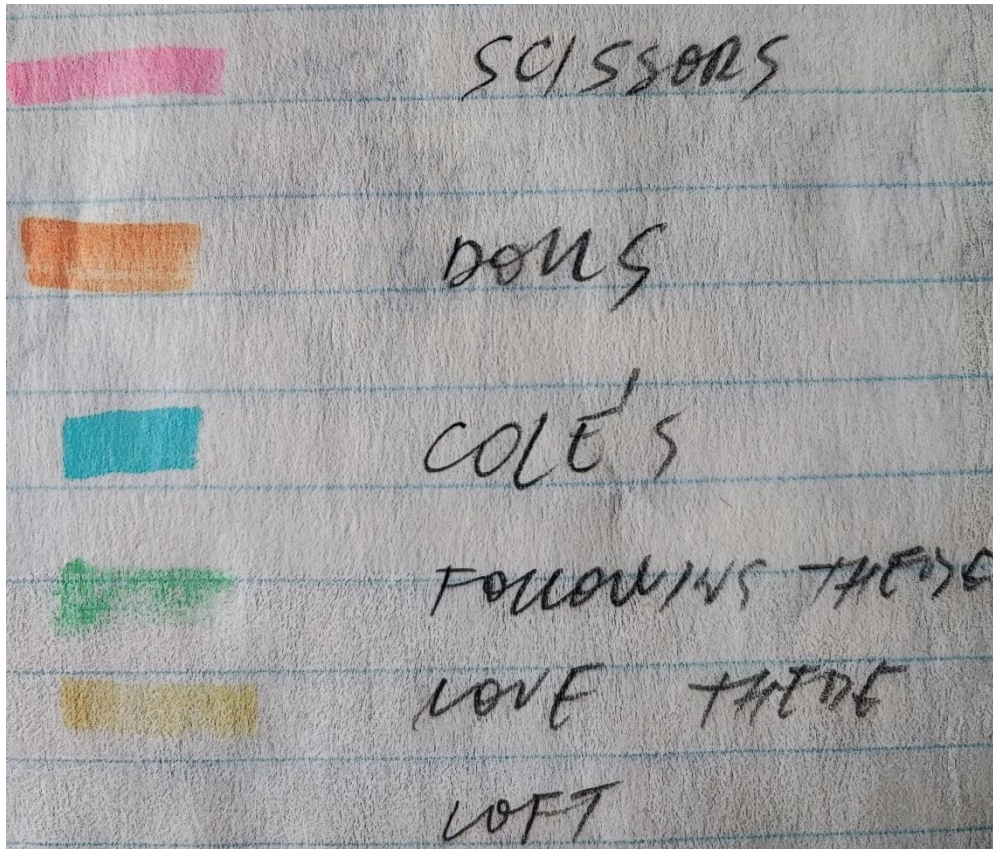
8. Slike - Skladateljeve bilješke i partiture



Slika 1: Bilješke o važnim datumima skladanja glazbe za film *Škare*. Izvor: skladateljev osobni arhiv.



Slika 2: Prvi spotting za demo-snimke, kratki opisi i skice vremenskog trajanja scena te natuknice o glazbenom sadržaju. Izvor: skladateljev osobni arhiv.



Slika 3: Kabiljovi zapisi glazbenih tema u filmu *Škare* na samom početku skladanja. Izvor: skladateljjev osobni arhiv.

SPOTTING 2. IV. 90 DARNY - MUSIC ED. JEM - ASSISTENT EDITOR WITH EDITOR

1M1 MAIN TITLE DOLLS (PMS)

MUSIC BOX, SNICKLED IN
POLASAO GURATI
SCISSORS
MULLINGS
NA PRAME KAJ SE OUNECU
TRICA IDE VAV WSO DUM
1'24 ?

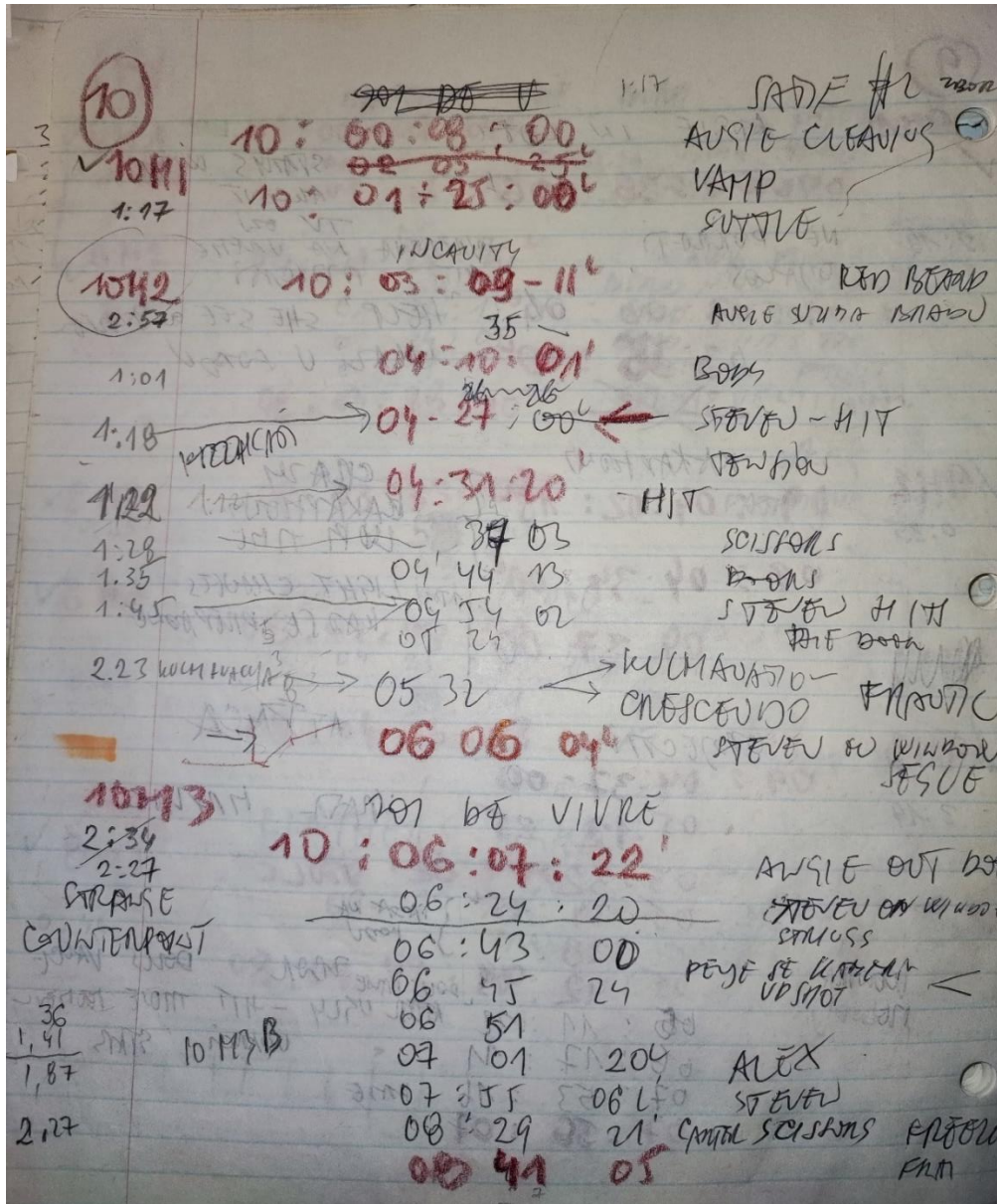
1M2 RANDOM WPUJE TLANO
FOLLOWING THEME
JUST TO GIVE A WHISTLED
15 DOLLS 27
FOLLOWING SIGNIFICANT DOLLS
27 2
KAD DOBE
DO

1M3 FOLLOWING THEME (KAD POISTAR)
SHADOW KODA ULICOM NE RITHICCI
KA
0 — 20 VRAZA 27
Lobi

1M4 ELEVATOR " YOU KNOW
CWELO DILADI UDANI WHAT I WANT
ODMASI RITAM 20 UDANAC WITH POW FLEW PROB

Slika 4: Primjeri bilješki o scenama sa prve vrpce (1M), završni spotting 2. travnja 1990.

Izvor: skladateljev osobni arhiv.



Slika 5: Primjer bilješki tijekom skladanja kada je skladatelj nekoliko puta na ovaj način ispisivao sve scene, opis sadržaja, minutažu i natuknice o glazbenom sadržaju (teme ili naslove glazbenih brojeva). Izvor: skladateljev osobni arhiv.

#	TITLE	START	END	TITLE DURATION	SKETCH	ARR.	COPY	STRINGS	WOOD	BRASS	PERC.	PIANO	SYNT. 1	SYNT. 2	SYNT. 3	EFF.	CHOIR	CHOIR	CHOIR	CHOIR	RECORD.	
1	1M1			MAIN TITLE 1:20	0:20			11,10,8,6,4	TR 2d	3 CLR STR NO, A	Y	PIANO									PRE REC.	
2	1M3	01:03	09:19	ANGLE WALKS 0:14	03:25:22			10,8,6,4,3					E11 D11/1/4	E11 S11/1/3	MATHEW 1 B 7						J=92 PRE REC.	
3	1M4	01:03	04:28	RKPF 1:10	04:54:20			12,10,8,6,4	TR 2C 2J	TR 2C 2J	TR	PIANO									J=120 1	
4	1M5	01:09	09:21	ANGLE SPT. 0:30	09:48			10,8,6,4,3													PRE REC.	
5	1M6	01:09	10:16	DOLLS 0:43	10:35:15			10,8,6,4,3													PRE REC.	
	2M2																					
6	2M1	02:06	02:58	ANGLE ON THE FLOOR 0:53	02:51:24			10,8,6,4,3														J=96 J=88 PRE REC.
7	2M2	02:06	07:00	DOLLS 0:54	07:22:25			10,8,6,4,3														PRE REC.
8	2M3	02:08	10:23	PATRY 2:09	09:07:19 10:57:04																	PRE REC.

