

MOJE ŹYCIE, MOJA MUZYKA

ENNIO MORRICONE

MOJE ŻYCIE, MOJA MUZYKA

AUTOBIOGRAFIA

Rozmawiał

ALESSANDRO DE ROSA

Przekład

Karolina Dyjas-Fezzi

MANDO 

tytuł oryginału: *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*

Copyright © Mondadori Libri S.p.A., Milano, 2016

Wszystkie przytoczone w książce zapisy nutowe zostały sporządzone własnoręcznie przez Ennia Morricone; wyjątek stanowią przepisane przez Alessandra De Rosę fragmenty partytur na stronach 195, 260, 338–339. Partytura *Suoni per Dino* na altówkę i dwa magnetofony z taśmą, której zdjęcie znajduje się na stronie 259, została opublikowana przez Éditions Salabert, Paris 1973. Autorką tekstu *Vita Nostra*, którego fragment przytoczono na stronie 290, jest Maria Travia. Wiersz ze strony 302 pochodzi z archiwum Ennia Morricone, który uprzejmie wyraził zgodę na jego opublikowanie.

Copyright © for this edition by Wydawnictwo WAM, 2018

Konsultacja: Jan Topolski

Opieka redakcyjna: Damian Strączek

Redakcja: Anna Śledzikowska

Korekta: Joanna Wolańska, Monika Karolczuk

Projekt okładki: Dawid Polkowski

fot. na pierwszej stronie okładki © Vittorio Zunino Celotto / Getty Images

Opracowanie graficzne i skład: Zofia Łucka

ISBN 978-83-277-2004-7

WYDAWNICTWO WAM

ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków

tel. 12 62 93 200 • faks 12 42 95 003

e-mail: wam@wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY

tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496

e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA

tel. 12 62 93 260

www.wydawnictwowam.pl

Publikację wydrukowano na papierze IGEPa Creamy 80 g vol. 1,6
dostarczonym przez IGEPa Polska Sp. z o.o.

Druk: READ ME • Łódź

SPIS TREŚCI

Jak doszło do tej rozmowy	9
Pakt z Mefistofeilesem: partyjka szachów	13
Kompozytor wypożyczony do kina	19
O sztuce aranżacji	19
Debiut kinowy	31
Sergio Leone i „dolarowa trylogia”	37
Pier Paolo Pasolini	52
Współpraca, eksperymenty i zawodowe osiągnięcia	66
Muzyka i obraz	98
Refleksje i wspomnienia kompozytora muzyki filmowej	98
Podróż w czasie i powrót do hollywoodzkich początków	132
Uwarunkowania i kreatywność: podwójna estetyka	147
O teatrze, musicalach i pracy dla telewizji	154
Bolesne doświadczenia i eksperymenty	159
Poza kinem, poza muzyką	173
Tajniki zawodu	177
Czym jest muzyka?	192
Przewidywalność i nieprzewidywalność na dwóch szalkach precyzyjnej wagi	223
Luźne rozważania	232
Muzyka absolutna?	241
Korzenie	241
Odpowiedź na konflikt czasów: w kierunku „dynamicznego bezruchu”	257
Muzyczny kreacjonizm i ewolucjonizm	274
Muzyka mistyczna	278
Unia idealna: mieszanina elementów i nadzieja	287
Wymiana, forma i językowa kompenetracja	304
Przyszłość muzyki: odgłosy i cisza	312
Milcząco zapatrzeni w przyszłość	315

Przypisy	324
Dodatki	329
Wspomnienia	329
Boris Porena – 329, Sergio Miceli – 332, Luis Bacalov – 342, Carlo Verdone – 346, Giuliano Montaldo – 351, Bernardo Bertolucci – 357, Giuseppe Tornatore – 360	
Chronologiczny wykaz utworów muzyki absolutnej	375
Chronologiczny wykaz utworów muzyki użytkowej	381
Źródła zdjęć (z wkładki fotograficznej)	396
Podziękowania	397
Indeks nazwisk	399

Czytaj książkę i słuchaj wszystkich wymienionych w książce utworów muzycznych:



Możesz też wpisać w serwisie Spotify oryginalny tytuł książki: *Inseguendo quel suono*.

*Z wyrazami miłości dla mojej żony Marii,
która mnie inspirowała i nieprzerwanie dodaje odwagi.*

Ennio Morricone

*Dla moich rodziców, Gianfranka i Raffaelli,
dla mojego brata, Francesca, i dla Valentyny.*

*Dla Borisa Poreny, Paoli Bučan
i Fernanda Sancheza Amillategui.*

Dla Ennia Morricone

Alessandro De Rosa

Możliwość spojrzenia z boku na własne życie i przeanalizowania jego poszczególnych etapów okazała się arcyciekawym doświadczeniem. Szczerze mówiąc, nigdy nie przypuszczałem, że się na to zdobędę. Potem zaś poznałem Alessandra i nasz projekt zaczął się rozwijać na tyle regularnie i spontanicznie, że ja sam, stopniowo i niemal niezauważalnie, zacząłem na nowo przeżywać powracające falami fakty z przeszłości.

Dziś mogę spokojnie powiedzieć, że teraz inaczej patrzę na wiele wydarzeń, które – jak to zwykle bywa – umykają uwadze wraz z mijającym życiem, nie doczekują się analizy i interpretacji ze względu na brak czasu i należnego dystansu. Może więc ta długa wyprawa wstecz i towarzysząca jej refleksja w tym momencie mojego życia była nie tylko ważna, ale wręcz konieczna. Ponadto odkryłem teraz, że powrót do wspomnień nie prowadzi jedynie do tęsknoty za czymś, co mija wraz z uciekającym czasem, ale pozwolił mi spojrzeć w przyszłość, zrozumieć, że nadal istnieję i że – kto wie – jeszcze wiele może się zdarzyć.

Bez cienia wątpliwości to najlepsza z powstałych na mój temat książek, najbardziej autentyczna i szczegółowa, najlepiej dopracowana.

I najbliższa prawdzie.

Ennio Morricone

Jak doszło do tej rozmowy

Muzykę Ennia Morricone poznałem wiele lat temu. Nie pamiętam dokładnie, kiedy to nastąpiło, ale w 1985 roku, kiedy się urodziłem, wiele jego utworów już rozbrzmiewało na naszej planecie. I to od dłuższego czasu. Pamiętam, że w dzieciństwie oglądałem z rodzicami w telewizji *Tajemnice Sahary*. Musiała to być powtórna emisja, bo miałem na pewno więcej niż trzy lata, a potem widziałem także *Occhio alla penna* z Budem Spencerem... Pamiętam też jakieś sceny z *Ośmiornicy*... Tak więc z pewnością musiałem słyszeć muzykę do tych filmów.

Do kina nie chodziliśmy.

Dopiero z czasem odkryłem, że kompozytorem muzyki był właśnie Morricone, i kto wie, ile jeszcze utworów zakorzeniło się w mojej głowie, zanim zacząłem je kojarzyć z właściwym nazwiskiem.

Szkoła mnie nudziła, więc zacząłem się uczyć gry na gitarze, najpierw z tatą, a potem poza domem, to mi jednak nie wystarczało. Chciałem stworzyć coś własnego. To był szczyt moich marzeń i ambicji. Doszedłem do wniosku, że dokonam tego dzięki muzyce. Zmieniłem co chwila nauczycieli, wciąż poszukując prawdziwego mistrza. Tego właściwego.

9 maja 2005 roku mój ojciec, Gianfranco, wrócił wieczorem z pracy do domu z „Metrem”, jedną z gazetek, jakie rozdają w środkach komunikacji miejskiej.

– Za chwilę w Spazio Oberdan* w Mediolanie będzie Ennio Morricone... Może zdążycie tam dojechać z Franceskiem.

Z Franceskiem, czyli moim bratem.

Pobiegłem do pokoju i przygotowałem płytę z kilkoma utworami, które skomponowałem na komputerze, napisałem list i włożyłem wszystko do koperty zaadresowanej do Ennia Morricone. Nie przebiegając w słowach, prosiłem go, by posłuchał płyty, a zwłaszcza jednej ścieżki *Zapachu lasu* (bardzo lubiłem i nadal lubię *Święto wiosny* Strawińskiego i próbowałem trochę na ucho i trochę na podstawie zdobytej jakimś cudem partytury odtworzyć to brzmienie). To była ścieżka numer 11. Dodałem, że bardzo mi zależy na jego opinii, a jeszcze bardziej na możliwości pobierania u niego lekcji.

* Spazio Oberdan – centrum kulturalno-wystawiennicze w Mediolanie przy placu Oberdan [ten i pozostałe przypisy dolne pochodzą od tłumacza lub redaktora].

Tak. Poprosiłem go, aby został moim maestro. Dotarliśmy z Franceskiem do Spazio Oberdan lekko spóźnieni, nigdzie nie było miejsc parkingowych, a konferencja już się zaczęła. Sala była wypełniona po brzegi. Czekaliśmy więc na zewnątrz razem z kilkoma osobami, i to z niebanalnymi osobami, które cały czas narzekały... Pamiętam, że po jakiejś półgodzinie mężczyzna w średnim wieku – dystyngowany, w garniturze i pod krawatem – stracił cierpliwość i odjechał swym czerwonym autem, puszczając na cały regulator i przy otwartych oknach *Amarcord* Nina Roty. Niezły ubaw. Kilka minut później ktoś otworzył drzwi służbowe i wyszedł, a ja wsunąłem stopę, zanim drzwi się zamknęły, i weszliśmy do środka.

Konferencja zbliżała się już do końca. Salę wypełniał tłum. Udało mi się usłyszeć tylko ostatnią wymianę zdań. Pytanie. Odpowiedź.

Ktoś:

– Co pan sądzi o nowych kompozytorach?

Morricone:

– To zależy. Często przysyłają mi do domu płyty, a ja zazwyczaj po odsłuchaniu kilku sekund wyrzucam wszystko do kosza!

Zauważyłem, że jest w złym humorze, ale i tak stanąłem z pozostałymi fanami w kolejce po autograf. Już dochodziłem do sceny, kiedy Morricone wstał, szykując się do wyjścia, ale jedyne drzwi znajdowały się koło mnie, nie było kulis.

Pomyślałem:

– Tylko nie to...

Kiedy schodził ze sceny, przepchałem się bezczelnie do przodu i udało mi się do niego dostać. Stałem w przejściu i powiedziałem, że mam dla niego płytę. W pierwszej chwili maestro pomyślał, że chcę autograf, i wyjął pióro. Ale wyjaśniłem, że to płyta do odsłuchania. Odparł, że nie ma gdzie jej włożyć, ale nie dawałem za wygraną i podkreśliłem, że przecież nie zajmuje wiele miejsca. I dodałem, że zależy mi przede wszystkim na jego opinii o ścieżce numer 11. Wziął paczkę, westchnął i zniknął.

Po powrocie do domu opowiedziałem rodzicom, którzy leżeli już w łóżku, całe zajście. Żeby nie przedłużać, podsumowałem:

– I tyle. I tak powiedział, że wszystko wyrzuca do kosza. Dobranoc.

Następnego dnia wydarzyło się coś niebywałego. Byłem właśnie w Vercelli na lekcji harmonii – w tym zakresie zawsze miałem braki – u Stefana Solaniego, gdy nagle odebrałem telefon od mamy. Zadzwoił Morricone i chciał ze mną porozmawiać, zostawił mi nawet na sekretarce wiadomość, którą później przegrałem i przechowuję do dziś.

Powiedział, że jest wtorek, 10 maja, i że odsłuchał mój utwór; uznał, iż dobrze się zapowiadam, ale słychać, że jestem samoukiem. Powiniennem znaleźć dobrego nauczyciela. On nie może udzielać mi lekcji ze względu na brak czasu, ale muszę nauczyć się kompozycji. Nie ma innego wyjścia, to dobry utwór, ale jeśli nie poznam zasad kompozycji, zawsze będę kogoś naśladował.

