



ENNIO
MORRICONE
Chyt' ten zvuk

A L E S S A N D R O D E R O S A

ENNIO MORRICONE

CHYŤ TEN ZVUK

Moje hudba, můj život

ROZHOVORY S ALESSANDREM DE ROSOU



INSEGUENDO QUEL SUONO

© 2016 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Všetchna práva vyhrazena.

*Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu nakladatele.*

Překlad © Denisa Streublová, 2018

Obálka © Jiří Miňovský – ARBE, 2018

© DOBROVSKÝ s.r.o., 2018

ISBN 978-80-7585-884-9 (pdf)

ENNIO MORRICONE

CHYŤ TEN ZVUK

Moje hudba, můj život

ROZHOVORY S ALESSANDREM DE ROSOU

Přeložila Denisa Streublová

PŘEDMLUVA

FILMOVÁ HUDBA NA ROZHRAŇÍ KULTURNÍCH PARADOXŮ

Ennio Morricone a italský western

Když Ennio Morricone obdržel v roce 1965 Stříbrnou stužku za hudbu k italskému westernu *Pro hrst dolarů* (*Per un pugno di dollari*, 1964) Sergia Leoneho,¹ došlo tím v Itálii k určitému posunu v rámci vnímání populární kultury stojící převážně na okraji zájmu odborné veřejnosti. Mezi dalšími dvěma nominovanými skladateli byli Giovanni Fusco za existenciální snímek *Červená pustina* (*Deserto rosso*, 1964) Michelangela Antonioniho a Armando Trovajoli za epické válečné drama z ruské fronty za 2. světové války *Šli na východ* (*Italiani, brava gente*, 1964) Giuseppa De Santise. Jakkoliv Svaz italských filmových novinářů, udílející toto ocenění, nebyl zcela lhostejný k filmům pro široké publikum, znamenala tato událost narušení obecně vžitě tradice, že ceny náleží pouze filmům náležícím do intelektuální kultury. Zejména marxisticky zaměřená filmová kritika, preferující cinema d'impegno civile (film občanské angažovanosti) a filozofické snímky prezentované na festivalech, populární žánry jako western all'italiana (western po italsku)

1 COMUZIO, Ermanno. Il Nastro d'Argento ha dato alla testa a Morricone. In *Cineforum*, 1966, roč. VI, č. 53, s. 169-172. ISSN 0009-7039.

většinou zcela přehlížela. V tomto ohledu představovalo ocenění Morriconeho hudby pro tento žánr prolomení kulturního konzervatismu vůči oblastem vymykajícím hlavnímu předmětu zájmu filmové kritiky. Problematika italského westernu a jeho hudební složky je ovšem mnohem komplexnější a vybízí k rozmanitým úhlům pohledu interpretace.

Podobně jako v případě některých jiných italských skladatelů, také hudba Ennia Morriconeho představovala – zejména v období 60. až 80. let – spojovací článek mezi dvěma oblastmi kinematografie, což se odráželo i v samotné hudbě. Zatímco v mnohých populárních žánrech pro široké publikum uplatňoval Morricone avantgardní a experimentální postupy, ve tvorbě intelektuálních a občansky angažovaných režisérů často používal i popové, beatové či jazzové skladby. Tento tvůrčí přístup lze do určité míry vysledovat již v hudbě pro první snímky, k nimž Morricone zkomponoval hudbu a který se v následujících letech postupně vyvíjel v souladu s formováním skladatelovy osobnosti i požadavky producentů. Rozmanité rušivé zvukové elementy a nelibozvučné prvky, které se později staly pevnou součástí experimentální linie Morriconeho hudby pro film, začal skladatel používat právě v různých populárních žánrech. Především italské westerny poskytly skladateli rozsáhlý prostor k práci se zvukem při vyjadřování emocí postav nebo charakteru jednotlivých dějových situací. V tomto modelu napínavé podívané se u skladatele poprvé nejvíce

projevil široký záběr kompozičních přístupů a princip variability rozmanitých hudebních témat obměňovaných v instrumentálních i vokálních variacích. Morriconeho tvůrčí metoda se přitom ve westernech různých režisérů do značné míry liší.

Na kulturní fenomén italského westernu bývá v souvislosti s Morriconeho hudbou v různých textech a rozhovorech zpravidla kladen velký důraz, přičemž skladatelův vztah k tomuto populárnímu žánru je prakticky již od 60. let poměrně ambivalentní.² Nejedná se tak ani o žánr samotný jako spíše o žánrovou nálepku western, kterou Morricone považuje v případě některých filmů za typologicky nepřesnou. Ohledně vytváření terminologických označení k populárním žánrům italské kinematografie lze s postojem skladatele za určitých okolností souhlasit, protože mnohé snímky řadící se do italského westernu jsou zároveň zpolitizované příběhy o sociálním útlaku, vládních amnestiích, rasové nesnášenlivosti nebo etnických genocidách. Specifickou kategorií jsou pak filmy s historickým pozadím mexické revoluce v letech 1910 až 1917, jejichž příběhy se odehrávají na pozadí partyzánské války vedené Panchem Villou a Emilianem Zapatou. V tomto ohledu představovala většina snímků žánrovou metaforu na aktuální politické dění v Itálii i globálním kontextu 60. a 70. let, především pak v zemích Třetího světa.

2 MORRICONE, Ennio. Morricone su Morricone. In COMUZIO, Ermanno. *Ennio Morricone*. 1. vyd. Venezia : Comune di Venezia, 1982, s. 10-13.

Na druhé straně tyto filmy záměrně rozvíjejí ikonografické charakteristiky, dějové situace, typologii postav nebo formální postupy příznačné pro western. Nicméně Morriconeho pohled na kulturní kategorizaci některých snímků je zajímavým příspěvkem do diskuse o žánrech.