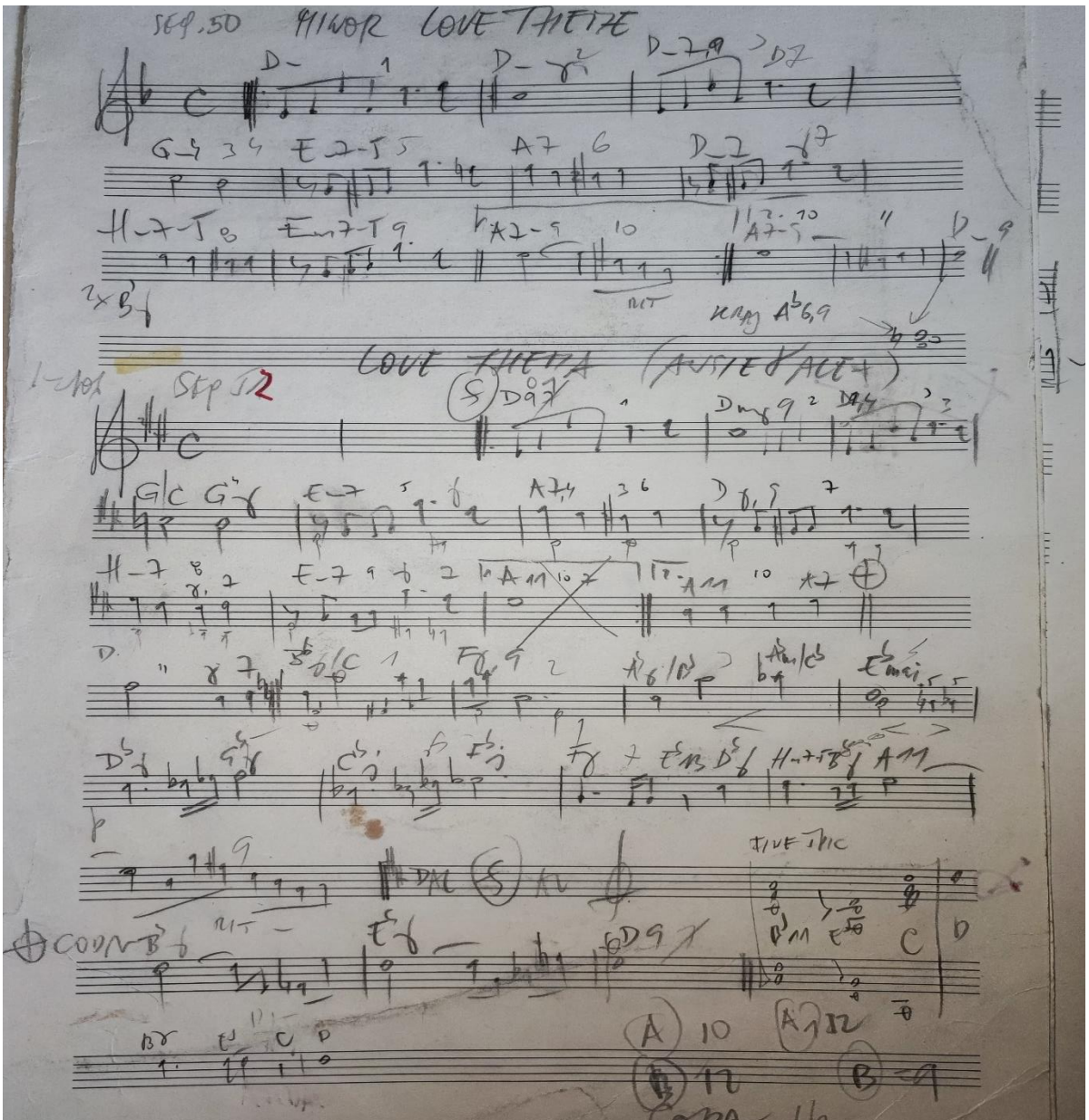
Slika 6: Primjer jednog od Kabiljovih obrazaca s podacima o glazbi korištenoj u filmu *Škare* (prikazuje prvih osam scena, vrpce 1M i 2M). Izvor: skladateljev osobni arhiv.

MUSIC COMPOSED AND CONDUCTED BY
ALFI KABILO

PRODUCED BY ALFI KABILO SLOVENIA
RECORDED AT "STUDIO 26", LJUBLJANA, YUGOSLAVIA
BY LJUBLJANA SYMPHONY ORCHESTRA
AND W. STANOJIC - ZARICA, YUGOSLAVIA

RECORDING ENGINEERS:
MUSIC ASSOCIATE, DIGITAL PROGRAMMING,
PERCUSSION: ILAN KABILO
VOCAL SOLO: RAHILKA BURZEVSKA
MUSIC CONTRACTOR: FRANK AVSENEK
COPYIST: ROBERT SCHABENITZ
SAMPLE SOUNDS BY OMI

Slika 7: Zapisi o završnom snimanju glazbe u Ljubljani. Izvor: skladateljev osobni arhiv.



Slika 8: Primjer načina na koji je Kabiljo skicirao, gradio i raspisivao teme kao temelj za daljnji razvoj glazbenog materijala (na slici je prikaz *Ljubavne teme*). Izvor: skladateljev osobni arhiv.

COMPOSITION **1M3** 2 CRTE **1M5** [1M3] 01:03:09:19 [1M5] 01:09:18:21 ARRANGER ALFI KABILJO 1000 ZAGREB Dvorničeva 29 Tel: 270-034 PAGE 1 PROREC.

PER GUSTI
SUL PARTICELLO
EVENT con JARD $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ C PRISONI
ZATTO

V1 $\frac{2}{4}$
V2
V3
V4
V5
V6
V7
V8
V9
V10
V11
V12
V13
V14
V15
V16
V17
V18
V19
V20
V21
V22
V23
V24
V25
V26
V27
V28
V29
V30
V31
V32
V33
V34
V35
V36
V37
V38
V39
V40
V41
V42
V43
V44
V45
V46
V47
V48
V49
V50
V51
V52
V53
V54
V55
V56
V57
V58
V59
V60
V61
V62
V63
V64
V65
V66
V67
V68
V69
V70
V71
V72
V73
V74
V75
V76
V77
V78
V79
V80
V81
V82
V83
V84
V85
V86
V87
V88
V89
V90
V91
V92
V93
V94
V95
V96
V97
V98
V99
V100

1 2 3 4 5 6 7 8

2 $\frac{2}{4}$ 4 2

EM DILE 1/144 EM STALINO CEK JIL YANAZIA 187 DOVAO CELESTU

50 51

PROTEUS 51 $\frac{2}{4}$ 51

14-5-9

Slika 9: Primjer partiture dimenzija 27x36 (scena 1M3, 1M5). Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition **313** 44 48 52 56 07:07:45:24 Arranger ALBI KABILJO, Dvorčićeva 29 — tel. 270-034 41000 Zagreb, Hrvatska Page

FL. col viola
 OB. col viol o
 CL. viol i
 ENOR S. 4/4
 BARI S. MAIT?
 HORN. 4/4
 TP. 11 12 13 14 15 16 17
 TB. col bass t. A
 PIANO. 1:07
 I GUITAR. PAZI!
 II GUITAR.
 PASSGUIT.
 DRUMS. H
 PERCUSS. (X) (stom)
 CHORUS. S ome
 VOICE. I. V. II. V. VL. VC.

Slika 10: Primjer partiture dimenzije 50x34 cm (horizontalno) za manji izvođački sastav.

Izvor: skladateljev osobni arhiv.

MC 2 CRTZ 5M3 05:05:58:16
 (LOCKED IN THE LEFT) 10:43:05
 STRA/140 VRETA KATA BACA KUSLU
 3 6 9 12 15 18 21 24 27 30 33 36 39 42 45 48

Fl 1
 Ob.
 Cl 1
 Fg.
 Corni 1
 Trpts 1
 Tbn 1
 Tuba
 Piano
 Perc.
 Viol 1-3
 Viol 4-6
 Viol 7-9
 Viol 10-12
 Viol 13-15
 Viol 16-18
 Vcl 1-3
 Vcl 4-6
 Vcl 7-9
 Vcl 10-12
 Vcl 13-15
 Vcl 16-18
 Cb.

1-3
 4-6
 7-9
 10-12
 13-15
 16-18
 19-21
 22-24
 25-27
 28-30
 31-33
 34-36
 37-39
 40-42
 43-45
 46-48

p
 381 B:4 = 95 T
 - 1 -
 09:03 P...
 7:19 ...
 7:36 ...
 8:21 ...
 8:27 ...

Slika 11: Primjer partiture dimenzije 50x34 cm (vertikalno) za veći izvođački sastav. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Handwritten musical score for the scene "Mačke - ad libitum". The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fj. Contr.), Trumpet (T.), Trombone (T.), Piano (Paw), and Percussion (Pa.). It features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A section of the score is numbered 10 through 18 in green ink. The bottom of the page has handwritten notes: "39 TUNA", "42", and "f 7 TRATA TRATA - NOTA".

Slika 12: Partitura scene *Mačke – ad libitum*. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Handwritten musical score for strings, showing parallel motion of violins and cellos/contrabasses. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10-16, and the second system covers measures 25-32. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are blue annotations: a bracket under measures 10-16 in the first system, and a bracket under measures 25-32 in the second system. The second system also includes the word 'VENNY' above measure 26.

Slika 13: Paralelna kretanja gudača u sceni *Loft, ventilator* (6M4) i, s druge strane, kontrabas koji se kreće u suprotnom smjeru. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition **7M1 THE CAGE** "YOU KILLED HIM" 9. 11. 11. **MUSIC NOTES** Arranger ALFI KABILJO, Dornstičeva 29 - tel. 270 034 41000 Zagreb, HR Page 7

FL. OB. CL. AD.S. TENOR S. BARI S. HORN TP. TB. PIANO I GUITAR II GUITAR PASSGUIT. DRUMS. PERCUSS. VOX. CHORUS. VPIECE. 2.v. 3.v. VL. VC. C.

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The instruments listed on the left are Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Alto Saxophone (AD.S.), Tenor Saxophone (TENOR S.), Baritone Saxophone (BARI S.), Horn (HORN), Trumpet (TP.), Trombone (TB.), Piano (PIANO), Guitar I (I GUITAR), Guitar II (II GUITAR), Passaguitar (PASSGUIT.), Drums (DRUMS.), Percussion (PERCUSS.), Voice (VOX.), Chorus (CHORUS.), Violin I (2.v.), Violin II (3.v.), Viola (VL.), Violoncello (VC.), and Cello (C.). The score includes handwritten musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten numbers 1 through 10 across the staves, possibly indicating measures or sections. The title 'THE CAGE' and the subtitle 'YOU KILLED HIM' are written at the top. The arranger's name 'ALFI KABILJO' and contact information are also present.