To był nie lada problem, bo nie znałem nikogo, kto by uczył komponowania.

Oddzwoniłem po tygodniu, aby mu podziękować i poprosić o radę:

– Czy może mi pan kogoś polecić?

Odpowiedział, że może mi podać kilka nazwisk, ale wszyscy nauczyciele, których zna, są w Rzymie. Poradził mi, abym nie wstępował do konserwatorium, ale podążał swoją drogą, i zaczął się uczyć przynajmniej fugi. Podziękowałem i odparłem, że na pewno przeprowadzę się do Rzymu.

I tak zrobiłem. Zacząłem się uczyć zasad kompozycji i moje życie znacznie się skomplikowało, ale wiele się nauczyłem. Miałem szczęście, że na mojej drodze stanęli Valentina Aveta, z którą dzieliłem te wszystkie lata i pobyt w Cantalupo in Sabina pod Rzymem, a także Boris Porena (który został moim maestro), Paola Bučan, Fernando Sanchez Amillategui i Oliver Wehlmann, z którymi łączą mnie tysiące cennych przemyśleń, oraz Jon Anderson z Yes, z którym zacząłem zawodową współpracę; wiele zawdzięczam też osobom poznanym w czasie pracy, która zapewniała mi utrzymanie. Bez tych relacji najprawdopodobniej nie powstałaby niniejsza książka.

Od czasu do czasu rozmawiałem przez telefon z Morricone. Wysyłałem mu moje przemyślenia, prosiłem w liście o opinię, a on odzwaniał następnego dnia, aby przekazać mi swój punkt widzenia. Taka konfrontacja, mimo że tylko przez telefon, miała dla mnie ogromne znaczenie, bo pozwalała spojrzeć na wszystko z odpowiedniej perspektywy i dodawała odwagi.

Zostałem w Rzymie sześć lat i kiedy postanowiłem przenieść się do Holandii, by tam kontynuować naukę, znowu do niego napisałem, tym razem, by wyjaśnić powody wyjazdu. Zadzwonił jak zawsze i opowiedział mi, nie kryjąc emocji, o swoich początkach, pokonywaniu kolejnych etapów, trudnościach...

– Gdy tylko pan przyjedzie do Rzymu, chciałbym pokazać panu krótki artykuł oparty na moich kompozytorskich doświadczeniach – oświadczył.

Przeszliśmy na ty dopiero, kiedy zaczęliśmy razem pracować.

Tekst nosił tytuł *La musica del cinema di fronte alla storia* (Muzyka filmowa wobec historii). Przeczytałem go dopiero latem 2012 roku, kiedy spotkaliśmy się ponownie w jego domu. Zgodnie z obietnicą podarował mi jeden egzemplarz i poprosił o wyrażenie opinii. Czułem się zaszczycony i z zainteresowaniem zacząłem sporządzać notatki.

Tak właśnie narodził się niniejszy projekt, którego efekty – przedstawione na tych stronach – stanowią tak naprawdę jedynie wierzchołek góry lodowej zgromadzonych przeze mnie informacji. Nasze rozmowy rozpoczęły się w styczniu 2013 roku. Mieszkałem wtedy w Holandii, ale często wracałem do Rzymu. Podjąłem się pracy pewien, że oddam mu kompletny tekst w ciągu dziesięciu lat od naszego najwcześniejszego spotkania. Tak też się stało. 8 maja 2015 roku wyruszyłem z Solaro – gdzie nadal mieszkają moi rodzice – i pojechałem do domu Ennia w nadziei na jego uznanie. Wyszedłem cztery godziny później, czując, jakbym miał w środku wielkie ciężkie koło, które właśnie kończy swój cykl, obracając się wokół własnej osi.

Tak właśnie zrodziły się niniejsze rozmowy – stoi za nimi moja silna determinacja oraz zaufanie, jakim obdarzył mnie Ennio Morricone, który pozwolił mi kontynuować tę przygodę, stanowiącą dla mnie zarówno wielką wartość, jak i ogromną odpowiedzialność. Dlatego też pragnę podziękować jemu oraz jego żonie Marii, okazującej zawsze uwagę i wsparcie, jego rodzinie i wszystkim osobom, które poświęciły mi swój czas, niejednokrotnie więcej niż jedno popołudnie, i pomogły zebrać informacje. Proszę, by szczególne podziękowania przyjęli: Bernardo Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Luis Bacalov, Carlo Verdone, Giuliano Montaldo, Flavio Emilio Scogna, Francesco Erle, Antonio Ballista, Enzo Ocone, Bruno Battisti D'Amario, Sergio Donati, Boris Porena i Sergio Miceli.

W niniejszej książce nie chcemy i nie możemy mówić o wszystkim; nie da się przedstawić każdego niuansu jednej z najbardziej wpływowych osobowości muzycznych XX wieku, osobowości tak skomplikowanej i złożonej, jaką jest osobowość Ennia Morricone. Ale myślę, że każdy czytelnik, zarówno muzyk, jak i laik, zdoła w niej znaleźć odpowiedź na wiele związanych z nim pytań. Taką przynajmniej mam nadzieję.

Alessandro De Rosa

Pakt z Mefistofeilesem: partyjka szachów

ENNIO MORRICONE Chcesz zagrać partyjkę?

ALESSANDRO DE ROSA *Jaką partyjkę? Musiałbyś mnie najpierw nauczyć grać. [Jesteśmy u niego w domu. Bierzemy elegancką szachownicę, leżącą na stoliku w salonie, w którym siedzimy].*

Jaki byłby twój pierwszy ruch?

Zazwyczaj zaczynam od uwolnienia królowej, więc prawdopodobnie takie byłoby otwarcie, choć wielki szachista Stefano Tatai poradził mi kiedyś, by zawsze zaczynać od e4. To przywodzi mi zaraz na myśl bas cyfrowany.

Przechodzimy od razu do muzyki?

W pewnym sensie... Z biegiem czasu znalazłem wiele punktów styecznych między systemem zapisu nutowego, który obejmuje długość trwania dźwięku i jego wysokość, a szachami. Tutaj wymiary pozostają przestrzenne, a gracz ma do dyspozycji czas, by wykonać właściwy ruch. Do tego dochodzą pionowe i poziome układy posunięć, rozmaite ujęcia graficzne, podobnie jak w zapisie nutowym. Co więcej, można łączyć modele i ruchy jak przy rozpisywaniu muzyki na poszczególne instrumenty. Gracz, który nie otwiera gry – czyli przeciwnik – przed kolejnym ruchem białych ma do dyspozycji dziesięć możliwych posunięć, których liczba potem rośnie wykładniczo. A to przywodzi mi na myśl kontrapunkt. Jeśli dobrze się temu przyjrzeć, jest w tym jakaś zbieżność i faktycznie sukcesy na jednym polu często idą w parze z osiągnięciami w drugiej dziedzinie. Nieprzypadkowo najwięksi szachiści wywodzą się czasami z grona matematyków i muzyków. Jak chociażby Mark Tajmanow, wybitny pianista i szachista, Jean-Philippe Rameau, Siergiej Prokofiew, John Cage, czy moi przyjaciele Aldo Clementi i Egisto Macchi; szachy są krewnymi matematyki, jak twierdził Pitagoras, a także muzyki.

Zwłaszcza pewnego rodzaju muzyki, jak u Clementiego, gdzie porbrzmiewa swoista powtarzalność, numeryczność, układy... czyli elementy odgrywające kluczową rolę także i w szachach.

Obie te dziedziny uważam za niezwykle kreatywne; u ich podstaw leży swoisty tok graficzny i logiczny, który wiąże się jednocześnie z prawdopodobieństwem, nieprzewidywalnością.

Co cię szczególnie pasjonuje?

Niekiedy właśnie nieprzewidywalność. Ruch wykraczający poza rutynowe posunięcia jest trudny do przewidzenia. Michaił Tal, jeden z największych szachistów w historii, wygrał wiele partii dzięki posunięciom, które zbijały przeciwnika z tropu i nie pozostawiały mu czasu na przemyślenia. Bobby Fischer, mistrz nad mistrzami, chyba mój ulubiony, wymyślił wiele nieoczekiwanych i zaskakujących rozwiązań.

Ryzykowali, często kierując się w grze instynktem. Ja z kolei poszukuję obliczeniowej logiki.

No właśnie, muszę powiedzieć, że szachy są najwspanialszą grą dlatego, że nie są jedynie grą. Wszystko podlega dyskusji: zasady moralne, zasady życia, koncentracja i chęć pokonania przeciwnika bez rozlewu krwi, chęć wygranej, ale na zasadach fair play. Wygranej dzięki talentowi, a nie tylko łutowi szczęścia.

Kiedy bierzesz do ręki drewniane figurki przypominające posążki, przekazujesz im swoją energię. W szachach jest życie. I walka.

To brutalny sport, niczym boks, tyle że jednocześnie rycerski i wyrafinowany.

Muszę ci się przyznać, że kiedy pracowałem nad muzyką do ostatniego filmu Tarantina *Nienawistna ósemka* (2015) i czytając scenariusz, widziałem, jak niemal niezauważalnie narasta napięcie wśród bohaterów historii, myślałem właśnie o tym, co czuje szachista podczas gry.

Tyle że odwrotnie niż w filmie Tarantina w tym sporcie nie dochodzi do rozlewu krwi ani do zadawania fizycznego bólu. Nie oznacza to jednak emocjonalnego chłodu. Nad grą unosi się nieme, konwulsyjne napięcie. Niektórzy twierdzą wręcz, że szachy są niemą muzyką, a mnie gra przypomina komponowanie muzyki. Pamiętaj, że napisałem *Hymn szachistów* na olimpiadę szachową w Turynie w 2006 roku.

Z kim najczęściej grałeś spośród zaprzyjaźnionych reżyserów lub muzyków?

Zagrałem kilka partii z Terrence'em Malickiem i muszę przyznać, że byłem zdecydowanie lepszy. Gorzej mi szło z Egistem Macchim, ale prawdziwym wyzwaniem okazał się Aldo Clementi. Na dziesięć spotkań przynajmniej sześć skończyło się jego wygraną. Był zdecydowanie lepszy ode mnie. Pamiętam, jak opowiadał mi o rozgrywce z Johnem Cage'em! Mnie przy tym nie było, ale ich starcie naprawdę przeszło w muzycznym świecie do legendy.

Starcie logiki z chaosem. Jak ci się udaje nie wychodzić z szachowej sprawy?

Znam wielu zawodowych graczy i gdy tylko mogę, śledzę ich poczynania na turniejach i w rozgrywkach. Od wielu lat prenumeruję najważniejsze periodyki branżowe: „L’Italia scacchistica” i „Torre & Cavallo – Scacco!”. Zdarzyło mi się nawet opłacić prenumeratę dwa razy! Ale pomimo tej determinacji i pasji coraz rzadziej gram w szachy. Ostatnimi czasy wyzywam na pojedynki Mefistofelesa, szachowy automat.

Demoniczny automat...

Możesz to spokojnie powiedzieć; prawie zawsze przegrywam. Udało mi się wygrać zaledwie kilkanaście razy, czasem jakiś pat i remis, jak powiedzieliby w żargonie szachiści, ale najczęściej wygrywa Mefisto.

Dawniej było inaczej. Kiedy moje dzieci mieszkały jeszcze w Rzymie, często z nimi grałem. Przez lata starałem się je zarazić moją pasją i z czasem Andrea wręcz mnie przeskoczył.

To prawda, że wyzwałeś na pojedynek wielkiego mistrza Borisa Spasskiego?