Slika 14: Scena 7M1, *The Cage*, zapis koje se potpuno razlikuje od glazbe koju čujemo u odgovarajućoj sceni filma. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

RANILKA

VOKAL + SINT VOICE

♩ = 80

4/4

MIŽDA TACET

11

13

21

22

26

30

ZAVIJAJ (2x)

ZAVIJAJ

32

Slika 15: Zapis melodije za vokalnu dionicu i sintesajzer za scenu 7M1, *The Cage*, koja nije u filmu. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Slika 16: Scena u kojoj Angie vadi škare iz mrtvacu - paralelno kretanje orkestra i kulminacija. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Slika 17: Scena okršaja Alexa i Colea, paralelna kretanja i kromatski pomaci. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

1=80 CACAPHONY

3. 21. 9 12 15 18 21 24 27

Fl 1 *ad lib.*

Ob.

Cl 1 *ad lib.*

Fg.

Corn 1 *PERDENECKI*

Trpts 1 *inc.*

Tuba 1

Tux

Viol 1 *PRIME*

Viol 2 *ALLEGRO*

Vcl

Vclli

Perc. *CLUSTERI Ad lib.*

KAROFONIA UASTRESI SVE

ad lib.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Slika 18: Partitura Kakofonije. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition **10.12.1947** 10.03.09:11 **TOWARD LIBERATION** Arranger ALFI KABILJO, Dvorničeva 29 — tel. 270-034 41000 Zagreb yu

The musical score is written on a grid with 20 measures. The instruments listed on the left are: FL, OB, CL, ALTS, TENOR S., BARI S., HORN, TP, TR, PIANO, I GUITAR, II GUITAR, PASSGUIT., DRUMS, PERCUSS., CHORUS, VOICE, I.V., II.V., VI., and VC. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including measure numbers 1 through 20 and specific notes like 'WATERPHONE', 'STRAVA', 'PRAVO EMI', 'DYNAMO ALLORO', and 'KAPITA'. There are also some circled notes and arrows indicating performance directions.

Slika 19: Partitura *Prema oslobođenju (Toward liberation)*, kada Angie pronalazi izlaz iz stana. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Slika 20: Partitura *Prema oslobođenju (Toward liberation)*, kada Angie pronalazi izlaz iz stana. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition **1017** Arranger ALFI KABILJO, Dorničeva 20 - tel. 270-034 Page

126 128 130 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60

FL
OB
CL
ALTO-S.
HORN S.
BARI S.
HORN
TP
TR
TUBA
PIANO
GUITAR
BASSGUIT.
DRUMS.
PERCUSS.
CHORUS
VOICE
I. V.
II. V.
VL.
VC.

VANITRANJA
KRIKOV
SOUS-SOUFF
POČETI UZDRAVKE
VIRKAR
DNE USTAVLJAO
HONORAR
SIGNE - STANU
MRE ALI

Slika 21: Partitura *Prema oslobođenju (Toward liberation)*, kada Angie pronalazi izlaz iz stana. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition 902 907 0 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100

Arranger ALFI KABILJO, Dvorničeva 29 - tel. 270-034 4100 Zagreb, Hrvatska

Page 74

FL
OB
CL
TENOR S.
BARI S.
HORN
TP
TB
PIANO
I GUITAR
II GUITAR
PASSOQUINT.
DRUMS
PERCUSS.
CHORUS
VOICE
I.V.
II.V.
V.L.
V.C.

Slika 22: Partitura *Prema oslobodenju* (*Toward liberation*), kada Angie pronalazi izlaz iz stana. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

Composition Arranger
 ALFI KABILJO, Dvorničeva 29 – tel. 270-034
 41000 Zagreb, yu Page

FL
 OB
 CL
 ALTO S.
 TENOR S.
 BARI S.
 HORN
 TP
 TB
 PIANO
 I GUITAR
 I GUITAR
 PASSGUIT.
 DRUMS
 PERCUSS.
 CHORUS
 VOICE
 I. V.
 II. V.
 VL.
 VC.

46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68 70 72 74 76 78 80 82 84 86 88 90 92 94 96 98 100

loco
 ff
 cresc
 dim
 LARGO
 ff
 2:57
 56
 06:07:22
 06:06:09

Slika 23: Partitura *Prema oslobođenju* (*Toward liberation*), kada Angie pronalazi izlaz iz stana. Izvor: skladateljev osobni arhiv.

9. Prilozi

Prilog 1: Transkript intervjua s Alfijem Kabiljom, vođenog 17. studenoga 2021. u Zagrebu

P: Možete li mi ispričati kako ste se počeli baviti glazbom i kako su izgledali Vaši glazbeni počeci?

O: Počeo sam komponirati davno, negdje sa 10 ili 11 godina po uzoru na svojeg profesora Rudolfa Matza. Odrastao sam u okruženju takozvane ozbiljne glazbe zahvaljujući fantastičnoj kolekciji gramofonskih ploča koju su moji roditelji imali, tako da sam već s 10 godina slušao Stravinskog, Šostakoviča, Verdija, Puccinija, Wagnera, Beethovenove sonate i tako dalje. Imao sam sjajne profesore, Rudolfa Matza koji mi je predavao teoriju, *solfeggio*, te Margitu Matz koja mi je predavala klavir – to su sve bili natprosječni glazbenici u smislu pedagogije, odnosa prema đacima. Stalno su organizirali produkcije na kojima sam često svirao i zahvaljujući tim produkcijama stekao veliko samopouzdanje. Bio sam siguran u sebe, smatrali su me *wunderkindom*, što ja nisam bio jer se baš i nisam trudio. Rudolf Matz je volio Dubravka Detonija, Stipicu Radića i mene i posvetio nam je *Sonatinu*, na što sam vrlo ponosan. To je bila moja prva faza u kojoj sam imao veliku sreću, unatoč tome što sam prošao kroz tri ustaška zatvora, 80% moje obitelji je ubijeno u Jasenovcu, zatim Loborgradu. Moj otac je imao velike „veze“ i kontakte koji su za vrijeme NDH postali značajni, pa su nas uvijek vadili iz zatvora, mene i moju mamu, te smo mi svakodnevno slali pakete i u Jasenovac, Staru Gradišku i Loborgrad i u to vrijeme bili jako angažirani oko toga. No, glazba je unatoč svemu uvijek bila prisutna kod nas. Imao sam puno nota, Schumanna, Schuberta, Mendelssohna, mama mi je od malena pjevala Schubertove popijevke, tako da sam uvijek bio okružen dobrom glazbom. Osim toga, 1945. je ovdje bio sovjetski dućan u kojem je bila i sovjetska glazba, pa sam kupovao masu ploča i nota Prokofjeva, Šostakoviča i tako dalje. Mogu vam reći svoju najveću tajnu kako sam naučio orkestrirati već s oko 10, 11 godina, što bih preporučio svima: kupio sam klavirsko izdanje Musorgskijevih *Slika s izložbe*, a imao sam fantastičnu ploču Leopolda Stokowskog koji je bio jedan od najvećih dirigenata u povijesti. Njegove orkestracije su bile fantastične, ja sam to sve slušao. Imao sam *Slike s izložbe* i njegovu orkestraciju, dakle već sam s 10, 11 godina osjećao kako zvuči *holz* (drveni puhači, op. L. J.), kako gudači i sve ostalo, a kasnije sam tek došao do Ravelove i drugih, kasnijih orkestracija. Kasnije sam čak orkestrirao *Slike s izložbe* za Zagrebačke soliste. Želim svime ovime reći kako sam se upoznao i počeo baviti ozbiljnom glazbom. Međutim, počeli su festivali u Zagrebu i počeo sam još prije toga pisati šlagere, što mi je jako dobro išlo od ruke.

Imao sam ploče talijanskih kanconijera, francuskih šansonijera, Louisa Armstronga i druge, tako da sam puno slušao, moji roditelji su imali tu fantastičnu kolekciju i već sam tada bio upoznat sa svim vrstama i lake i ozbiljne glazbe i tu sam bio „doma“. Imao sam sreću da sam već sa 15 godina putovao u Englesku, Francusku i tako. Dok su drugi kupovali robu, ja sam kupovao partiture i ploče, išao u kazalište i na koncerte. Bio sam na prvim *rock*-koncertima u Londonu kad se rađao *twist*, drugi dan sam išao gledati koji mjuzikl, imao sam sreću. Međutim, teško je bilo izaći iz Jugoslavije u to vrijeme, makar smo imali obitelj vani, no moja mama je bila uporna i 17 puta su joj odbijali pasoš, to danas ne možete vjerovati. Tako sam počeo komponirati šlagere kada su počeli festivali, bio je zagrebački festival, opatijski festival, ali na početku nisam nikako uspevao kao kompozitor biti dio festivala, valjda im se nisu sviđali moji šlageri. Tada smo morali za prijavu imati klavirski aranžman i tekst, ne snimke kao što se to treba danas. Završio sam arhitekturu, nisam išao na akademiju jer sam osjećao veliko strahopoštovanje prema Devčiću, svi su govorili kako je grozan, iako sam imao izvrstan u harmoniji. Imao sam jako puno dobrih profesora, pod navodnicima dobrih. Profesor mi je bio Brkanović, Stanko Horvat, ne mogu se sada svih ni sjetiti, no najbolji profesori su mi bili Rudolf Matz i Tihomil Vidošić. Vidošić je jedan sjajan istarski kompozitor, jako se mogu ponositi što je njegova opera *Stari mladić* bila jedina hrvatska opera koja je bila izvedena u Rijeci, 49 godina prije moje opere *Casanova u Istri*. Inače nitko ne izvodi hrvatske opere, ponekad su izvodili Šuleka, 3 puta i nikad više. I tako nakon što sam diplomirao arhitekturu, bio je koncert povodom škole Vatroslav Lisinski i molili su me da sviram nešto svoje glazbe i došao sam sa Kvintetom koji je svirao glazbu iz filma *Novinar*, film Fadila Hadžića sa vrlo dobrom muzikom, i taj kvintet je zvučao fenomenalno. Došao je nakon izvedbe Devčić i rekao: „Pa ja vama čestitam kako vi to sa pet muzičara napravite tako ogroman, divan zvuk, fantastično, to divno zvuči“. Ja sam si mislio kako zbog njega ni nisam išao na Akademiju, ali možda i bolje da nisam. Uglavnom, evo, počeo sam aranžirati negdje krajem 50-ih godina jer nisam dobio posao kao arhitekt, a trebalo se uzdržavati, no ja sam znao orkestrirati jer sam naučio, pa su me stalno zvali sa televizije. Bio sam izuzetno brz u orkestriranju, kao i komponiranju. Znalo mi se desiti da me montažer zove oko 11 ujutro i kaže imam li vremena da mu napišem 3, 4 aranžmana, ja bih ga pitao kada mu to treba, on bi mi odgovorio danas u 14 sati imam snimanje. Osigurao sam si prepisivača, oni su mi donijeli snimke i uvijek sam to brzo odradio. Počeo sam čak i dirigitirati sve što sam pisao. Dakle, negdje oko 1958.-1959. godine sam napisao prve šlagere.

P: Samo da Vas kratko prekinem, pročitala sam na Vašoj stranici da ste imali svoj prvi orkestar 1951. godine, kako je do toga došlo?

O: Htio sam imati neki svoj bend, okupio sam dečke i formirali smo bend, u to vrijeme je svaka škola imala svoj plesnjak.

P: Od kojih instrumenata se bend sastojao?

O: Imali smo klavir, kontrabas, čak mi je i Jimmy Stanić svirao u bendu, bubnjevi, klarinet, saksofon, truba i tako, to je sve ovisilo. Pratili smo neke pjevačice i pjevače, a sa Betty Jurković sam puno nastupao, nju sam pratio kad god su bili neki karnevali u Opatiji i tako dalje. Dugo godina sam imao taj bend, to je bio i način prehranjivanja. Nisam puno baš svirao, malo sam u Glazbenom zavodu mijenjao Žaka Dvoržaka, jedan vrlo sjajan muzičar i aranžer. I tako, s tim bendom sam jedno vrijeme radio, a kada su mi dozvolili da snimam *rock* muziku negdje 60-ih godina, to sam isto radio sa svojim bendom. Svirao mi je i Ozren Depolo jedno vrijeme koji je bio fantastičan saksofonist, a kasnije i Sedak-Benčić, to su sve bili muzičari svjetskog kalibra.

P: Kako je Vaš put dalje tekao?

O: Počeo sam se profesionalno baviti aranžiranjem, puno sam radio za tu televiziju, dali su mi da dirigiram, no na festivalima nisam dirigirao, vrlo rijetko. 1960. godine sam ušao na Festival Jugoslavenske Radiodifuzije, dječji festival. I dan danas se moja pjesma *Zekini jadi* pjeva i svira, sada su me opet tražili da je snimaju, to je moj prvi festivalski uspjeh.

P: Kako ste počeli pisati glazbu za djecu, mjuzikle, priče i pjesme, pošto ste, s druge strane, pisali šansone i šlagere?

O: Bilo je puno dječjih festivala i zato sam poslao tu pjesmu na festival, tako je postala jako popularna. Nakon toga sam 1961. godine na Zagrebačkom festivalu imao veliki uspjeh jer sam odmah dobio Gabi Novak, Ivu Robića, Ivicu Šerfezija, Zdenku Vučković, dakle najpopularnije pjevače i pjesme koje sam pisao za njih su dugo, dugo godina bile popularne, neke se još danas sviraju. U to sam se vrijeme etablirao kao autor šlagera, a kasnije i šansona. To je bio period zabavne glazbe. Bio sam član Udruženja kompozitora lake glazbe ili zabavne muzike. Htio bih reći da su najzaslužniji za to Milivoj Körbler, sjajan skladatelj, i Ferdo Pomykalo, izvrstan aranžer koji je izmislio festival u Opatiji, bio je i šef Zagrebačke filharmonije, te se u puno toga izborio za glazbu. Počeo sam imati puno uspjeha na opatijskom i splitskom festivalu, nakon čega je počela moja karijera kao skladatelja na internacionalnim festivalima. Nema skladatelja koji je dobio toliko nagrada na svjetskim festivalima. Krajem 1950-ih, 1960-ih godina počeli su nicati internacionalni festivali zabavne muzike jer je zabavna muzika bila najpopularnija u svim zemljama. Pratili su se preko radiostanica, specijalnih koncerata, velikih zvijezda, velikih dvorana, u Parizu Olympie, u Londonu Pantheona i tako dalje, te su tako počeli ti festivali. Jedne godine, među prvim

splitskim festivalima, Mišo Kovač je prvi puta nastupao na festivalu s mojom kompozicijom. Na splitskom festivalu sam jednom imao jedan šlager u stilu pjevača Engelberta Humperdincka, a na kraju festivala su uvijek bili veliki „partyji“, to je bilo strašno kako se uživalo. Bio sam u društvu s čovjekom koji je rekao kako zna samo španjolski i kazao sam mu kako i ja znam nešto španjolskog, jer ja sam sefardski Židov i moji su roditelji govorili ladino. On mene pita čija je to kompozicija, kako bi rado upoznao skladatelja, a ja sam mu rekao da sjedi pokraj njega. On je bio oduševljen tom kompozicijom, rekao je da je najbolja, a nije ušla ni u finale, kako je direktor festivala u Barceloni i dobio sam pozivnicu da sudjelujem, što je bilo u vrijeme Francove Španjolske, komunističkog sistema. Otišli smo tamo Vlado Leskovar i Slavko Perović koji je pjevao skladbu – on je prodavao najviše ploča u Jugoslaviji. Ušli smo u Francovu Španjolsku bez vize, pjesma se nije baš plasirala, ali tamo sam shvatio na koji način treba raditi na tim festivalima i skladati pjesme da bi bile uspješne. Onda su me pozvali na festival u Atenu, na Maltu. Na Malti sam bio s Tatjanom Gross i osvojili smo prvu nagradu. Tako su se nizali uspjesi, imam iza sebe više od 40 festivala. S Radojkom Šverko sam bio u Rio de Janeiru, ona je u to vrijeme još bila nepoznata, a kada sam ju predlagao za Rio de Janeiro je jugoslavenska ambasada strašno „rovarila“ protiv mene i Radojke jer su htjeli drugu pjevačicu, Oliveru Vučo. Da vam ukratko kažem, ima stvarno puno festivala iza mene, a izašao je i album *30 pjesama*, najvećih festivalskih uspjeha. Uglavnom, evo, onda je bio taj sistem lake i ozbiljne muzike, međutim, vidjeli smo da je najbolje da se mi svi spojimo, iako je veliki novac od zabavne glazbe išao kompozitorima ozbiljne.

P: Koliko sam shvatila, laka ili zabavna glazba je bila promovirana uglavnom kroz festivale, a gdje je obitavala i izvodila se ozbiljna glazba?

O: Recimo, bili su Dani hrvatske glazbe koje su vodili gospodin Adalbert Marković, čovjek koji je najviše napravio za Hrvatsko društvo skladatelja, posebice u vidu ozbiljne glazbe, angažirao se u ministarstvima, te Zlatko Pibernik.

P: Gdje se na tjednoj bazi mogla čuti ozbiljna, klasična glazba?

O: Mogla se čuti ako je neki glazbenik održavao koncert, primjerice Vladimir Krpan je tu i tamo svirao Šuleka, sonate od Beethovena, Mozarta. Sve je to bilo mizerno prezentirano, a među simfonijskim orkestrima je bio strašan otpor prema hrvatskim skladateljima, posebno kad je počela avangarda. Svašta se pisalo, ljudi nisu prihvaćali inventivne stvari i bio je strašan otpor. Ja nikad nisam imao otpor, mene su strašno voljeli, pisao sam puno muzike za televizijske serije i filmove, jedino mi nikad nisu dali dirigirati zato što nemam završenu akademiju. Šef partije Radio Zagreba mi nije dao da dirigiram i svaki puta kada sam ja pisao

glazbu za televizijske serije, sve je trebalo biti, normalno, u određenom „timingu“, je slao dirigente, neću ih imenovati, da dirigiraju koji nisu bili u stanju i onda sam svaki puta ja to preuzimao. Na kraju, od 1974. godine dirigiram sa Simfonijskim orkestrom HRT-a. Oni su mrzili kompozitore zabavne muzike jer su izvodili, dobivali nekakav novac, a oni su bili jalni što se nisu izvodili. U Danima hrvatske glazbe je bilo 20, 30 do maksimalno možda 40, 50 gledaoca u Glazbenom zavodu, a izvodilo se i u drugim gradovima, srećom da se to pokrivalo. Bili su hrvatski skladatelji koji su imali svoja djela i barem se nešto izvodilo, tu i tamo su poznati izvođači izvodili. Nisu imali previše šanse u ono vrijeme, ali dobrim dijelom su sami krivi jer nisu shvatili da su došla nova vremena i treba se reklamirati, aktivirati, a kompozitori zabavne muzike su bili, štampa ih je pratila i bili su poznati, za razliku od ozbiljnih kompozitora koje nitko nije znao. Mene su znali svi, danas toga više nema, zato što sam imao dobre pjevače, danas nema kapaciteta kao što su bili Vice Vukov, Ivo Robić, ima ih par, ali nema takvih veličina, znate. Zna se da sam radio s Terezom, Vukovom, Robićem i u to vrijeme sam nešto značio kao kompozitor. Danas ima toliko novih kompozitora za koje jednostavno ne znate, a tada se znalo jer se nonstop pisalo meni, posebno nakon zagrebačkog festivala, uvijek se nešto pisalo. Na kraju smo se ipak udružili i „zabavnjaci“ i „ozbiljniji“, iako prvi nisu bili previše sretni što ide puno novaca „ozbiljnijacima“, no našli smo neki zajednički jezik. Uvijek smo se zajedno trebali boriti protiv protivnika muzike, čak su htjeli ukinuti Big Band... Nikad muzika nije došla kao prva i hvala Bogu da se rodio Holjevac koji je izgurao tu dvoranu Kazališta Komedija, mi zapravo živimo na austrougarskim građevinama. Evo, malo sam vam sada ispričao generalno o stanju glazbe i te dvije struje u to vrijeme.

P: Pošto ste spomenuli početak pisanja zabavne glazbe, šlagera i kako ste slušali šansonijere, kanconijere i drugu glazbu od ranih dana, po uzoru na koji ili čiji stil ste razvili svoj vlastiti glazbeni jezik?

O: Stvorio sam svoj jezik na temelju najviše američkih skladatelja. Kupovao sam note Gershwina, Irvinga Berlina, proučavao Cole Portera, Harolda Arlena i niz drugih, prošao sam kompletan *American SongBook*.

P: Kako je došlo do vašeg života i djelovanja u Parizu, kako je to utjecalo na vaš glazbeni razvoj, pročitala sam da ste tamo učili i usavršavali kompoziciju?