Tak. Kilkanaście lat temu w Turynie. Myślę, że wtedy osiągnąłem szczyt swojej szachowej kariery.

Wygrałeś?

Nie, zakończyliśmy remisem. To była wspaniała rozgrywka, jak twierdzili wszyscy obecni. Za naszymi plecami siedziała publiczność, a my dwaj graliśmy. Po zakończeniu przyznał się, że potraktował mnie ulgowo. To było ewidentne, w przeciwnym razie partia miała by inny finał, ale i tak rozpierała mnie duma. Do tej pory przechowuję na szachownicy w moim gabinecie rozpiskę całej rozgrywki.

Otworzył grę groźnym i trudnym dla mnie posunięciem, czyli gambitem królewskim. Dzięki temu wyszedł do przodu, ale w piątym posunięciu zdecydowałem się na rozwiązanie Bobby’ego Fischera – który był historycznym przeciwnikiem Spasskiego – i wyrównałem. W tym momencie byliśmy zmuszeni powtórzyć trzy razy te same posunięcia i to wystarczyło, by ogłosić remis. Próbowałem później z pomocą Alvisiego Zichichiego inaczej poprowadzić końcówkę partii, ale bez powodzenia. Tamtego dnia miałem za duży mętlik w głowie, straciłem ostatnich sześć, siedem posunięć. Szkoda.

Miałeś swoje ulubione strategie?

Przez pewien czas grałem „błyskawicznie”, prowadząc grę opartą na szybkim tempie posunięć. Osiągnąłem niezłe rezultaty, ale potem zacząłem przegrywać. Stawałem w szranki z takimi sławami jak Kasparow i Karpow, z którym przegrałem do szczętu, z Judit Polgár – wówczas w ciąży – i z Péterem Lékó w Budapeszcie. To były dla mnie niezapomniane chwile. Lékó uprzejmie zgodził się zagrać raz jeszcze po tym, jak popełniłem banalny błąd na otwarciu. I tak przegrałem, ale przynajmniej zachowałem resztki honoru.

Ostatnimi czasy doszedłem do wniosku, że istnieje czysto szachowa inteligencja, która ujawnia się podczas gry, ale nie ma nic wspólnego ze zdolnościami czy sposobem myślenia w życiu codziennym.

Inteligencja branżowa...

Tak. Wiele razy spotykałem osoby, z którymi rozmowa zupełnie się nie kleiła, a które okazywały się potem wybitnymi umysłami szachowymi. Odkryłem na przykład, że Spasski to niezwykle spokojny i łagodny człowiek, który podczas gry okazuje krwiożerczą determinację. [*Tymczasem Ennio zabrał mi prawie wszystkie bierki*].

Jak zaczęła się twoja miłość do szachów?

Przypadkowo. Jako młody chłopak trafiłem któregoś dnia na podręcznik do gry, zacząłem go przeglądać i w końcu kupiłem. Przez dłuższy czas tylko zgłębiałem zasady, aż w końcu zacząłem grać z Maricchiolem, Pusaterim i Cornacchionem, przyjaciółmi z kamienicy przy via delle Fratte di Trastevere, w której mieszkalem z rodzicami. Doszło nawet do tego, że zorganizowaliśmy turniej drużynowy. Tyle że zacząłem zaniedbywać lekcje muzyki i kiedy mój ojciec się zorientował, kazał mi natychmiast przestać. Więc przestałem. Nie grałem przez dłuższy czas. Wróciłem do szachów około 1955 roku, kiedy miałem już dwadzieścia siedem, a może dwadzieścia osiem lat i nie było to takie proste. Zapiisałem się na turniej w Rzymie, na Zatybrzu. Należy pamiętać, że przez te wszystkie lata nie praktykowałem gry. Pamiętam do dziś, że mój przeciwnik, z dzielnicy San Giovanni, zastosował „obronę sycylijską”. Popelniłem karygodne błędy i przegrałem z kretelem, ale przynajmniej zrozumiałem, że chcę wrócić do nauki szachów.

Wziął mnie pod swe skrzydła sam Tatai, dwunastokrotny zdobywca mistrzostwa Włoch, który pechowo nie został arcymistrzem przez głupie pół punktu podczas turnieju w Wenecji wiele lat wcześ-

niej. Kontynuowałem naukę z Alvisem Zichichim, a potem z Ianniellem, „kandydatem na mistrza”, który uczył już całą naszą rodzinę. I to on przygotował mnie do udziału w turnieju promocyjnym, w którym udało mi się dotrzeć do drugiej kategorii krajowej. Zdobyłem prawie 1700 elo. Niezły wynik, choć międzynarodowi mistrzowie oscylują wokół 2800 punktów. Na przykład Garri Kasparow doszedł do poziomu 2851 punktów.

Czyli nie żartowałeś... Kilka lat temu oświadczyłeś, że jesteś gotów zamienić Oscara za całokształt twórczości na tytuł szachowego mistrza międzynarodowego. Teraz byłoby ci łatwiej składać podobne deklaracje, bo zamiast jednej masz już dwie statuetki. [Uśmiecham się]. W każdym razie te słowa zrobiły na mnie duże wrażenie. [Teraz uśmiecha się Ennio].

Gdybym nie został kompozytorem, chciałbym być szachistą. Ale takim na wysokim poziomie, aspirującym do tytułu arcymistrza. Wtedy faktycznie opłacałoby się zostawić muzykę i komponowanie. Ale to nie było możliwe. Tak jak i nie miałem możliwości zrealizowania swej dziecięcej ambicji i nie zostałem lekarzem.

Jeśli chodzi o medycynę, to nawet nie próbowałem podążać tą drogą. Szachom poświęciłem wiele czasu, choć zacząłem naukę za późno i zarzuciłem ją na zbyt długo. Byłem już nastawiony na to, że zostanę muzykiem...

Żałujesz tego?

Cieszę się, że udało mi się spełnić na polu muzycznym, ale nie przestaję się zastanawiać, co by się stało, gdybym został szachistą albo lekarzem. Czy zdołałbym osiągnąć takie same sukcesy jak w muzyce? Niekiedy myślę, że tak. Wierzę, że dołożyłbym starań i że to by mi się udało. Bo wytrwale dążę do celu i jestem w stanie kochać to, co robię. Może to nie byłby „mój” zawód, lecz z pewnością oddawałbym mu się z wielką pasją. Czasem takie myślenie może prowadzić do wątpliwości, czy nie dokonałem wyboru lekkomyślnie.

Kiedy zrozumiałeś, że chcesz zostać kompozytorem? Czy to powołanie?

Muszę się przyznać, że nie. To był stopniowy proces. Jak już ci mówiłem, w młodości miałem dwie ambicje: najpierw chciałem zostać lekarzem, a potem szachistą. W każdej z tych dziedzin chciałem być wybitny. Ale mój ojciec Mario, zawodowy trębacz¹, inaczej na to patrzył. Pewnego dnia wsadził mi trąbkę do ręki i powiedział:

– Dzięki niej mogłem was wychować i utrzymać naszą rodzinę. Teraz kolej na ciebie.

Zapisał mnie do konserwatorium do klasy trąbki i dopiero po kilku latach zacząłem się uczyć komponowania. To nauczyciele polecili mi ów wybór i faktycznie kurs harmonii ukończyłem z najwyższymi notami. Dlatego nazwałbym to bardziej dostosowaniem się do wymogu sytuacji, na którą nie miałem wpływu, niż powołaniem. Miłość do pracy oraz pasja przyszły z czasem i stopniowo, wraz z czynionymi postęпами.

Kompozytor wypożyczony do kina

O sztuce aranżacji

Kiedy zaczęłeś pracować jako muzyk? Debiutowałeś już jako kompozytor?

Nie. Zaczynałem podczas drugiej wojny światowej jako trębacz, najpierw towarzyszyłem ojcu, a czasami go zastępowałem. Potem grałem w nocnych klubach w Rzymie i w studiach synchronizacji dźwięku. Kiedy zacząłem studiować kompozycję, już grywałem, i z tego zresztą się utrzymywałem. Powoli wyrobiłem sobie nazwisko jako aranżer, ale poza murami konserwatorium nikt nie znał kompozytora Ennia Morricone.

Jako pierwszy zaproponował mi współpracę na początku lat 50. Carlo Savina, wybitny kompozytor i dyrektor orkiestry. Poszukiwał współpracownika, który pomógłby mu w tworzeniu aranżacji do audycji radiowych, przy których pracował. Savina miał podpisaną umowę z Rai na program z piosenkami, nadawany dwa razy w tygodniu ze studia przy via Asiago. W tamtym czasie telewizja jeszcze nie istniała.

Moja praca polegała na pisaniu aranżacji na orkiestrę, która towarzyszyła czterem piosenkarzom występującym na żywo w każdej audycji.

Zespół, z którym miałem do czynienia, składał się z rozbudowanej sekcji smyczkowej i dodatkowo z kilku instrumentów, między innymi harfy, oraz z sekcji rytmicznej obejmującej fortepian, organy Hammonda, gitarę, perkusję i, jeśli dobrze pamiętam, saksofon. To była tak zwana orkiestra klasy B grająca muzykę rozrywkową. Dla mnie była to jednak okazja, by zdobyć doświadczenie w orkiestracji. W końcu chodziłem wtedy jeszcze do konserwatorium...

Co ciekawe, nie znaliśmy się z Saviną osobiście. Usłyszał o mnie od swojego ówczesnego kontrabasisty. Maestro Giovanni Tommasini był przyjacielem mojego ojca, który mu kiedyś powiedział, że uczyć się kompozycji. Na zasadzie skojarzenia stwierdził, że jestem dobrym kandydatem – skoro studiuję kompozycję, to nadam się do tej pracy.

Aż trudno w to uwierzyć! Jak wspominasz tamte doświadczenia z Saviną?

To prawda. Trudno uwierzyć, że tak się ze mną skontaktowali!

Byłem bardzo młody, ale natychmiast poczułem ogromną wdzięczność, że tak biegle praktyk dał mi pierwszą szansę.

Savina miał niesamowite wyczucie muzyczne, proponował czystą linię melodyczną i aranżacje dostosowane do ówczesnych gustów. Pracował od lat z orkiestrą smyczkową Rai w Turynie, ale tuż przed naszym spotkaniem przeniesiono go do Rzymu. Zamieszkał na dłuższy czas w hotelu przy via del Corso (to był bodajże hotel Eliseo). Pamiętam, że nasze pierwsze spotkanie odbyło się właśnie tam. Kiedy przyszedłem, otworzyła mi drzwi jego żona, przepiękna kobieta. Zjawił się po krótkiej chwili i nastąpiła wzajemna prezentacja. To była nasza pierwsza okazja, by porozmawiać i lepiej się poznać. Tak wyglądały początki naszej współpracy.

Zaliczyliśmy razem kilka „zgrzytów”... Mówię to żartem, bo bardzo go lubiłem i ceniłem. W końcu postawił na mnie, choć byłem wtedy nikim.

Może coś opowiesz o tych „zgrzytach”?

Pisałem aranżacje, chętnie podejmując ryzyko. Krótko mówiąc, sporo eksperymentowałem, wykorzystując w pełni potencjał orkiestry, tak jak według mnie należało to robić. Nie chciałem pisać utworów z banalnymi całymi nutami. Staralem się też być zawsze obecny na próbach, bo wiele się uczyłem, konfrontując swoje propozycje z ostatecznym rezultatem. Niekiedy jednak nie mogłem przychodzić ze względu na naukę.

W takiej sytuacji Savina kazał dzwonić do mnie do domu i mówić, żebym jak najszybciej przyszedł. Pędziłem co sił, łapałem tramwaj numer 28, który dowoził mnie na plac Bainsizza (nie miałem jeszcze samochodu) i szedłem na piechotę aż na via Asiago, a kiedy w końcu docierałem, naskakiwał na mnie w obecności orkiestry w pełnym składzie:

– Nic nie rozumiem! Co tu napisałeś? Co znowu wymyśliłeś?