O: U Parizu sam živio i radio. Učio sam, iako ne puno, od Roger Samyna koji je bio muzički urednik u President Recordsu, maloj firmi koja je prodavala gramofonske ploče, a oni su bili specijalisti portugalske glazbe i tamo sam postao najtraženiji aranžer portugalske glazbe. Iako su me konstantno zvali, ja nikad nisam bio u Portugalu, nažalost. Uglavnom, Roger Samyn je

bio muzički urednik, uvijek smo pričali, davao sam mu svoje partiture da vidi kako radim i tako me on nešto upućivao, ispravljao, nije to bila nikakva prava škola, ali mi je koristilo. On je uvijek bio prisutan na svim tim snimanjima, gdje sam ja dirigirao s orkestrima. Aranžirao sam tamo za Terezu za Bobino, to je hram šansonijera, i za Olympiu. Radio sam i za neke druge pjevače, za Zizi Jeanmaire sam komponirao, ona je tamo jedna od najvećih plesačica u povijesti i tako. U Pariz sam išao jer sam htio, ovdje kod nas su me sputavali, nisam mogao ni dirigirati na festivalima, pokazati da mogu sa svojom muzikom svugdje i pokazati je svugdje. Moj prijatelj je bio dobar fotograf, imao je svoj veliki stan u Parizu i rekao je da dođem. Bio sam tamo, spojio se s nekim edicijama i nudio svoje kompozicije koje sam i pjevao. Tada su mi ponudili da snimim i ploču kao pjevač, čak prije Mire Ungara koji je tamo bio s Terezom i silno htio snimiti ploču kao pjevač. Tereza je tamo snimila nekoliko mojih kompozicija, nedavno je izašao njen dvostruki album s kompozicijama koje je snimala 60-ih, 70-ih, 80-ih godina, među kojima su i moje tri kompozicije. Ostao bih ja u Parizu, no nastao je štrajk studijskih muzičara koji je jako dugo trajao i nisam imao posla, nisam mogao aranžirati. Radio sam kao aranžer mjesec dana u ediciji Salabert, jednoj od najvećih edicija koja je izdavala sve od Ravela, Charlesa Treneta, Edith Piaf, sve najveće, ali nakon mjesec dana smo se razišli jer sam prvenstveno kompozitor, a ne aranžer.

P: Kod nas slovite kao „kralj mjuzikla“, pa me zanima koji su ovdje bili utjecaji na vas, kako ste ih počeli pisati i kako bi opisali svoj glazbeni jezik, ima li nekih glazbenih obilježja u vašem glazbenom jeziku koja se mogu pronaći u svakom vašem mjuziklu?

O: Moram reći da sam se ja zaljubio u kazalište 1945. godine kad je moja mama mene vodila u kazalište na *Petrušku* u koreografiji Margarete Froman, to je bila jedna Ruskinja. Ja sam bio fasciniran, kao prvo, već sam dobro poznao tu glazbu jer smo doma imali ploče, *Žarpticu* sam slušao po pet sati na dan. Kada sam to vidio u kazalištu, ostao sam fasciniran i rekao da ću se jednog dana baviti tim poslom. Kako sam ušao u tu zabavnu muziku, studirajući Gershwinu, Berlina i sve, odlazio sam u američku trgovinu, imali su veliku diskoteku, filmsku muziku, knjige i mjuzikle. Kad sam se vratio iz vojske u svojim dvadesetima, Drago Britvić mi je, jer nisam imao posla, dao priliku da na Radio Zagrebu radim emisije o filmskoj muzici i mjuziklima. Na taj sam način stekao veliki uvid u mjuzikle i filmsku muziku. No, već kad sam bio u Londonu s majkom sam gledao *South Pacific* Richarda Rogersa i druge, dakle, već sam tada osjećao da je to nešto za mene. Uvijek na festivalima su bile jedna ili dvije moje kompozicije i rekao sam da moram napraviti nešto gdje će čitavu večer biti moja muzika. I tako sam, kad sam bio u vojsci u Mostaru, prije sam bio u Čapljini, branio sam čitavu Jugoslaviju, vodio kazališni orkestar, a imao sam i svoj.

Spavao sam kod jednog glumca i živio sam divno tamo. Zbog vođenja orkestra, pisao sam kazališnu muziku za predstave. Pisao sam za jednu predstavu od Dragutina Dobričanina koji je svojevremeno napisao komediju *Zajednički stan*, čitava Europa ju je igrala. Onda su u Savremenom pozorištu u Beogradu ju isto igrali i zvali su me za muziku, napisao sam ju, sjajno je zvučalo i snimio sam, te su mi ponudili da napišem mjuzikl za njih. Rekao sam im da mi pošalju libreto kojeg je napisao Dobričanin, dobio sam 5, 6 libreta i nijedan mi se nije svidio, pogotovo nakon što sam čuo mjuzikle u Londonu, preslušao ih sve i znao sam da treba biti dobra priča i sve. Rekao sam tada da moram pronaći nekoga i pronašao sam Milana Grgića, mi smo se lijepo prijateljili. Došao mi je tada Ferdo Pomykalo koji je bio šef muzičkog odjela u Komediji i pitao me što čekam da ne napišem mjuzikl. Tako smo Milan i ja napravili prvi mjuzikl *Velika trka*, produkcija nije bila bogata, bilo je igrano u Rijeci, a u Beogradu je bila spektakularna predstava i izuzetno uspješna. Uvijek sam težio svojem stilu za kojeg mogu reći da ga obilježava dobra melodija, koja se može zapamtiti, bogata harmonizacija na bazi američke glazbe, Gershwinova, *jazza*, dobar siže, pjesme koju idu u uho, ali su i zahtjevne.

P: Što se harmonizacije tiče, postoji li neki „pečat“ koji dajete harmonizacijom u svaki svoj mjuzikl, bilo da je u pitanju određena progresija ili neko drugo harmonijsko obilježje?

O: Koristim bogatu harmonizaciju i puno alteriranih tonova. Rekao bih da imam neobične harmonije, ubacim ili nonu ili kvartu, povećanu ili smanjenu kvintu, harmoniju. Strašno puno radim na harmonizaciji svojih kompozicija.

P: Vaši mjuzikli su duhoviti i komični, no obrađuju tematiku od svakodnevnog života, ratnih razdoblja, događanja i slično, zanima me pišete li mjuzikl prema tematici koju ste sami zamislili ili sve kreće od libreta?

O: Svaki mjuzikl ima svoju priču. Recimo, u *Velikoj trci* sam sve prepustio Milanu Grgiću. *Jalta, Jalta*, puno smo se družili i razmišljali smo što ćemo za sljedeći mjuzikl jer su ga u Komediji očekivali nakon *Velike trke* i Milan mi kaže da upravo čita Churchillove memoare, iz čega je nastala priča ovog mjuzikla. Zatim, za mjuzikl *Crveni otok* je bio komad od Bulgakova kojeg je Staljin zabranio, a mene je to strašno intrigiralo, pa je Vanča Kljaković napisao libreto, a Milan Grgić tekst. Mjuzikl *Car Franjo Josip u Zagrebu* je nastao u vrijeme 100. godišnjice Kazališta Komedija, dugo nas je gicala ta tematika i Milan je izmislio genijalnu priču kako su ruski i njemački teroristi htjeli ubiti cara Franju, a sve je to saznala prostitutka. Ta priča se dalje raspliće, da ne idem u detalje. Mjuzikl *Ivan od leptira* je nastao jer smo zamislili da želimo napisati mjuzikl dječje tematike. U mjuziklu se radi od djetetu koje može pripitomiti leptire i mjuzikl je bio jako uspješan, a na temelju orkestracije tog

mjuzikla sam dobio posao na Broadwayu. *Kralj je gol* je, s druge strane, istinita priča. Iako mi taj Edward VIII. nije simpatičan, mjuzikl i čitava priča je, nakon puno nagovaranja Grgića, bila takav lom i uspjeh, nevjerojatno. Prije otprilike 2-3 godine je mjuzikl igrao u Gradišću, došlo je do *standing ovations*, fantastično je bilo. Zatim, *Tko pjeva, zlo ne misli* je sjajan mjuzikl za kojeg sam ja napravio čitavu koncepciju, dao sam Dragi Britviću jer je fenomenalan pjesnik i napravio je predivne pjesme. To je bio zadnji mjuzikl koji sam napisao, a da je izveden, no nisam mirovao dalje. Imam mjuzikl koji nikad nije izveden, *Madame Hamlet*. Često sam hodao u Francusku i čitao puno o Sarah Bernhardt, njezine knjige, literaturu i napravio sam libreto, a Mate Maras je napisao fenomenalne tekstove, no nažalost to nigdje niste još nigdje mogli čuti jer nije izveden. Izvedene su samo tri pjesme iz *Madame Hamlet* na Šansonfestu prije otprilike 15 godina, izvela ih je divno Jasna Bilušić. Trebao bih imati *show* u Komediji negdje u prosincu, bit će izvedeni moji hitovi, oko dvadesetak djela, među kojima i brojevi iz tog mjuzikla. Ima još jedan mjuzikl, *Idemo se kupati*, koji je rađen prije desetak godina za amatersko kazalište na Lošinju. Oni su to izveli kao najbolja profesionalna trupa, pjevali, plesali i glumili, no to se ne nalazi na popisu u mojoj novoj knjizi.

P: Koliko sveukupno imate neizvedenih mjuzikala?

O: Četiri, *Krapci* o otkriću krapinskog pračovjeka, *Madame Hamlet* inspiriran Sarom Bernhardt, *Marylin Monroe* i *Krađa Mona Lize*. Sada će se na koncertu u prosincu izvoditi nešto pjesama iz tih mjuzikala. Dobio sam svojevremeno i prava da radim mjuzikl prema filmu Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate*, no to nije bilo ostvareno, nažalost. Direktor *Komedije* u 21. stoljeću nije 15 godina htio igrati ni jedan moj mjuzikl.

P: Na koji način vas je dječji mjuzikl *Ivan od leptira* odveo do Broadwaya i kojih je to godina bilo?

O: To je bilo krajem 70-ih godina. Jedan menadžer je angažirao nekoliko nas orkestratora kako bi odlučili koji će od nas biti njihov aranžer i ja sam pobijedio. On je bio oduševljen kako orkestriram, to smo čak uspjeli i snimiti na HRT-u. Čovjek koji mi je strašno puno pomogao, i meni i hrvatskoj zabavnoj glazbi, je Krešimir Oblak, urednik na radiju, i jako je forsirao za hrvatske skladatelje. Dobio sam taj posao na Broadwayu, a čovjek koji je pisao te pjesme je bio hiperbogataš i htio je da u avionu sviramo i slušamo njegovu glazbu. Kada sam to preslušao, to je bilo toliko grozno da sam nabio toliko visoku cijenu da su me odbili.

P: Gradite li pjesme u mjuziklu prema standardnim formama?

O: Forme su standardne, no ja sam te forme, recimo ABA, često razbijao. Sve sam radio po osjećaju, kada idem nešto raditi samo si kažem: „Slušaj sebe“. Osjećam tu formu i kada nešto

napišem idem raditi na detaljima, moj prepisivač se zbilja izlomi od svih tih mojih harmonija i prijepisa.

P: Imate jednu operu *Casanova u Istri*, zašto i kako je nastala?