Mogło chodzić o nagłą zmianę znaków przykluczowych. Pamiętam, że raz znalazł o jedno *fis* za dużo w wyjątkowo odważnej pod względem harmonicznym sekwencji, co z jakiegoś powodu stanowiło dla niego problem. Wołał mnie, bo miał wątpliwości, i strasznie przy tym wrzeszczał.

Potem, po zakończeniu próby, pytał, czy ma mnie podwieźć do domu, na co przystawałem, bo mieszkaliśmy w tej samej części

miasta. A w samochodzie, kiedy siedzieliśmy już sami, wychwalał moje propozycje aranżacyjne, za które jeszcze kilka godzin wcześniej dostałem od niego burę.

[Uśmiecham się].

[Niespodziewanie poważnie]. Daję ci na to moje słowo.

No jasne, wierzę ci! Pewnie chciał zachować twarz...

Zarówno technicznie, jak i konceptualnie moje aranżacje wymagały wysiłku. Orkiestra często grała utwory, których nigdy wcześniej nie wykonywała. Czasem kuśiłem los i ryzykowałem rozwiązania dalekie od standardów, których inni chętnie się trzymali. W każdym razie niedługo potem dzieliłiśmy się z Saviną aranżacjami, bo w zasadzie wykosiłem pozostałych asystentów aranżerów.

Trudno w to dziś uwierzyć, ale tak właśnie wyglądały moje zawodowe początki. Potrzebowali pomocnika, kontrabasista podał moje nazwisko, bo uczyłem się kompozycji, a nieznający mnie osobiście Savina zaprosił mnie na rozmowę. Wyobrażasz to sobie? To się nazywa łut szczęścia...

Inne czasy.

Patrząc wstecz, myślę, że zdołałem zaistnieć na rynku pracy, bo nie szukałem okazji zbyt nachalnie. Robiłem swoje i z czasem zaczęły się sypać propozycje od innych dyrektorów i aranżerów z Rai, i nie tylko. Chętnie przyjmowałem zlecenia, które mi proponowano.

Oprócz Saviny często współpracowałem z Guidem Cergolim, Angelem Brigadą, Cinico Angelinim i innymi osobami pracującymi wówczas w Rzymie, jak choćby z Barzizza i jego wielką L'Orchestra Moderna, liczącą aż pięćdziesięciu muzyków. To z nim pracowałem w latach 1952–1954 przy audycji radiofonicznej *Rosso e nero*, którą prowadził Corrado.

I to chyba właśnie Pippo Barzizza powiedział już wówczas, że jesteś najlepszy, wróżąc ci wielką karierę. Ale jak powstawała wtedy piosenka? Jak były zorganizowane orkiestry? I dla kogo przede wszystkim pracowałeś?

Tak naprawdę istniały spore różnice między poszczególnymi dyrektorami i orkiestrami, krążącymi wokół radia. Zespół Brigady i nieco mniejszy Angeliniego, zaliczane do tak zwanych *brass band*, obejmujących saksofony, trąbki, puzony i sekcję rytmiczną, chętnie swingowały i jazzowały. Orkiestra Barzizzy posiadała też instrumenty smyczkowe i dęte drewniane, co dawało większe możliwości

aranżacyjne. Z kolei orkiestra Saviny, mimo że nieduża, znalazła swoją niszę dzięki bardzo różnicowanym i rzadziej spotykanym instrumentom. Dobrze też funkcjonowała orkiestra Bruna Canfory.

Z reguły stworzona przez kompozytora i tekściarza piosenka była prezentowana dyrektorowi artystycznemu radia lub danemu producentowi. I właśnie dział produkcji, w zależności od gatunku utworu, wyznaczał aranżację i jedną z wolnych orkiestr. Ja działałem jako „zewnątrzny asystent” opłacany przez firmę za wykonane zlecenia.

Znajomość odmiennych języków muzycznych, umiejętność gry – a w moim przypadku także pisania partytury – i to w różnych stylach, pozwalały liczyć na więcej zleceń i pracy. Muzykowanie było zawsze wolnym zawodem. Pozwalającym dobrze zarobić, to prawda, ale też niegwarantującym ciągłości zamówień.

Z tego też powodu po kilku latach postanowiłem podpisać umowę z RCA, wytwórnią płytową, będącą kamieniem milowym rodzącego się we Włoszech przemysłu fonograficznego.

Minęło wiele czasu, od kiedy pracowałem w radiu z ówczesnymi mistrzami. Ostatnio znów dużo myślałem o nich, o tamtych latach i o tym, jak się wówczas pracowało, przy okazji kręcenia *Sprzedawcy marzeń* (1995). Tornatore, choć wie, że niechętnie podejmuję się teraz aranżowania starych utworów, poprosił mnie o opracowanie na potrzeby filmu słynnej piosenki Carmichaela i Parisha pt. *Stardust*, tak jakbym to zrobił dla orkiestry z lat 50.

Jak wyglądała twoja praca aranżera?

Z biegiem czasu nabrałem dużej wprawy i byłem w stanie przygotować nawet cztery aranżacje w ciągu dnia. Staralem się jednak sporo zmieniać, by uciec od nudy i czystego profesjonalizmu.

Co masz na myśli, mówiąc o „ucieczce od czystego profesjonalizmu”?

Na profesjonalizm składa się nabyte doświadczenie, które pozwala unikać błędów z przeszłości, osiągać lepszą wydajność, skuteczność i umiejętność komunikowania się z osobami, które mają słuchać naszej muzyki. Prowadzi ku rozwiązaniom uznawanym za przyjęte, które są jednocześnie wynikiem i wyznacznikiem tego, co dla osoby komponującej i słuchającej stanowi praktykę lub normę w danym momencie historycznym i kulturowym.

Można powiedzieć, że to „bezpieczna droga” i w konsekwencji na pewno przydatna jako zbiór doświadczeń. Ale ja już wtedy dostrzegałem tkwiące w niej ryzyko popadnięcia w rutynę i zachowawczość.

Jeżeli przy tworzeniu korzystamy ze starych nawyków, to z góry odrzucamy poszukiwanie nowych środków i w konsekwencji możliwość nowych odkryć. Jeśli pozwolisz, by kierował tobą jedynie profesjonalizm, nawyki, mechaniczność, rutyna i dawno temu nabyte umiejętności, z których korzystasz w maksymalnie bierny sposób, będziesz się powtarzał i nic więcej.

Ogólnie mówiąc, uważam, że każdy ma święte prawo do spokojnego wykonywania swego zawodu, ale należy pozostawiać też miejsce na eksperymenty.

Teraz rozumiem. A zatem jakie różnice dostrzegasz między swoimi aranżacjami a powszechnymi wówczas aranżacjami innych autorów?

Stawiałem na oryginalną linię melodyczną, z piosenką w centrum uwagi, przy założeniu, że aranżacja musi jednocześnie zachować autonomię.

Nie wymyślałem zatem tylko odpowiedniej „szaty” dla linii piosenkarza czy sekcji, ale inną niezależną tożsamość, która miała dopełniać wyjściową melodię i z nią współgrać, a jednocześnie pozostawać w spójności z tekstem (jeśli takowy występował).

Doskonale to słyhać na płycie długogrającej (33 i 1/3 obrotu na minutę) Mirandy Martino, obejmującej dwa albumy piosenek neapolitańskich i słynne włoskie przeboje.

Jak wspominasz tamtą współpracę?

To był jeden z moich pierwszych projektów realizowanych w ramach RCA i zarazem najdłuższy, bo trwał od 1959 do 1966 roku. Wymyśliłem dla Martino awangardowe i nieoczywiste rozwiązania, które spotkały się z ostrą krytyką, zwłaszcza ze strony „ortodoksyjnych” neapolitańczyków.

Prawdopodobnie krytyka dotyczyła tych samych aspektów, które przyniosły ci sukces i uznanie drugiej strony. Co dokładnie proponowałeś?

Już w 1961 roku, pracując nad wersją *Voce 'e notte*, która znalazła się na płycie *Just Say I Love Him* (odtwarzanej z prędkością 45 obrotów na minutę), wpadłem na pomysł swobodnego nokturnu, w którym głosowi towarzyszyło arpeggio i muzyka nawiązująca do *Sonaty księżycowej* Beethovena. Dwa lata później w albumie *Napoli* (1963) postanowiłem z kolei wprowadzić kanon między pierwszą a drugą częścią *'O sole mio*, umożliwiając ich współbrzmienie. Podczas

gdy głos śpiewa refren, w tle słycać melodię zwrotki w wykonaniu instrumentów smyczkowych, brzmiącą jak zachowane w pamięci wspomnienie.

W tej wersji 'O sole mio poza wykorzystanym kanonem można dosłyszeć zarówno we wstępie, jak i w finale brzmienie przypominające kompozycje Ottorina Respighiego.

Dostrzegam też nawiązanie do niego w niektórych aranżacjach neapolitańskich piosenek w wykonaniu Ferruccia Tagliaviniego (Le canzoni di ieri, 1962) i Maria Lanzy. Coś na kształt osi Neapol – Morricone – Respighi. Jakie było twoje podejście do muzyki Respighiego?

Uwielbiałem jego trzy poematy symfoniczne o Rzymie, tak zwaną *Trylogię rzymską*², i z wielką uwagą przestudiowałem całą partyturę. Frapowały mnie efekty brzmieniowe, które uzyskał dzięki genialnej, bogatej orkiestracji, korzystującej z różnych odcieni instrumentów. Ale Respighi nie był moim jedynym źródłem inspiracji. W *Spingole frangese* czerpałem z francuskiej osiemnastowiecznej tradycji muzycznej, wiążącej się w naturalny sposób z tekstem. Umieściowilem „akcję” *'A Frangesa* we Francji i wstawiłem elementy quasi-kankana. A na przykład we wstępie do *'O Marenariello* wykorzystałem klaster* oparty na skali molowej, w wykonaniu żeńskich głosów...

Wracając jeszcze do wspomnianej wcześniej *Voce 'e notte*, uważam, że dzięki zestawieniu dwóch odległych światów udało mi się osiągnąć niezwykle ciekawy efekt.

Kolejny przykład, jaki mogę podać, to *Ciribiribin*, romanzetta z albumu *Le canzoni di sempre* (1964) Mirandy Martino, gdzie zaproponowałem nieregularną kompozycję w szybkim tempie na cztery fortepiany. Sylabizując tytuł, wpadłem na pomysł niemal onomatopiecznego oddania go rytmem. Ze swoistą obsesją powtarzałem cztery nuty wstępu, a tuż przed refrenem zacytowałem cztery wstępy do słynnych klasycznych utworów Mozarta, Schuberta, Donizettiego i Beethovena. Aranżacja odniosła tak wielki sukces, że RCA zleciło mi realizację wersji instrumentalnej na płytę długogrającą (45 obrotów na minutę), w której zastąpiłem wokal brzmieniem syntetyzatora.

Zacząłeś łączyć odległe języki muzyczne, choć początkowo nie miałeś takich intencji. Dlaczego użyłeś aż czterech fortepianów?

* Klaster – intensywne współbrzmienie złożone z dźwięków sąsiadujących ze sobą w skali muzycznej. Przykładowo na fortepianie powstaje przed uderzenie całą dłońią w klawiaturę.

Aby nadać oprawie piosenki nieco karykaturalny ton.

To był utwór salonowy, który często grano w domach „do kotle-
ta”, bez przykładania większej wagi do jakości wykonania, zwłaszcza
gdy myśli biegły innym torem. Muzyka płynęła wartko jak woda. Ja
z kolei poszedłem w innym kierunku, starając się wydobyć nabożną
wirtuozerię, z jaką w minionych epokach grywano muzykę w salo-
nach. Fortepian był więc najlepszym wyborem.

W nagraniu zrealizowanym w studiach RCA uczestniczyło czte-
rech wybitnych pianistów: Graziosi, Ghiglia, Tarantino i Ruggero
Cini. Na partyturze zapisałem informację: „Całość powinna brzmieć
jak muzyka wydobywająca się ze starego, niezbyt dobrze działające-
go gramofonu”.

I tak się stało.

*Opinia dobrego aranżera przynosiła coraz większy kredyt zaufa-
nia...*

Ale ja na nią ciężko zapracowałem, nie bojąc się odważnych roz-
wiązań. Co prawda RCA postanowiła, na etapie miksowania, zre-
dukować w wersji płytowej wkład orkiestry, ponieważ trochę się
„przestraszono” niektórych moich propozycji. Musisz pamiętać, że
w tamtym czasie płyty odtwarzane z prędkością 45 obrotów na mi-
nutę były najlepiej sprzedającym się formatem w dużych nakła-
dach – liczących setki tysięcy sztuk – gdy tymczasem płyty grające
z prędkością 33 i 1/3 obrotu na początku lat 60. uważano za produkt
dla elit i za cud uznawano sprzedaż 2–3 tysięcy egzemplarzy. Posta-
nowiłem jednak nie prosić nikogo o zgodę i zaryzykować.

Napoli sprzedało się w 20 tysiącach sztuk. Producent postanowił
więc wypuścić kolejne 20 tysięcy w formie albumu *Le canzoni di
sempre* (1964), a dwa lata później *Napoli vol. II* (1966).

Udało się, ale nie można zaprzeczyć, że nikt nie spodziewał się
takiego sukcesu właśnie z uwagi na ryzykowne rozwiązania, na jakie
sobie pozwoliłem w partyturze.

Jak często pracowałeś w RCA jako aranżer?

Początkowo, czyli w latach 1958–1959, raczej sporadycznie. Do-
piero na początku lat 60. współpraca nabrała rozpędu. Nie przeczę
jednak, że zaprowadziła mnie tam konieczność związania końca
z końcem.

W 1957 roku napisałem swój *Pierwszy koncert na orkiestrę*,
który zadedykowałem mojemu nauczycielowi z konserwatorium,
Petrassiemu. Długo nad tym pracowałem. Premiera odbyła się

w teatrze La Fenice w Wenecji i była ważnym wydarzeniem. Szkoda tylko, że koniec końców wypłacono mi z tytułu praw autorskich roczne wynagrodzenie w wysokości około 60 tysięcy lirów. W 1956 roku ożeniłem się z Marią i urodził się nasz pierwszy syn, Marco. Nie mogłem dalej żyć bez grosza przy duszy.

Wówczas, tak jak i dziś, trudno było utrzymać się w tym zawodzie, zwłaszcza w formie, jaką początkowo sobie założyłem, czyli tworząc muzykę niewpisującą się bezpośrednio w kanon rozrywkowo-popularny, ale nawiązującą do tradycji wielkich współczesnych kompozytorów, których znałem i podziwiałem, muzykę wyrażającą siebie samą i niezwiązaną z obrazem czy dodatkowymi wymogami, ale jedynie z twórczą potrzebą kompozytora... Jakby ją określić? Muzykę artystyczną, muzykę „absolutną”, jak zacząłem ją definiować w tamtych latach... No cóż, utrzymywanie się z komponowania takiej muzyki było prawdziwym wyzwaniem.

Zmęczony ciąglą niepewnością i nieregularnymi zleceniami pewnego dnia zapukałem do gabinetu ówczesnego dyrektora artystycznego RCA, Vincenza Micociego, którego poznałem kilka lat wcześniej, stawiając pierwsze kroki w zawodzie, i powiedziałem:

– Słuchaj, Enzo, dłużej tak nie mogę. Zobacz, czy dasz radę coś dla mnie zrobić.

Przejął się moimi słowami i zacząłem pracować częściej. Po jakimś czasie zatrudniono też Luisa Bacalova i przez wiele lat dzieliśmy etat aranżera, pracując jednak oddzielnie, każdy nad własną przydzieloną mu piosenką.

RCA zaczęła bardzo szybko się rozwijać i pomimo początkowych problemów wyszła na prostą, dzięki działaniom i intuicji kolejnych dyrektorów artystycznych. Ennio Melis, Giuseppe Ornato, Micocci i inni doskonale wywiązali się ze swych obowiązków.

Z jakimi piosenkarzami miałeś okazję pracować w tamtych latach?

Z wieloma. Takimi jak: Martino, Morandi, Vianello, Paoli..., ale też Modugno i inni.

Która aranżacja spotkała się z największym uznaniem w tamtym czasie?

Osiągnąłem sporo sukcesów. RCA, stojąca jeszcze kilka lat wcześniej na skraju bankructwa, zaczęła odbijać się od dna i wypuszczać hity, także moje: *Il barattolo*, *Il pullover* czy *Io lavoro*... Ale prawdopodobnie największe uznanie zdobyła piosenka *Ogni volta*. Zaprezentowaliśmy ją w San Remo w 1964 roku w wykonaniu Paula Anki.

Nie wygrał, ale po raz pierwszy we Włoszech płyta grająca z prędkością 45 obrotów na minutę zdołała pobić rekord sprzedaży: półtora miliona egzemplarzy.

A jak wynika z biografii Paula Anki, ponad trzy miliony płyt na całym świecie!

Oszalamiające liczby jak na tamte czasy.

Czym tłumaczysz taki sukces?

Niektórych rzeczy nie da się wytłumaczyć; po prostu się zdarzają. Ale od dłuższego czasu dyrekcja RCA prowokowała mnie, twierdząc, że nie wykorzystuję wystarczająco sekcji rytmicznej, przynajmniej w stosunku do ówczesnej mody oraz oczekiwań.

To była prawda?

Tak, sekcja rytmiczna nigdy nie przykuwała mojej uwagi. Zawsze sądziłem, że udana aranżacja opiera się raczej na wejściu instrumentów i w konsekwencji na udziale orkiestry, doborze tembru dźwięków... Ale w przypadku *Ogni volta* postanowiłem posłuchać ich rad i wymyśliłem wpadającą w ucho sekcję rytmiczną. Co było potem, wszyscy wiemy.

Kolejnym spektakularnym sukcesem okazała się piosenka, którą skomponowałeś dla Miny w 1966 roku: Se telefonando. Jak się spotkaliście?

Maurizio Costanzo i Ghigo De Chiara zadzwonili do mnie z Rai z propozycją skomponowania piosenki, która miała się potem stać dżinglem do *Aria Condizionata*, nowego programu telewizyjnego, który tworzyli wraz z Sergiem Bernardinim.

Początkowo nie wspomnieli o wykonawcy i dopiero ni z tego, ni z owego wystrzelili: Mina. Doszedłem do wniosku, że takich ofert się nie odrzuca. Mina była wówczas bardzo popularną piosenkarką i darzyłem ją wielkim uznaniem, ale nigdy wcześniej z nią nie pracowałem. Napisałem muzykę i niebawem Costanzo i De Chiara dodali do niej tekst.

Umówiliśmy się z Miną i autorami na próbę w małej salce przy via Teulada. Usiadłem przy fortepianie i zanuciłem melodię. Posłuchała jej raz i poprosiła o kartkę z tekstem. Kiedy zacząłem grać, zaśpiewała bez najmniejszego wysiłku, jakby знаła piosenkę od lat.

Spotkaliśmy się ponownie w maju w International Recording, aby nagrać utwór. Musieliśmy nałożyć jej głos na przygotowany przeze mnie podkład. Tamtego ranka Mina miała atak kolki wątrobowej,

ale mimo to zaśpiewała z taką siłą i zaangażowaniem, a jednocześnie cierpieniem w głosie, że długo nie mogłem się otrząsnąć. Piosenka zadebiutowała w *Studio Uno* (1966), programie telewizyjnym, który oglądały całe Włochy. Mina była niesamowita.

Wieść gminna niesie, że po raz pierwszy zanuciłeś melodię Se telefonando, stojąc z Marią, swoją żoną, w kolejce, by zapłacić rachunek za gaz... Jak powszechnie wiadomo, rachunki bardzo często stanowią źródło inspiracji... Ale jak było naprawdę?

Istotnie, właśnie wtedy przysłała mi do głowy. Taka jest prawda. Napisałem temat *Se telefonando* za jednym zamachem, nie przywiązując zresztą do niego zbytnej wagi. Dopiero później, kiedy ten kawałek odniósł sukces, zacząłem się zastanawiać, skąd tak powszechne uznanie i to ze strony bardzo zróżnicowanej publiczności.

Temat był oczywisty i jednocześnie nieoczywisty. Trzy dźwięki, które wybrałem do melodii – *g*, *fis* i *d* – stanowiły ciąg, który trudno byłoby nazwać rzadkim i nietypowym na tle panoramy muzyki rozrywkowej. Słuchacz od razu słyszał coś znajomego.

Z kolei aspekt „nieoczywistości” wiązał się ze strukturą i akcentami metrycznymi, padającymi zawsze na inny dźwięk, przynajmniej do czasu powtórzenia się ciągu trzech akcentów. Innymi słowy: trzy dźwięki miały trzy odmienne akcenty tonalne.



Do pierwszej linii melodycznej dodałem drugą, opartą na tych samych rozciągniętych dźwiękach, coś na kształt *cantus firmus**. Muzykolog Franco Fabbri, analizując przeplatanie się linii i trzech dźwięków, uznał ją za jedną z najlepszych piosenek okresu powojennego.

W aranżacji zastosowałem rozwiązania dość dalekie od moich przyzwyczajień. W tamtym okresie do powtórzenia linii basowej wybierałem raczej puzon basowy niż tubę, co pozwalało mi na uzyskanie mocnego wstępu, pełnego brzmienia i wsparcia dźwiękowego na kształt efektu nuty pedałowej w organach. Moc dźwięku dodatkowo wydobywał fantastyczny puzonista, maestro Marullo, które-

* Technika kompozytorska popularna w okresie średniowiecza i renesansu, polegająca na oparciu wielogłosu na znanej melodii. Czas trwania jej dźwięków był zazwyczaj wydłużany lub przedzielany pauzami.

go cudownej gry nigdy nie zapomnę. Dziś nie zastosowałbym takiej techniki, ale wtedy się sprawdzała.

Se telefonando odniosło ogromny sukces. Uważam, że to jeden z tych utworów, które wpadają w ucho, ale nie są oczywiste ani banalne.

Pracowałeś potem jeszcze z Miną?

Poprosiła mnie o skomponowanie kolejnej piosenki. Kiedy coś wymyśliłem, oddzwoniłem do niej do domu (mieszkała wtedy w Rzymie, przy corso Vittorio) i opowiedziałem o moim pomysle. Pauzy miały stać się dźwiękiem, a następnie muzyką, stopniowo narastającą melodią wyłaniającą się z ciszy. Tekst miał wypełniać powstałą pustkę, czyli powtarzające się pauzy rozplanowane tak, by zapewniały wystarczająco dużo czasu na wypowiedzenie słów i na odebranie zmysłami tego, co rozgrywało się muzycznie. Pomysł bardzo jej się spodobał, ale w końcu nic z tego nie wyszło.

Przez kolejne lata miałem niewiele wiadomości o Minie, dopiero niedawno przyszła do mnie pocztą jej płyta. Album zawierał w środku dedykację dla mnie i napisany odręcznie list, w którym wspominała naszą współpracę nad *Se telefonando*.