O: Ja jako volim operu. Bio sam član takozvane Opere u sobi, jeste li čuli za to? Naime, dirigent Antun Petrušić, koji je poslije bio dirigent u osječkoj Operi, je napravio jednu trupu u svojem stanu i masu opera je producirao uz klavir gdje su veliki pjevači bili, Tugomir Franc, Sanda Langerholz, sad ne mogu sve ni nabrojati, neki su postali svjetske zvijezde. On je davao kompletne opere, a ljudi su pjevali. Jednom se izvodio *Don Pasquale* i bariton koji je trebao pjevati nije došao, pa sam ga pjevao ja. Tako sam kod njega preslušao masu opera. Osim toga, on je uvijek u HNK visio u galeriji i donio note, pa sam ja s njim promatrao kad se gledala opera, ne znam, *La Bohème*, okretali smo stranice, gledali note i slušali. Puccini mi je fenomenalan i kao orkestrator. Kako sam ja dosta s mamom putovao po svijetu, bili smo u Veneciji neposredno uoči primjere *The Rake's Progress* Stravinskog. To je opera više komornog tipa rađena prema Hogarthovim crtežima, poznati engleski slikar, i Auden mu je radio libreto. Ja nisam mogao dobiti kartu za premijeru, ali sam dobio kartu za reprizu. Stravinski je moj ljubljani kompozitor i išao sam vidjeti operu, no bio sam potpuno razočaran tim stilom i tako sam rekao da definitivno moram napraviti svoju operu. Imao sam ideje, no nikoga nije previše zanimalo, u 21. stoljeću se jako slabo izvode moja djela u Komediji. No, ja sam ipak došao do ideje i ostvario *Casanovu u Istri*. S obzirom da ljetujem u Istri već niz godina i zaljubljen sam u nju, vrlo sam često dolazio u Vrsar baš u ulicu gdje je Casanova živio. Osim toga, Drago Orlić koji je napisao sa mnom taj libreto je znao sve o Istri, to je bio poznati književnik, satiričar, novinar, jedna fantastična ličnost, imao je kolumnu u Glasu Istre, no nažalost, ove godine je umro. Tako sam ja napisao sinopsis za operu, no zapeo sam, a on je libreto proširio. Zahvaljujući riječkoj intendantici, gospođi Matošević i Ozrenu Prohiću koji je bio direktor opere je *Casanova u Istri* došla na repertoar u Rijeci. Dirigirao je Lipanović i Krešo Dolenčić je režirao. Dosta su mi skratili operu, neke dijelove za koje su smatrali da su profani i seksistički su izbacili, ali opera je imala veliki uspjeh, postoji i DVD opere. Tako je ta opera odigrana i jako dobro prošla.

P: Spomenuli ste prije svoj balet *Kentaur XII*, je li upravo slušanje Stravinskog utjecalo na nastanak ovog baleta?

O: Mene je balet uvijek zanimalo i uvijek sam ga htio napisati, a moj prijatelj Miljenko Banović, koji je nekada bio svjetski plesač i napravio karijeru u Americi, i ja smo se spremali napraviti balet za HNK. Direktor HNK je u to vrijeme bio Damir Novak, također moj prijatelj po skijaškoj i teniskoj liniji. Međutim, oni su Banovića izigrali i htjeli su da netko iz Zagreba

radi taj balet. Veljko Barbieri mi je napisao libreto, *science fiction*, ja sam napisao glazbu, snimio ju s orkestrom HNK u rupi i balet je vrlo dobro prošao. To je prva snimka uopće orkestra HNK. Htio sam i kasnije raditi balet, no direktor se izmijenio i došlo je do problema. U to sam vrijeme već dobio prava za balet *Šuma Striborova*. Unuk Ivane Brlić-Mažuranić mi je dao dozvolu da mogu to raditi, napisao sam super libreto, no to nije „prošlo“ kod novih direktora. Žao mi je jer je to mogao biti odličan uspjeh, novi hrvatski balet.

P: Kakav je vaš glazbeni jezik u baletu, čime je inspiriran?

O: Glazbeni jezik je, također, inspiriran filmskom glazbom više nego klasičnom.

P: Pisali ste puno instrumentalne, orkestralne, komorne glazbe, što uključuje i djela za flautu, gitaru, klavir, puhačke i gudačke instrumente u različitim kombinacijama. Kako ste se baš odlučili na te određene instrumente?

O: Klavir sam prvo počeo pisati. Prvo za oca i kćer Krpan, *Suita za dva klavira*, kasnije sam pisao i četveroručno za klavir, a za flautu sam pisao jer sam ju i sam svirao. Jedna od mojih najboljih muzika uopće je *Liburnijska suita*, to je definitivno moj kompozitorski „vrh“. Pisana je za flautu, čelo i klavir, uključio sam istarski melos, ima i čitava priča oko toga jer ja uvijek izmislim neku priču. Ovo što sam pisao za soloviolinu, te violinu i klavir su *Dvije chagalleske*, koje sam nazvao prema Marcu Chagallu, zamislite si njegove slike, ta djela su puna židovskog, aškenaškog melosa. Imam i *Tri sefardeske* koje su se svirale, no nisu se snimile na radiju, izdane su i note. *Tri sefardeske* su isto bazirane na sefardskom melosu, vrlo efektno. Djela za solo violinu se puno sviraju. Da spomenem, ove godine u rujnu je u Dubrovniku bilo praižvedeno djelo za klavir četveroručno, *Rođendanska uvertira*, koju sam napisao za D&B duo, Dubravka Vukalović i Bruno Vlahek, povodom njihovih 15 godina djelovanja.

P: U koja ste, osim navedena djela, ukomponirali židovski melos?

O: Osim u *Dvije chagalleske* i *Tri sefardeske*, može se pronaći i u mom mjuziklu *Vjenčani list*, libretist je bio Kishon koji je izraelski pisac.

P: Imate li, skladajući instrumentalnu i ozbiljnu glazbu, uzor unutar ozbiljne glazbe ili ste ga razvijali neovisno o okvirima?

O: Najbolji primjer je moje djelo *Voda i vatra za G. F. Händela* za 250 godišnjicu njegove smrti. Djelo je najbolje prošlo u Rimu, a izvedeno je i u Zagrebu. To djelo predstavlja jedan moj simfonijski jezik koji je nastao bazirano više od filmske, nego klasične, ozbiljne glazbe. Imam i Hollywooda i moderne orkestracije, puno rabim klastere. Proučio sam i Pendereckog i Lutosławskog, svu tu poljsku školu, bio sam i na Varšavskoj jeseni. To je nekada bila prednost za kompozitore. U Jugoslaviji su većinom sve, posebice komunističke zemlje bile

povezane i ljudi su putovali. Bio sam u Gruziji na prvom i zadnjem Festivalu simfonijskih orkestara. Bilo je prisutno oko 12-13 najboljih simfonijskih orkestara, koncerti su počinjali već u 12 sati i to mi je bio doživljaj. Bio sam tamo kao delegat Saveza kompozitora Jugoslavije. Da se vratim, kada pišem i filmsku glazbu imam iza sebe tu bazu Stravinskog, Šostakoviča i tako dalje, tako da sam napravio svoj vlastiti amalgam ovih vrsta glazbe.

P: Možete li mi u kratkim crtama ispričati o nastanku i specifičnosti djelu *Voda i vatra za G. F. Händela*?

O: Djelo sadrži 24 udaraljke po uzoru na izvorne partiture Händelove *Glazbe za kraljevski vatromet* gdje su bile 24 oboe. Imam dvije verzije ovog djela, naime, kako je broj udaraljki u prvoj, originalnoj verziji jako velik, trebalo je biti snimanje tog djela s Filharmonijom, no direktor je rekao da je previše udaraljki, pa sam napravio verziju s neusporedivo manje. Nažalost, to nikad na kraju nije izvedeno.

P: Pisali ste puno glazbe za film na domaćoj i inozemnoj sceni i ostvarili zavidne uspjehe, uključujući glazbu za film *Scissors* sa Sharon Stone i *Sky Bandits* i mnoge, mnoge druge. Kako ste počeli pisati glazbu za filmove i, kasnije, došli do Hollywooda?

O: Bio sam fanatik filma već kao klinac za vrijeme Drugog svjetskog rata – jedan dečko koji je stanovao ovdje u našoj ulici je organizirao filmske projekcije koje je naplaćivao jer mu je tata, koji je bio moreplovac, donosio najnovije filmove, nijeme. Kako ja nisam imao novaca, nosio sam jednoj gospođi ugljen kako bih zaradio novac za gledanje filmova. Gledao sam Charlie Chaplina, Lumièreove filmove, već tada sam se zaljubio u film, a to se sve veže na moje mjuzikle. Osim toga, u Zagrebu je bila kinoteka i išao sam gledati sve filmove. Imao sam jedno veliko bogatstvo, prvo išao sam na sve koncerte. Sa oko 15 ili 16 godina nije bilo koncerta u Glazbenom zavodu na kojeg ja nisam išao, sve sam slušao, od Arthura Rubinsteina do Friedricha Zauna, sve. Dakle, tu sam stekao strašno veliko bogatstvo, a u kinoteci sam dodatno upijao filmsku glazbu. Bilo mi je jako stalo da se dokažem kao filmski kompozitor. Ukazala se prilika u Zagrebu kada je djelovala grupa ljubitelja filma, amatera koju je vodio jedan čovjek koji je dao šansu tada nepoznatim režiserima, Grliću, Zafranoviću, Tadiću i ja sam se sa Zafranovićem spojio, te mu 1971. godine napisao prvu glazbu za film. Snimanje je bilo u Jadran filmu, vodio ga je Aleksandar Lhotka, sin Frana Lhotke. On je bio glavni čovjek u Jadran filmu za glazbu, sve je to bilo fenomenalno organizirano, čekao nas je autobus, čitav orkestar, a uglavnom su svirali ljudi iz Filharmonije i dirigirao je ravnatelj Filharmonije, Mladen Bašić. Ta moja glazba je bila jako ozbiljna i svi su bili fascinirani kako jedan *hit maker*, u to vrijeme sam bio po tome poznat u Jugoslaviji, može raditi tako ozbiljnu glazbu. Nakon toga su mi počeli dolaziti i ozbiljni glazbenici da im napišem nešto, te je tako