Była, i jest nadal, wyjątkową artystką.

Czyli wasza współpraca skończyła się zaraz po tym, jak się rozpoczęła... po jednym telefonie?

Tak, po *Se telefonando*.

Pamiętasz swoją pierwszą aranżację dla RCA?

Nie pamiętam dokładnie... Jedno z pierwszych zleceń dotyczyło albumu *2ª Sagra della Canzone Nova – Assisi 1958*, który zawierał znane włoskie utwory w wykonaniu słynnych piosenkarzy³. Potem pracowałem przy dużym projekcie nagraniem Maria Lanzy, amerykańskiego tenora włoskiego pochodzenia, który pracował w Rzymie (mniej więcej do roku 1961 włoski oddział RCA w głównej mierze sprzedawał muzyczne nagrania ze Stanów Zjednoczonych).

Ile utworów opracowałeś dla Maria Lanzy?

Każda płyta 33 i 1/3 obrotu na minutę zawierała około dwunastu utworów, z których połowę zlecano mnie. Wykorzystywano duże zespoły, orkiestrę, chór.

Pierwszy album, *Canzoni Napoletane* (1959), nagraliśmy na przełomie listopada i grudnia 1958 roku w studiu Cinecittà, pod dyktando wielkiego Franka Ferrary. W maju kolejnego roku, również w Cinecittà, nagraliśmy płytę z piosenkami bożonarodzeniowymi

i kolędami *Lanza Sings Christmas Carols* (1959) pod dyrekcją Paula Barona, a w lipcu *The Vagabond King* (1961) pod dyrekcją Constantine Callinicos. Był to zbiór utworów pochodzących z opery Rudolfa Frimla pod tym samym tytułem.

Płyty, które ukazywały się zarówno u nas, jak i w Stanach Zjednoczonych, miksowano w Nowym Jorku w formie live stereo, co stanowiło techniczną nowinkę w tamtym czasie, niestosowaną jeszcze we Włoszech. Okazało się, że były to jedne z ostatnich nagrań Lanzy, który kilka miesięcy później miał atak serca i zmarł w Rzymie.

Pamiętasz coś szczególnego z tamtego okresu?

Chyba najżywsze wspomnienia dotyczą utworów, które powstały pod wspólną batutą wielkiego Ferrary pracującego z ramienia RCA.

Franco Ferrara był przyzwyczajony do pracy w studiu i bardzo rzadko dyrygował podczas koncertów na żywo. Świadomość, że z tyłu zasiada publiczność, często wywoływała u niego nagłe omdlenia. Taka reakcja psychiczna potrafi nieźle dać w kość.

Jak już wcześniej mówiłem, w tamtym czasie zawsze uczestniczyłem zarówno w nagraniach, jak i w próbach swoich aranżacji. Wiele się wtedy mogłem nauczyć, a przy okazji wnieść konieczne poprawki. Tamtego ranka także stawilem się na miejscu i stanąłem przy podium. Mario Lanza miał śpiewać na żywo z orkiestrą i chórem.

Patrzyłem na partyturę, którą trzymał Ferrara. Przedemną siedziała orkiestra, a po mojej lewej stronie, obok pulpitu, stał tyłem do wszystkich Lanza (aby zapewnić maksymalną izolację akustyczną podczas nagrania). Ferrara dał znak, ale za każdym razem, gdy Lanza wchodził swym donośnym głosem, nie trafiał we właściwy dźwięk i fałszował. W tym momencie biedny Franco Ferrara, wściekły i zmęczony ciągłym powtarzaniem, zemdlał. Dobrze, że zdążyłem go podtrzymać, kiedy osuwał się miękko na ziemię.

Jeśli tylko miał możliwość się wyładować, po kilku minutach wracał do siebie, ale w przeciwnym razie zalewała go krew i mdlał. Byłem świadkiem takich jego reakcji kilka razy, ponieważ Ferrara był dyrektorem orkiestry przy sześciu filmach, do których napisałem ścieżkę dźwiękową (m.in. *Przed rewolucją*, 1964, oraz *El Greco*, 1966). Wszystko szło dobrze, kiedy mógł wyładować złość, ale jeśli musiał się powstrzymać, zaczynały się prawdziwe problemy. O takim doświadczeniu trudno zapomnieć. Dodam tylko, że przez te wszystkie lata byliśmy bardzo dobrymi przyjaciółmi.

Inni dyrektorzy zjawiali się w studiu, nie przeczytawszy nawet pierwszych nut, natomiast on prosił o partyturę przynajmniej trzy dni przed nagraniem, żeby ją przeanalizować. Dyrygował z pamięci nawet bardzo złożone utwory. Prawdziwy fenomen.

W tamtym okresie współpracowałeś również z takimi sławami jak Fausto Cigliano i Domenico Modugno. Jak się poznaliście?

Cigliano skontaktował się ze mną już w 1959 roku i zaproponował pracę przy pierwszych płytach (45 obrotów na minutę), które wydawał z wytwórnią fonograficzną Cetra. To było *Tu, si' tu, L'ammore fa parla' napulitano* (1959), *Buon Natale a te* oraz *Rose* (1959). W roku 1960 nagrał *Ich liebe dich (Ammore mio)* i mój kawałek *La donna che vale*, skomponowany rok wcześniej do spektaklu teatralnego *Il lieto fine*, którego autorem był Luciano Salce.

Modugno znałem oczywiście z radia. Pewnego dnia zadzwonił do mnie i zaproponował napisanie aranżacji do *Apocalisse* (1959) oraz *Piove (Ciao ciao bambina)* (1959), które włączył do swojego filmu autobiograficznego, zatytułowanego *Tutto è musica* (1963). Potem doszedł album *Buon Natale a tutto il mondo* (1959), który wydał z wytwórnią fonograficzną Fonit.

Jednak coraz częściej współpracowałem z RCA, zwłaszcza z sekcją RCA Camden, dla której opracowałem aranżacje do piosenek między innymi Enza Samaritaniego (*Ho paura di te* i *Erano nuvole*, z 1960 roku) oraz innych wykonawców.

Debiut kinowy

Po szczeblach kariery

Kiedy i jak przeszedłeś od aranżacji do muzyki filmowej?

Pierwszą ścieżką filmową, pod którą mogłem się podpisać, była muzyka do *Faszysty* w reżyserii Luciana Salcego, z 1961 roku, z Ugo Tognazzim i młodziutką, niespełna piętnastoletnią Stefanią Sandrelli. Przygodę z dużym ekranem poprzedziły lata współpracy z radiem, telewizją i wytwórniami płytowymi oraz praca w roli asystenta wielu znanych wówczas kompozytorów.

Nieodzowna wspinaczka po szczeblach kariery?

Osoby zajmujące się orkiestracją i niekiedy realizacją uwag kompozytora, a więc właściwie nadające wszystkiemu ostateczny kształt muzyczny, który było słyhać w filmie, nazywano w rzymskim

żargonie „czarnuchami”. Wykonywałem tę pracę przez wiele lat. Zaczęłem w 1955 roku od współpracy z Giovannim Fusco, który skomponował muzykę do *Opuszczonych* Francesca Masellego.

Współpracowałem też z Cicogninim, twórcą ścieżki dźwiękowej do *Sądu ostatecznego* (1961), tandemu: Cesare Zavattini – Vittorio De Sica. Byłem autorem kołysanki, którą nucił Alberto Sordi. Od czasu do czasu pracowałem też z Mariem Nascimbenem, na przykład przy *Śmierci przyjaciela* (1959) Franka Rossiego i *Barabasz* (1961) Richarda Fleischera, który zlecił mi adaptację i dyrygowanie orkiestrą wykonującą bolero zamykające film.

I tak dochodzimy do Faszysty...

W tamtym okresie nie zdarzyło mi się, żeby reżyser dzwonił z propozycją absolutnie zdecydowany, że to ja mam być jedynym kompozytorem całej ścieżki dźwiękowej. To prawda, że gdy Salce zaproponował mi pracę przy swoim nowym filmie, miałem na koncie wiele fragmentów muzyki, tyle że firmowanych nazwiskiem innych twórców. Nie czułem więc onieśmienia typowego dla kompozytorów, którzy nigdy nie tworzyli dzieł na potrzeby dużego ekranu. Praca z Saviną, rewie, aranżacje – to wszystko pozwoliło mi zdobyć doświadczenie w muzyce użytkowej. *Faszysta* zaczął się jak wiele eksperymentów, których chętnie się podejmowałem, a skończył się na kinematograficznym debiucie definiującym moją dalszą karierę.

Dobrze więc rozumiem, że wcześniej nie planowałeś swej przyszłości jako autora ścieżek dźwiękowych do filmów?...

Nigdy nie sądziłem, że zostanę uznanym kompozytorem muzyki filmowej. Jak już mówiłem, początkowo chciałem podążać drogą, którą wyznaczyli moi nauczyciele: Petrassi, Nono, ale też Berio i Ligeti. Podobne myślenie prezentowało zresztą wielu moich kolegów, jak choćby Boris Porena czy Aldo Clementi.

Oczywiście dziś jestem dumny z efektów mojej pracy, ale wtedy po prostu nie zastanawiałem się nad innymi możliwościami.

Miałem taki sam kontakt ze światem muzyki filmowej jak większość odbiorców. Byłem widzem, słuchałem też opowieści mojego ojca. A potem zacząłem grać. I to niekiedy w salach, w których nagrywano muzykę filmową, ponieważ właśnie z moim tatą Mariem zacząłem współpracować jako muzyk sesyjny z zespołami rewiowymi i orkiestrami, które w tamtych latach często wykonywały muzykę filmową. Utrzymywałem jednak w tajemnicy moje zajęcia, podobnie jak i to, że zajmowałem się aranżacjami.

Dlaczego?

W tamtych czasach ścierały się ze sobą dwa obozy ideologiczno-muzyczne. Gdyby Petrassi lub moi koledzy kompozytorzy z konserwatorium dowiedzieli się, że pracuję w rozrywce, przestaliby mi podawać rękę. Ale z czasem prawda ujrzała światło dzienne.

I kiedy grywałeś jako trębacz, nigdy nie przyszło ci do głowy, żeby przejść od wykonywania muzyki filmowej do jej komponowania?

Muszę przyznać, że w studiu nagrań czułem niekiedy nieprzeparowaną chęć, by napisać nową, po prostu swoją muzykę, która stanowiłaby oprawę do tych samych obrazów, które wyświetlano na ekranie. Poza tym szybko się zorientowałem, że obok uzdolnionych twórców pracowały tam też osoby, które z zawodowego punktu widzenia były naprawdę słabe.

Jakieś nazwiska?

Oczywiście wolę wspominać tych, których cenilem. Na przykład Franco D'Achiardi, podobnie jak ja, nie bał się eksperymentować. Był odważnym i uzdolnionym twórcą i szkoda, że dziś niewielu o nim pamięta. Świetne przygotowanie prezentował też Enzo Mascetti i naturalnie Angelo Francesco Lavagnino, kompozytor, który wtedy najwięcej pracował dla kina. On też często proponował mi grę na trąbce w swojej orkiestrze.

Luciano Salce

Jak poznałeś Luciana Salcego?

Nasze pierwsze spotkanie miało miejsce na przełomie stycznia i lutego 1958 roku. Maestro Franco Pisano, stawiający wtedy pierwsze kroki w telewizji, zaproponował mi rolę „pomagiera” przy programie *Le canzoni di tutti*, którego emisję nadzorował między innymi Luciano. Tak się poznaliśmy, a z czasem zostaliśmy przyjaciółmi, pewnie dlatego, że zawsze ceniliśmy swoje wzajemne dokonania.