počela moja ljubav prema tome. Poslije tih filmova, vidjeli su da sam talentiran, brz, krenuo sam s drugim filmovima i to mi je išlo. A kako sam došao do Hollywooda, imao sam ploču *Velike filmske teme* svoje filmske glazbe koju mi je napravio Jadran film, odnosno Jugoton 1982. godine. Tu ploču je moj prijatelj, glumac Davor Antolić, odnio u Ameriku jer je dobrim dijelom tamo živio i radio kao montažer i dao ju svojem prijatelju montažeru, a on ju je proslijedio producentu Fredu Weintraubu koji je došao snimati film u Zagreb u Jadran film. Jadran film je, poslije Pinewooda u Londonu, bio prvi centar za filmove. Uglavnom, producentu se toliko svidjela moja glazba da me potražio i došao k meni u Zagreb. Rekao je da ima takav i takav film, *Gymkatu*, i pitao me imam li kakvu glazbu za njega. Brzo sam trebao napisati glazbu, a vidio sam minimalno filma, samo *rough cut*, dali su mi termin sa Simfonijskim orkestrom, snimili smo to i otišao sam sa vrpcom u Hollywood, platili su mi put. Došao sam u fenomenalnu dvoranu bivšeg Metro-Goldwyn-Mayera, koji je sada srušen. Dvorana je bila puna šefova i krenuli su slušati tu moju glazbu, bili su u nevjerici da je to snimljeno kod nas u Zagrebu. Tako sam došao do Hollywooda. Nisam, nažalost, mogao ostati jer sam imao premijeru baleta *Kentaur XII* u HNK u Zagrebu, no kasnije sam išao na tri festivala u Los Angeles, jednom s Radojkom Šverko, zatim s Josipom Lisac i svojim sinom. To je jedan dio Los Angelesa. Kasnije me jedno popodne zvao Zoran Perišić koji je došao u Jadran film, već je bio dobio Oscara za vizualne efekte letenja u *Supermanu* i rekao je da bi htio raditi u Hrvatskoj s nekim kompozitorom i mene su zvali iz Jadran filma. Tako smo se upoznali, spojili, on je slušao moju glazbu koja mu se svidjela i jednog dana me nazvao i rekao da kupim kartu za London jer ću možda raditi glazbu za njegov film. Mi smo se tamo sastali, a u to vrijeme je baš bio Wimbledon pa smo imali dvije karte i krenuli. Negdje na pola puta je primio poziv i obznanio mi da sam dobio film *Sky Bandits*. Film je fenomenalno prošao, svaki čas me netko zove i govori kako ne može vjerovati da je to netko od nas napravio. Jedan poznati američki kompozitor mi je rekao da je to najbolja *americana* od svih američkih filmova. Glazba koju sam radio za seriju *Nikola Tesla* je isto fantastična.

P: Kako ste dobili angažman kao skladatelj glazbe za film *Scissors*?

O: Jadran film je bio sigurno jedno od prvih mjesta u Europi, poslije Londona, gdje su se radile koprodukcije s američkim filmovima. U jednom filmu, nisam siguran kojem, producent je bio Hal W. Polaire, puno smo se družili, igrali smo skupa i tenis. Rekao je da mu se sviđa kako pišem na temelju prethodnih filmova koje sam radio u Americi i poslao mi je kratki scenarij da probam napraviti glazbu prema tom scenariju. Kako je moj sin još imao svoj studio, ja sam to napravio i nasnimio i od pet kompozitora koji su sudjelovali, moja muzika im se najviše svidjela. Mislim da su najviše „pali“ na bitonalnost. Uglavnom, dobio sam

angažman, otišao u Los Angeles, film je već bio skoro pri kraju, pogledao sam ga, družio se i sa Sharon Stone i s režiserom. Kada sam se vratio, otišao sam u Ljubljano snimiti tu glazbu s njihovim Simfonijskim orkestrom, poslije sam se s time vratio u Los Angeles i svi su bili oduševljeni i zadovoljni. U Ljubljano su došla dva producenta nadgledati. Film po kritikama nije nešto super, ali emitira se po čitavom svijetu.

P: Gledajući film i slušajući glazbu, u jednom se broju ističe melodija identična *Cvjetnom duetu* iz opere *Lakmé* Léa Delibesa, jeste li to ciljano ubacili?

O: Režiser je strašno inzistirao na *Lakméu*, bio je zaljubljen u tu muziku.

P: Ima li specifičnosti u glazbi za film *Scissors* koje biste istaknuli?

O: Interesantan mi je bitonalan broj s ženskim glasom i sintesajzerskim soundom.

P: Djelo vidim imate samo u rukopisu?

O: Da, raspis nota je ostao u Americi, a ja posjedujem samo svoj originalnu rukopisnu verziju sa svim bilješkama koje sam radio kada sam skladao, nekada nije bilo jednostavno printati i uvišestručavati kopije nota.

P: Kako ste skladali glazbu za film, jeste li pisali prema scenama ili ste radili i verziju neovisno o scenariju?

O: Da, da, otišao sam u Ameriku i sve smo radili scenu po scenu. Režiser Frank De Felitta, koji je inače bio vrlo poznati i traženi pisac i intelektualac, je bio uz mene i na svakoj sceni smo stali, davao mi je naputke i zajednički smo određivali gdje bi trebala biti kakva glazba, klasični tip skladanja glazbe za film. *Gymkatu* sam, s druge strane, radio prema vlastitoj fantaziji i kasnije su oni to slagali u scene prema mojoj glazbi.

P: U kojem žanru, vrsti glazbe ste se kao skladatelj najviše „ostvarili“ i smatrate da vam je glazbeni jezik najviše došao do izražaja?

O: Svakako mjuzikl. Svi mjuzikli su bili uspješni. Mislim da sam u mjuziklu uspio afirmirati jedan svoj stil, tu melodioznost i pjesme.

P: Hvala vam na ugodnom razgovoru i pristupačnosti!

Prilog 2 - Izvaci iz Pravidnika o zaštiti autorskih prava i raspodjeli autorskih naknada (1999) i Pravidnika o ostvarivanju autorskih imovinskih prava (2013).

Izvor: Arhiv Hrvatskog društva skladatelja.

Pravilnik o ostvarivanju autorskih imovinskih prava, 1999. – kategorizacija i bodovanje:

Članak 53.

Glazbena djela s riječima ili bez njih, emitirana u reparticijskom razredu nevedenom u članku 36. šifra 100) ovog Pravidnika (Hrvatski radio), poentiraju se:

Avizo glazba

(101) *Uporaba glazbenog motiva ili kraće fraze, uzetih iz postojećeg fonda glazbe* za najavu i/ili odjavu programa ili emisije (glazbeni signal za npr. najavu i odjavu programa, vijesti, reportažu, dramu i sl.) za razdvajanje dijelova iste emisije (zvučne zavjese, džinglovi ili muzički efekti u reklamama) ili više različitih, bez obzira na kategoriju ili izvođački sastav za svaku minutu sa 1/2 poena

Efekti u smislu kraćih snimljenih ambijentalnih zvukova (koji se koriste u radio drami) izuzimaju se od zaštite jer ne predstavljaju autorsku tvorevinu.

(102) *Uporaba specijalno komponiranog glazbenog motiva ili kratke fraze,* navedenih u prethodnoj grupi (101), za najavu, odjavu i odvajanje programa ili emisije, bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu sa 1 poenom

Kulisna glazba

(103) Korištenje postojećih glazbenih djela ili njihovih fragmenata

kao kulisne glazbe u neumjetničkim (govornim) emisijama (vijesti, reportaže) i u svojstvu prateće glazbe u emisijama iz drugih umjetničkih žanrova (poezija, proza, drama) bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu sa 2 poena

(104) Specijalno skladana kulisna i prateća glazba iz prethodne grupe (103)

(osim za radio-dramu), bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu 6 poena

Glazba naručena i korištena za reklamnim i sličnim porukama ne uzima se u obzir pri raspodjeli. HDS provjerava je li glazba za reklamne i slične poruke korištena ovlašteno, te zabraniti korištenje glazbe i prema potrebi sudskim putem tražiti za autora pravičnu naknadu.

Ozbiljna (klasična, seriozna) glazba

(111) Glazba za solistu ili najmanji sastav:

glazba za jedan do dva instrumenta, instrument i glas (odnosno instrument i jednoglasni do troglasnog zbora), jedan do tri vokalna solista, odnosno dvoglasni i troglasni zbor, odnosno elektroakustička glazba izrađena do najviše četiri zvučne linije

za svaku minutu 12 poena

(112) Glazba za ansambl do noneta s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega,

za četiri do osam vokalnih solista, odnosno četveroglasni do osmoglasni zbor, kao i originalne skladbe pisane za tamburaški, mandolinski, harmonikaški i puhački orkestar, odnosno elektroakustička glazba izrađena od pet do osam zvučnih linija

za svaku minutu 20 poena

(113) Glazba za komorni orkestar (gudači ili mješoviti) s vokalnim dijelom ili bez njega,

za vokalne sastave od preko osam solista, odnosno zborove iznad osmoglasnog, kao i originalne skladbe pisane za veliki tamburaški ili veliki duhački orkestar, odnosno elektroakustička glazba izrađena od 9 - 16 zvučnih linija

za svaku minutu 30 poena

(114) *Glazba za simfonijski orkestar s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega, odnosno elektroakustička glazba sa preko 16 zvučnih linija*

za svaku minutu 38 poena

(115) *Improvizacija bez uputa*
bez obzira na izvođački sastav i trajanje

sa 10 poena

(116) *Improvizacija s likovnim uputama (glazbena grafika) bez vremenske osi, na osnovi verbalnih uputa*
bez obzira na izvođački sastav i trajanje

sa 15 poena

(117) *Improvizacija s likovnim uputama, koje posjeduju vremensku os,*
bez obzira na izvođački sastav,

do 15 minuta sa 20 poena
preko 15 minuta sa 30 poena

(118) *Glazba kao komponenta u višemedijskim umjetnostima*
(glazbeni teatar, mixmedij, multimedij, intermedij), bez obzira na to koliki je odnos između glazbe i ostalih medijskih komponenti određen,
poentira se prema stvarnom stanju i odredbama navedenim u grupama od (111) do (117)

12

(119) *Radiofonijska glazba je vrsta seriozne glazbe s tekstom ili bez njega*
ostvarena postupkom koji obvezno uključuje transformaciju snimljenog materijala, a mogućnost reprodukcije s vrpce prvenstveno odgovara normama radija
poentira se prema odredbama navedenim u grupama od (111) do (117)

(121) *Zabavna, popularna, jazz i narodna glazba*

za svaku minutu s 5 poena.

Članak 54.