To dzięki niemu w ciągu zaledwie miesiąca rozpocząłem pracę jako kompozytor w teatrze rewiowym. Salce zlecił mi skomponowanie podkładu muzycznego do reżyserowanej przez siebie komedii Féliciena Marceau *La pappa reale* (1959), wystawianej w Mediolanie.

Czyli efekty twojej pracy od razu przypadły mu do gustu?

Kompozytor muzyki użytkowej nie tylko pisze akompaniament dostosowany do kontekstu, ale musi też „zsynchronizować” się

z założeniami reżysera, odbierać na tych samych falach, nie zapominając jednocześnie o własnej idei ani o oczekiwaniach odbiorców (także po to, aby czasem im się przeciwstawić).

Myślę, że udało mi się sprawnie połączyć elementy tej układanki, skoro w krótkim czasie Salce zaproponował mi napisanie muzyki do kolejnej komedii teatralnej *Il lieto fine* (1959).

Jak przyjęto oba spektakle?

Publiczności się podobały, ale w prasie pojawiły się różne opinie. Chociaż nawet w najgryźliwszych recenzjach doceniano muzykę albo przynajmniej twierdzono, że była odpowiednio „dopasowana”.

Po raz pierwszy moje imię pojawiło się na afiszach i w gazetach. Pamiętam, że nagminnie opuszczano jedno „r” w nazwisku („Moricone”) i nie ukrywam, że to niedopatrzenie strasznie działało mi na nerwy...

W Lieto fine Salce zadebiutował jako autor tekstów do piosenek.

To prawda. Zwłaszcza dwie bardzo fajnie mu wyszły: *La donna che vale*, którą wykonywał Alberto Lionello, i *Ornella*, chyba najśłynniejsza piosenka w całej komedii, śpiewana przez debiutującego wtedy Edoarda Vianella.

Melodia dzieliła imię Ornella charakterystycznym przeniesieniem o jedną oktawę (Or-nel-la). To rozwiązanie musiało mu zapaść w ucho, bo jedna z najśłynniejszych piosenek, skomponowanych niedługo potem przez samego Edoarda – *Abbronzatissima* (1963) – do której zresztą stworzyłem aranżację w okresie intensywnej współpracy z RCA, opierała się na bardzo podobnych, rytmiczno-melodycznych przeskokach.

Chrzest bojowy z Salcem dał ci przepustkę do środowiska teatralnego i pozwolił zyskać sporą popularność.

Istotnie. Propozycje zaczęły się sypać jak z rękawa, a ja na wszystkie się zgadzałem, bo nie wiedziałem, jak długo jeszcze potrwa dobra passa...

Któraś z nich okazała się szczególnie satysfakcjonująca?

Propozycja, która przysłała z telewizji. Był to program *Piccolo concerto* (1961), w stu procentach muzyczny, w reżyserii Enza Trapaniego, stworzony dla drugiego kanału Rai przez Vittoria Zivellego, dobrze znanego odbiorcom z prowadzenia muzycznej audycji radiowej *Il discobolo*.

Zivelli zdołał zapewnić mi stanowisko kierownika muzycznego i, co było najistotniejsze z punktu widzenia moich kompozytorskich zainteresowań, dostałem całkowitą swobodę w doborze utworów, orkiestr i aranżacji.

Mogłem wybierać z szerokiej gamy zespołów. Miałem do dyspozycji orkiestrę jazzową z zespołem instrumentów dętych, saksofonów, trąbek i puzonów, a także orkiestrę z rozbudowaną sekcją smyczkową. Mogłem nawet zdecydować, z którym dyrygentem chcę pracować.

Bez zastanowienia podałem nazwisko Carla Saviny. W końcu mogłem się odwdziżyć za pierwszą pracę w roli aranżera, którą otrzymałem dzięki niemu.

A tymczasem dojrzewała w tobie muzyka do Faszysty...

...którą udało mi się stworzyć dopiero po dwóch nieudanych próbach przedarcia się do filmowego świata.

Co masz na myśli?

Luciano chciał ze mną współpracować już przy *Le pillole d'Ercole*, który wszedł do dystrybucji w 1962 roku, choć nakręcono go dwa lata wcześniej. Ale kiedy producent Dino De Laurentiis usłyszał, że muzykę ma napisać niejaki Morricone, zapytał:

– A ten to kto? Nie znam człowieka.

I pracę dostał Trovajoli.

Drugi raz oblano mnie w tym samym roku w związku z filmem *Gastone* Maria Bonnard, z Sordim w roli głównej.

W obu przypadkach problemem nie była jakość muzyki, ale brak zaufania do mojej osoby. W tamtym czasie moje imię niewiele ludziom mówiło, a producenci inwestujący ogromny kapitał nie chcieli niespodzianek i stawiali na znane nazwiska. Dlatego też muzykę do *Gastone* napisał Angelo Francesco Lavagnino.

Przez taki sposób myślenia i banalny sceptycyzm straciłem dwie produkcje i choć wtedy bardzo mnie to drażniło, dziś mogę zrozumieć ich punkt widzenia.

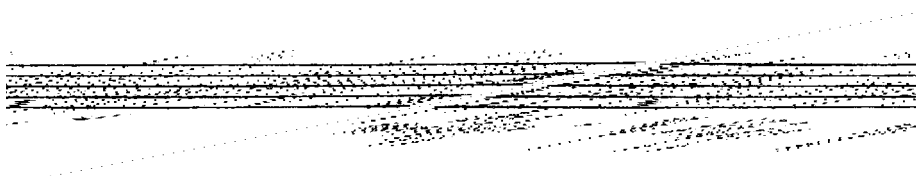
Jakich wskazówek udzielił ci Salce w kwestii Faszysty?

Pamiętam, że długo dyskutowaliśmy, analizując charakter bohaterów, zwłaszcza członka partii faszystowskiej Arcovazziego, którego grał Tognazzi. Film opowiada o starciu wysoko postawionego działacza milicji faszystowskiej z profesorem Bonafé, filozofem i wielbicielem dzieł Leopardiego (w tej roli Georges Wilson). Postać

ta przypominała mi chwilami Saragata, który zresztą zainspirował mnie przy komponowaniu tematu Bonafé. Postanowiłem stworzyć chorał o niemal religijnym wydźwięku, który towarzyszy jednej z rozmów filozofa z faszystą.

Dzięki konfrontacji z Salcem zrozumiałem, że film rozwija się w kierunku tragicomicznej groteski łączącej w sobie elementy dramatu i zawoalowanej ironii.

Myślę, że szczególnie dobrze to słyhać w *Titoli*, parodystycznym marszu wojskowym. Efekt ten udało się uzyskać dzięki nie zawsze doskonałej zbieżności między akcentami melodii wybijanej przez werble a tymi z wiodącego rytmu pozostałych instrumentów. Jedną z głównych ról odegrała tu tuba, dla której przewidziałem niskie *b*, w synkopowanym rytmie, pełniącym niemal funkcję nuty pedałowej, dalekiej od głównej tonacji. Dzięki takiemu rozkładowi wywołuje uśmiech, bo brzmi niemal jak błąd.



Powstały dysonans przypomina mi w jakimś stopniu moje wcześniejsze eksperymenty podczas pracy nad *Mattino per piano-forte e voce* (1946), moim pierwszym, całkowicie samodzielnym i ukończonym utworem.

Jakim człowiekiem był Salce?

Dżentelmenem z minionej epoki. A ironiczny rys, jaki odnajdujemy w *Faszyście* i innych jego filmach, charakteryzował go też jako osobę. Miał cięte poczucie humoru, w którym nigdy nie wyczuwało się banału czy tępoty. Wyróżniała go inteligentna i pozbawiona złudzeń autoironia, co mogło się też wiązać z jego ułomnością. Kilka lat wcześniej wyszedł z wypadku z lekko zdeformowaną żuchwą. Najprawdopodobniej dzięki skomplikowanej osobowości i wyjątkowym cechom charakteru stał się wybitnym aktorem, istnym kameleonem.

Dlaczego wasza współpraca się urwała?

Właśnie ze względu na jego upodobanie do komizmu.

Pewnego dnia, słuchając muzyki skomponowanej dla Sergia Leone, pozwolił sobie na uwagę, którą w pierwszym momencie wziąłem za komplement:

– Jesteś twórcą sakralnym i mistycznym.

Tyle że po chwili dodał:

– I dlatego nie możesz dla mnie pracować. Ja jestem komikiem.

Próbowałem go przekonać, że mogę napisać wszystko, o co mnie poprosi, podkreślając swoją interdyscyplinarność... ale nic z tego. To wydarzenie położyło kres naszej zawodowej współpracy, choć z pewnością nie zakończyło naszej przyjaźni.

Kiedy dowiedziałem się o jego śmierci (1989), zacząłem się zastanawiać – po wielu latach i filmach na koncie – nad skłonnością do „sakralności”, którą we mnie dostrzegł. I przypomniałem sobie nagle temat Bonafé, muzykę do *Misji* (1986), do filmów Sergia Leone, muzyczną ilustrację mistyki zła u Daria Argento... I doszedłem do wniosku, że miał rację.

Podobała ci się seria o Fantozzim, w której główną rolę zagrał Paolo Villaggio?

Bardzo. I ogromnie żałowałem, że to nie ja byłem autorem ścieżki dźwiękowej. Filmów Luciana często nie doceniano, choć był naprawdę przenikliwym, ciekawym świata i wyjątkowo zmysłnym twórcą. Wystarczy pomyśleć o *El Greco*, filmie o hiszpańskim malarzu renesansowym. To był jeden z tych jego filmów, przy którym, w czasie całej naszej współpracy, miałem okazję najwięcej poeksperymentować.

Czego się od niego nauczyłeś?

Tego, że do każdej pracy, nawet z pozoru najblahszej, należy podchodzić z maksymalnym profesjonalizmem i zaangażowaniem. I że w każdych okolicznościach można znaleźć miejsce dla siebie bez konieczności rezygnowania z wysokiej jakości i własnej wizji.

Sergio Leone i „dolarowa trylogia”

Za garść dolarów. Mit i rzeczywistość

Udane i oryginalne aranżacje, kinematograficzny debiut z Salcem w 1961 roku... Ale masowa publiczność odkryła cię tak naprawdę dopiero w 1964 roku dzięki filmowi Za garść dolarów. Jak poznałeś Sergia Leone?

Pod koniec 1963 roku odebrałem pewnego dnia telefon.

– Dzień dobry. Nazywam się Sergio Leone...

Mężczyzna w słuchawce wyjaśnił, że jest reżyserem, i bez zbytecznych wstępów oświadczył, że chętnie do mnie wpadnie, by omówić

pewien projekt. Mieszkałem wówczas w rzymskiej dzielnicy Monteverde Vecchio.

Nazwisko Leone nie było mi obce, ale dopiero kiedy zobaczyłem go u progu drzwi, coś wreszcie zaskoczyło. Natychmiast zwróciłem uwagę na charakterystyczny ruch dolnej wargi, który skądś kojarzyłem. Ten facet przypominał chłopaka, którego poznałem w trzeciej klasie podstawówki.

– Leone? Nie chodziliśmy razem do podstawówki? – zapytałem.

A on:

– Morricone? Ten, który łąził ze mną po viale Trastevere?

Nie mogliśmy w to uwierzyć.

Znalazłem stare zdjęcie naszej klasy, na którym byliśmy obaj. Niewiarygodne spotkanie po prawie trzydziestu latach.

Przyszędł, by porozmawiać o filmie Za garść dolarów?

Tak. Wtedy film nosił jeszcze roboczy tytuł *Il magnifico stranier* (Wspaniały cudzoziemiec). Nie znałem się specjalnie na westernach, ale rok wcześniej napisałem muzykę do *Duello nel Texas* (1963), włosko-hiszpańskiej koprodukcji, którą reżyserowali Ricardo Blasco i Mario Caiano. Pracowałem też przy *Le pistole non discutono* (1964).

Spędziliśmy razem całe popołudnie i wieczór. Poszliśmy na kolację na Zatybrze do świetnej knajpy u Filipa, ksywka Carrettiere, naszego kolegi z czasów szkolnych, który odziedziczył lokal po ojcu Checco. Sergio stwierdził, że on zaprasza. A na koniec powiedział, że chciałby obejrzeć ze mną pewien film.

Poszliśmy do małego kina na Monteverde Vecchio, gdzie tamtego wieczoru wyświetlali *Straż przyboczną* (1961) Kurosawy.

Jak ci się podobał film?

W ogóle mi się nie podobał. Za to Sergio nie krył entuzjazmu. Tak jakby trafił na historię, której szukał.

W pewnym momencie niedościgły szermierz staje do walki ze zbirzem uzbrojonym w rewolwer. Całkowity absurd, ale właśnie ten absurd zainteresował Sergia, który zaproponował potem analogiczny pojedynek do ostatniej krwi między Volonté, uzbrojonym w strzelbę, a rewolwerowcem Eastwoodem.

„Kiedy facet z rewolwerem spotyka faceta ze strzelbą, ten z rewolwerem jest martwy!” A Eastwood odpowiada: „Zobaczymy”. Duch rewolwerowców podkolorowany rockową arogancją, typową dla Leone.

Sergio przejął strukturę od Kurosawy i dodał do niej ironię, cierpkość i pierwiastek nieprawdopodobnej brawury, przekładając wszystko na język westernu.

W jednej chwili zrozumiałem, że będę musiał podkreślić i podkreślić ten łotrzykowski i agresywny ton za pomocą muzyki.

Wtedy nie wiedziałem, jak to wszystko się potoczy, ale samo popołudnie i pierwsze spotkanie z Sergiem było niezwykle sympatyczne. Do dziś miło je wspominam. Od razu doszedłem do wniosku, że to interesująca postać.

Z tego, co opowiadasz, wynika, że Leone od początku chciał przedstawić westernową historię w formie uniwersalnego mitu.

W kolejnych latach Sergio wielokrotnie mówił, że największym twórcą westernów był Homer, a w jego bohaterach widział archetypy swoich kowbojów. Nie wiem, czy w 1964 roku miał już taką wizję, ale rzucało się w oczy, że przyświeca mu ambitny plan: chciał stworzyć nowy typ westernu, który miał zawierać zarówno pierwiastki amerykańskiego wzorca, jak i włoskiej commedia dell'arte, a jednocześnie na tyle się od nich różnić, by dać początek nowemu, innowacyjnemu i rozpoznawalnemu gatunkowi. Łatwo powiedzieć...

Muszę przyznać, że początkowo wcale nie miałem pewności, czy mu się uda. W tamtym okresie western we Włoszech przeżywał zdecydowany kryzys, ale w ciągu kilku lat Leone zdołał tchnąć w niego drugie życie. I chyba był jedyną osobą mającą odpowiednie podejście i umiejętności, by tego dokonać.

Nie tylko ty żywiłeś obawy co do powodzenia całej operacji. W jednym z wywiadów Volonté przyznał, że zgodził się zagrać tylko po to, by spłacić długi po swej nieudanej produkcji teatralnej, przekonany, że i tak nikt nie przyjdzie go oglądać... Tymczasem Za garść dolarów odniosło tak spektakularny sukces, że Kurosawa wytoczył wam sprawę.

Studio filmowe Jolly Film, producent westernu, nie zapłaciło praw autorskich producentowi Kurosawy. Wszystko skończyło się w sądzie. Tak naprawdę nikt się nie spodziewał ani takiego sukcesu, ani tego, że niskobudżetowa produkcja wejdzie na zagraniczne ekrany.

Leone powiedział mi:

– Będzie dobrze, jak dotrzemy do zabitego dechami Catanzaro, ale i tak musimy wszystkim pokazać, ile jesteśmy wariaci.

Producent chciał rozpowszechnić film jako amerykański western – dla podniesienia oglądalności, więc pracowaliśmy pod

pseudonimami. Grający Ramona Volonté figurował jako John Wells, ja podpisałem się jako Dan Savio – podobnie jak w filmie Caiana – a Leone został Bobem Robertsonem⁴. Jedynie grający pierwszoplanową rolę Clint Eastwood – wówczas mało znany aktor stawiający pierwsze kroki na dużym ekranie – pozostał przy swoim nazwisku.

12 września 1964 roku w jednym z florenckich kin miała miejsce premiera filmu Za garść dolarów. Od tego momentu wszystko potoczyło się gładko i zaszliście dalej niż do Catanzaro. Niesamowity sukces... Jak wspominasz pracę nad filmem?

To był prawdziwy sprawdzian naszej znajomości, która w krótkim czasie objęła cały wachlarz emocji, od wielkiej zażyłości po karzemne awantury.

Przy pracy nad ostatnią sceną ryzykowaliśmy wręcz zerwaniem kontaktów. Sergio upierał się, by zostawić muzykę, z której krystalizowaliśmy roboczo na potrzeby montażu: *Dequello* Dimitriego Tiomkina, skomponowaną do *Rio Bravo* (1959) w reżyserii Howarda Hawksa, z Johnem Wayne’em i Deanem Martinem. To była, i jest, powszechna praktyka. Podczas montażu w razie niegotowej jeszcze ścieżki dźwiękowej wykorzystywano (i wykorzystuje się) istniejący już utwór.

Tyle że reżyser często się do niego przywiązuje i nie zawsze udaje się go przekonać i skierować na nowe tory. Sergio nie był pod tym względem wyjątkiem. Zaparł się i chciał *Dequello*.

Jak zareagowałeś?

Powiedziałem, że jeżeli zostanie przy tym kawałku, to odejdę z filmu. I dopiąłem swego (a pamiętajmy, że w 1963 roku nie miałem grosza przy duszy!).

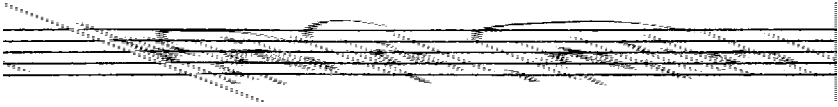
Leone powoli zaczął się wycofywać i nie kryjąc niezadowolenia, dał mi większą swobodę.

– Ennio, nie mówię, że masz go naśladować, ale wymyśl coś podobnego...

Co to oznaczało? Że i tak miałem się trzymać wizji i chęci muzycznego podkreślenia przesłania finału. To miał być taniec śmierci oddający klimat Teksasu i Południa, w którym według Sergia mieszały się meksykańskie i amerykańskie tradycje.

Idąc na kompromis, skorzystałem, nawet mu o tym nie mówiąc, z kołysanki, którą skomponowałem dwa lata wcześniej do *Glencairn Plays* Eugene’a O’Neilla⁵. Zdecydowałem się na wyrazistszą aranżację z mocnym udziałem trąbki, która miała podkreślić narastającą

podniosłość chwili poprzedzającej pojedynek. Zagrałem mu ten kawałek na fortepianie i udało mi się go przekonać.



- Świetnie, świetnie... tylko to musi być zagrane jak *Deguello*.
- Nie martw się – uspokoilem go. – Wystarczy, że Michele Lacerenza tego posłucha i będzie dobrze.

I tak doszło do kolejnej awantury. Leone chciał, by utwór na trąbce zagrał Nini Rosso, który w tamtym czasie zyskał popularność dzięki udanemu i bardzo ciekawemu łączeniu trąbki i wokalu. A ja wolałem Lacerenzę, doskonałego trębacza, z którym chodziłem do konserwatorium i który lepiej pasował do tego utworu. Na szczęście Rosso nie był na kontrakcie w RCA i, co więcej, miał w tym okresie mnóstwo pracy. Koniec końców postawiłem więc na swoim.

Michele wykonał wszystkie melizmaty i ozdobniki, które wprowadziłem, aby oddać, jak tego chciał reżyser, meksykańskiego i bojowego ducha. Dodał też coś od siebie. Podczas finalnego nagrania miał łzy w oczach, wiedząc, że Leone go nie chciał. Powiedziałem mu, żeby się tym nie przejmował i zagrał temat w nieco bojowym i zarazem meksykańskim stylu, poddając się swobodnie napisanym przeze mnie melizmatom.

Utwór zyskał tytuł *Za garść dolarów* i stał się tematem przewodnim całego filmu.

Przyznałeś się potem, że wykorzystasteś utwór skomponowany z myślą o innym projekcie?

Tak, ale dopiero po kilku latach. Sergio powiedział wówczas, że chce posłuchać wszystkich moich „odpadów z produkcji” i kilku z nich ponownie użyliśmy.

Dlaczego w muzyce, która towarzyszy czołowce filmu, chór śpiewa „Wind and fire” (Wiatr i ogień)?

W 1962 roku napisałem dla RCA aranżację *Pastures of Plenty*⁶ Woody’ego Guthriego w wykonaniu Petera Tevisa, zdolnego muzyka z Kalifornii, który sporo pracował we Włoszech.

Podczas realizacji wpadłem na pomysł, by do uszu słuchacza docierał z oddali wykorzystany przez Guthriego dźwięk dzwonów, dodatkowo wzbogacony odgłosem bicza i pogwizdywaniem. Postanowiłem użyć dzwonów, aby przywieść na myśl wieśniaka, któremu

marzy się miasto dalekie od jego codzienności. To wychodziło poza melodię piosenki, było elementem aranżacji, w której chór podkreślał jej zakończenie: „we come with the dust and we're gone with the wind” (przychodzimy z pyłem i odchodzimy z wiatrem).

Kiedy odtworzyłem utwór i wyjaśniłem mój zamysł, Leone stwierdził, że muzyka jest idealna, i nalegał, by zachować ją w całości, łącznie z wstawką chóralną. Wykorzystałem więc podkład i rozписаłem na nowo całą melodię, którą później miał pogwizdywać Alessandroni, a następnie grać na gitarze elektrycznej D'Amario.



Zachowałem też łącznik chóralny, ale minimalnie zmieniłem słowa: zamiast „with the wind” słyszeć „wind and fire”.

Wśród różnych tembrów, jakie proponowałeś, pogwizdywanie jest chyba najbardziej prymitywnym, a jednocześnie najbardziej osobistym dźwiękiem. W świecie, w którym życie ludzkie nie ma większej wartości, gwizdanie w noc poprzedzającą rozlew krwi jest jedynym sposobem, by hardo i z brawurą przetrwać poczucie samotności.

Pogwizdywanie Alessandroniego sprawdziło się na tyle dobrze, że Sergio postanowił rozpocząć *Za kilka dolarów więcej* (1965) właśnie utworem otwierającym też poprzedni film. Uparł się jak osioł, ale na szczęście udało mi się namówić go na muzykę nawiązującą klimatem do tamtego kawałka, tyle że w ulepszonej i nowej wersji.

Melodię, którą pogwizdywał Alessandroni, przejął D'Amario na gitarze elektrycznej. I tak powstało kolejne bardzo charakterystyczne brzmienie, kojarzące się niektórym z linią muzyczną Shadows.

Wtedy nie znałem tego zespołu. Gitary elektrycznej zacząłem używać najpierw w swoich aranżacjach, potem w filmie dokumentalnym Paola Cavary *I Malamondo* (1964). Nie było wtedy jeszcze elektrycznej gitary basowej i zamiast niej wszyscy – ze mną na czele – stosowali czterostrunową gitarę basową.

Po premierze *Za garść dolarów* wiele osób okrzyknęło to prawdziwą innowacją, mimo że tak naprawdę od wielu lat wykorzystywałem gitarę elektryczną, choć, to fakt, nie jako instrument solowy. Ale