Glazbena djela s riječima ili bez njih, emitirana u reparticijskom razredu navedenom u članku 35, šifra 200) ovog Pravilnika (Hrvatska televizija), poentiraju se:

Avizo glazba

(201) *Uporaba glazbenog motiva ili kraće fraze,*
uzetih iz postojećeg fonda za najavu, odjavu i odvajanje programa i emisija, bez obzira na kategoriju i izvođački sastav.

za svaku minutu s 1/2 poena

(202) *Uporaba specijalno komponiranoga glazbenog motiva ili kratke fraze*
za najavu, odjavu i odvajanje programa i emisije, bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 1 poenom

Kulisna glazba

(203) *Korištenje postojećih glazbenih djela ili njihovih fragmenata*
kao kulisne glazbe u neumjetničkim govornim emisijama (vijesti, reportaže, reklame), testovima, u toku izlaganja slajdova i telopa, kao i u svojstvu prateće glazbe u emisijama iz drugih umjetničkih žanrova (književnost, drama, likovna umjetnost, arhitektura, TV filmovi, TV serije i kinematografski filmovi) bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 2 poena

(204) Posebno skladana kulisna i prateća glazba

iz prethodne grupe (203) (osim za TV dramu), bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 5 poena

Ostala glazba

Samostalna glazba korištena u glazbenim emisijama i sva glazbena djela emitirana kao posebne točke u okviru drugih emisija poentiraju se prema odredbama članka 53. ovog Pravilnika

Pravilnik o ostvarivanju autorskih imovinskih prava, 2013. – kategorizacija i bodovanje:

Ozbiljna glazba

(111) *Glazba za solistu ili najmanji sastav*

za jedan do dva instrumenta, instrument i glas (odnosno instrument i jednoglasni do troglasnog zbora), jedan do tri vokalna solista, odnosno dvoglasni i troglasni zbor, odnosno elektroakustička glazba izrađena do najviše četiri zvučne linije

za svaku minutu s 12 bodova

(112) *Glazba za ansambl do noneta s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega,*

za četiri do osam vokalnih solista, odnosno četveroglasni do osmoglasni zbor, kao i originalne skladbe pisane za tamburaški, mandolinski, harmonikaški i puhački orkestar, odnosno elektroakustička glazba izrađena od pet do osam zvučnih linija

za svaku minutu s 20 bodova

(113) *Glazba za komorni orkestar (gudači ili mješoviti) s vokalnim dijelom ili bez njega,*

za vokalne sastave od preko osam solista, odnosno zborove iznad osmoglasnog, kao i originalne skladbe pisane za veliki tamburaški ili veliki duhački orkestar, te veliki jazz orkestar odnosno elektroakustička glazba izgrađena od 9 - 16 zvučnih linija

za svaku minutu s 30 bodova

(114) *Glazba za simfonijski orkestar s vokalnim dijelom (odnosno zborom) ili bez njega, odnosno elektroakustička glazba sa preko 16 zvučnih linija*

za svaku minutu s 38 bodova

(115) *Improvizacija bez uputa*

bez obzira na izvođački sastav i trajanje

za svaku minutu s 10 bodova

(116) *Improvizacija s likovnim uputama (glazbena grafika) bez vremenske osi, na osnovi verbalnih uputa*

bez obzira na izvođački sastav i trajanje

za svaku minutu s 15 bodova

(117) *Improvizacija s likovnim uputama, koje posjeduju vremensku os,*

bez obzira na izvođački sastav

do 15 minuta s 20 bodova
preko 15 minuta s 30 bodova

(118) *Glazba kao komponenta u višemedijskim umjetnostima*

(glazbeni teatar, mixmedij, multimedij, intermedij), bez obzira na to koliki je odnos između glazbe i ostalih medijskih komponenti određen

boduje se prema stvarnom stanju i odredbama navedenim u grupama od (111) do (117)

(119) *Radiofonijska glazba je vrsta ozbiljne glazbe s tekstom ili bez njega*

ostvarena postupkom koji obvezno uključuje transformaciju snimljenog materijala, a mogućnost reprodukcije s vrpce prvenstveno odgovara normama radija

boduje se prema odredbama navedenim u grupama od (111) do (117)

(2) Ako djelo ozbiljne glazbe nije prijavljeno, sukladno ovome Pravilniku i na propisanom obrascu, ili ako nije prijavljeno od strane inozemnog autorskog društva sukladno ugovoru koji HDS ima s inozemnim društvom, odnosno sukladno uobičajenoj praksi, djelo se boduje s pet bodova po minuti, bez obzira na vrstu djela.

Zabavna glazba

(121) *Zabavna, popularna i narodna glazba*

za svaku minutu s 5 bodova.

Članak 37.

- (1) Kao djela ozbiljne glazbe mogu se bodovati i djela drugih vrsta, ukoliko se ističu izuzetnom kvalitetom i ozbiljnim tretmanom.
- (2) O slučajevima iz prethodnog stavka odlučuje Autorskopравни odbor na zahtjev autora, a žalbu rješava Predsjedništvo HDS-a.
- (3) Jazz i zabavna glazba koja se boduje u smislu stavka 1. ovog članka, boduje se prema stvarnom broju dionica, kategorijama 111, 112 ili 113 u slučaju kad postoji autorski ispisana partitura s dionicama za sve uključene instrumente.

Članak 38.

- (1) Glazbena djela s riječima ili bez njih, emitirana na radijskim postajama unutar repartijskih razreda 100) i 330) ovog Pravilnika boduju se:

Avizo glazba

(101) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela, fragmenta glazbenog djela, glazbenog motiva ili kraće fraze*

za najavu i/ili odjavu programa ili emisije (glazbeni signal, špica i sl.) za razdvajanje dijelova iste emisije ili za razdvajanje različitih emisija (jingle i sl.), bez obzira na kategoriju ili izvođački sastav

za svaku minutu s 1 bodom

- (2) Efekti u smislu kraćih snimljenih ambijentalnih zvukova (koji se koriste u radio drami) ne boduju se jer ne predstavljaju autorsko djelo.

Kulisna glazba

(102) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela ili fragmenta glazbenog djela*

kao kulisne glazbe u neumjetničkim (govornim) emisijama (vijesti, reportaže) i u svojstvu prateće glazbe u emisijama iz drugih umjetničkih žanrova (proza, poezija, drama) bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 1 bodom

Glazba korištena u reklamama

(103) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela, fragmenta glazbenog djela, glazbenog motiva ili kraće fraze*

u reklamnim (propagandnim) i sličnim porukama

za svaku minutu s 1 bodom

(3) Djelima korištenim u kategorijama 101, 102 i 103, unutar razreda 100) ukupan se broj bodova unutar svakog pojedinog reparticijskog razreda izračunava na slijedeći način:

- do 5.000 ostvarenih bodova – priznaje se svih 100% bodova
- na narednih 5.001 – 10.000 ostvarenih bodova – priznaje se 85% bodova
- na narednih 10.001 – 15.000 ostvarenih bodova – priznaje se 70% bodova
- na narednih 15.001 – 20.000 ostvarenih bodova – priznaje se 55% bodova
- na narednih 20.001 – 25.000 ostvarenih bodova – priznaje se 40% bodova
- na narednih 25.000 i više ostvarenih bodova – priznaje se 25% bodova

Ostala glazba

(4) Samostalna glazbena djela korištena u glazbenim emisijama i sva glazbena djela emitirana kao samostalni glazbeni brojevi u okviru drugih emisija boduju se sukladno odredbama čl. 36. ovog Pravilnika.

Članak 39.

(1) Glazbena djela s riječima ili bez njih, emitirana na televizijskim postajama unutar reparticijskih razreda (200), (210), (310), (315), (320), (325) i (330) ovog Pravilnika boduju se:

Avizo glazba

(201) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela, fragmenta glazbenog djela, glazbenog motiva ili kraće fraze*

za najavu i/ili odjavu programa ili emisije (špica i sl.) za razdvajanje dijelova iste emisije ili za razdvajanje različitih emisija (jingle i sl.), bez obzira na kategoriju ili izvođački sastav

za svaku minutu s 1/2 boda

Kulisna glazba

(202) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela ili fragmenta glazbenog djela*

kao kulisne glazbe u neumjetničkim (govornim) emisijama (vijesti, reportaže), testovima, u toku izlaganja slajdova i telopa, televizijskih rasporeda i sl., kao i u svojstvu prateće glazbe u emisijama iz drugih umjetničkih žanrova (književnost, drama, likovna umjetnost, arhitektura i sl.) bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 1/2 boda

Glazba korištena u reklamama

(203) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela, fragmenta glazbenog djela, glazbenog motiva ili kraće fraze*

u reklamnim (propagandnim) i sličnim porukama

za svaku minutu s 1/2 boda

Glazba korištena u filmovima

(204) *Uporaba postojećeg ili specijalno skladanog glazbenog djela ili fragmenta glazbenog djela*

kao glazbe u televizijskim i kinematografskim filmovima (igrani, dokumentarni, animirani, mjuzikl, itsl.), te dramskim serijama bez obzira na kategoriju i izvođački sastav

za svaku minutu s 1/2 boda

(2) Ako se filmska glazba ističe iznimnom kvalitetom i ozbiljnim tretmanom, Autorskopravni odbor na zahtjev autora može odlučiti da se filmska glazba boduje do maksimalno 6 bodova po minuti.

(3) Radi ocjene kvalitete i ozbiljnog tretmana Autorskopravni odbor može zatražiti partituru i/ili snimku. Posebno, kod TV serija, ukoliko im broj izvorno emitiranih epizoda iznosi 30 i više, tada se s više od 0,5 bodova po minuti, a do maksimalnih 6 bodova po minuti mogu bodovati samo glavne teme.

(4) Djelima korištenim u kategorijama 201, 202, 203 i 204, unutar razreda (200), (210), (310), (315), (320), (325) ukupan se broj bodova unutar svakog pojedinog reparticijskog razreda izračunava na slijedeći način:

- do 500 ostvarenih bodova – priznaje se svih 100% bodova
- na narednih 501 – 1.000 ostvarenih bodova – priznaje se 85% bodova
- na narednih 1.001 – 1.500 ostvarenih bodova – priznaje se 70% bodova
- na narednih 1.501 – 2.000 ostvarenih bodova – priznaje se 55% bodova
- na narednih 2.001 – 2.500 ostvarenih bodova – priznaje se 40% bodova
- na narednih 2.500 i više ostvarenih bodova – priznaje se 25% bodova

10. Filmografija *Škara* (1991)

Žanr: Psihološki triler

Redatelj: Frank de Felitta

Producenti: Mel Pearl, Don Levine, Hal W. Polaire

Skladatelj: Alfi Kabiljo

Premijera: 11. ožujak 1991.

Studio: Metro-Goldwyn-Mayer, DDM Film Corporation

Glumci: Sharon Stone, Steve Railsback, Ronnie Cox, Michelle Phillips, Vicki Frederick