K pochopení postoje Ennia Morriconeho k italskému westernu, kde např. považuje snímky Sergia Leoneho také za epické filmy o historii Ameriky,³ nám může posloužit jeden konkrétní případ. V druhé polovině 60. let nabídl producent Alberto Grimaldi režiséru Gillu Pontecorvovi natáčení westernu o cizinci, který hledá v revolučním Mexiku osobní zájmy. Pontecorvo projekt odmítl a pod názvem *Žoldnář* (*Il mercenario*, 1968) ho režíroval Sergio Corbucci. Producent nakonec angažoval stejný tým scenáristů k přepracování námětu do jiné varianty, kterou zfilmoval Pontecorvo jako *Ostrov v ohni* (*Queimada*, 1969). K oběma filmům zkomponoval hudbu Ennio Morricone a oba snímky vyprávějí podobný příběh situovaný do odlišného historického a geografického kontextu. Zatímco Corbucciho western se odehrává za mexické revoluce na počátku 20. století, Pontecorvův dobrodružný film je situován do revolučního dění na Antilách v portugalské ostrovní kolonii v 19. století. Morriconem formulovaný ambivalentní vztah mezi westernem a historií

3 FRAYLING, Christopher. The Composer Ennio Morricone. In *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*. 1. vyd. New York: Harry N. Abrams, 2005, s. 90-99. ISBN 0-8109-5884-8.

nalezneme zejména ve francouzském koprodukčním filmu *Zbraně pro San Sebastian* (La bataille de San Sebastian, 1968) Henriho Verneuilu, který se odehrává v Mexiku 18. století. Morriconeho kompozice k Verneuilově snímku zahrnuje i lyrické, operní a spirituální prvky vyjadřují epickou a baladickou linii dobrodružné podívané.

Při bližším náhledu na Morriconeho kompozice k italským westernům zjistíme, že se často jedná o spirituální motivy, vojenské marše, melancholické balady, hymnické skladby i veselá sborová témata evokující kulturní tradici italských lidových písní. Morricone integroval do hudební složky národní prvky cíleně směřující proti čistě symfonickému nebo folklórnímu pojetí hudby známé z hollywoodských westernů. Morriconeho hudba k italským westernům, stejně jako samotný filmový žánr, je založena na sociokulturních paradoxech, neboť zde rozvíjí zci-
zující prvky záměrně se odkazující na historii evropské hudební tradice. Například pro snímek *Ringo se vrací* (Il ritorno di Ringo, 1965) Duccia Tessariho, který je žánrovou variací na Homérův starořecký epos *Odyssea*, napsal Morricone ústřední baladickou píseň s patriotistickými a existenciálními prvky, kde Ringo vypráví o ztrátě své společenské identity po návratu domů z občanské války. Filozofický rozměr mají také písně z prvních dvou Morriconeho westernů⁴

4 MICELI, Sergio. Luci e ombre del Western italiano. In *Morricone, la musica, il cinema*. 1. vyd. Modena : Mucchi Editore, 1994, s. 95-105. ISBN 88-7592-398-1.

Duello nel Texas (Souboj v Texasu, 1963) Ricarda Blasca a *Le pistole non discutono* (Pistole nediskutují, 1964) Maria Caiana líčící osamělost ústředních postav. Potulní jezdci s neznámou minulostí představují ve skutečnosti kulturní prvek mnohem více spojený s evropskou dobrodružnou literaturou, antickými eposy nebo rytířskými romány než s hollywoodským westernem.

Tomuto procesu byla v italském westernu plně podřízena i hudební složka, protože tento populární žánr nevypovídá o historii Ameriky, ale pouze uplatňuje zvolenou žánrovou formu jako prostředek k zobrazení odlišných společenských a historických situací. Například ve filmech *Pistole pro Ringa* (*Una pistola per Ringo*, 1965) Duccia Tessariho nebo *Sette pistole per i MacGregor* (*Sedm pistolí pro MacGregorovy*, 1965) a *Sette donne per i MacGregor* (*Sedm žen pro MacGregorovy*, 1966) Franca Giral-diho prolíná Morriconeho hudební složka mexický folklór ve stylu mariachi, sólové výstupy pro trubku, baladické motivy, vojenské marše či prvky irské lidové hudby. Pokud Morricone prosazuje tvůrčí zásadu, že filmová hudba má vyjadřovat to, co není ve filmu vidět, pak to platí i pro jeho kompozice k italským westernům, které mnohdy anticipují násilí či náladové stavy postav odehrávající se mimo obraz. Prostřednictvím Morriconeho hudby vynikají v italských westernech jeho významové spojitosti se sociálními tématy, baladickými příběhy nebo antickou tragédií, čímž je samotný žánr záměrně

stavěn do kulturních paradoxů. Tento aspekt nalezneme také ve snímku *Balík dolarů* (Un fiume di dollari, 1966) Carla Lizzaniho, kde sólový ženský vokál vyjadřuje melancholii ústředního hrdiny.

V rámci levicově angažované tematiky je Morriconeho hudba nejvíce spojena s italskými westerny, které režíroval Sergio Corbucci,⁵ v jehož filmech lze u skladatele vysledovat vývoj kompozičních postupů i kulturních prvků hudby. Jestliže v *Navajo Joe* (Navajo Joe, 1966) vyjadřuje v ženském vokálu za doprovodu elektrické kytary nářek indiánských obětí lovců skalpů a v *I crudeli* (Ukrutníci, 1967) rozvíjí vojenské marše pro perkuse a sóla pro trubku a ženský vokál, v následujících Corbucciho westernech začíná v souladu s pojetím jednotlivých filmů vkládat do hudebních motivů také ironické linie. Tento postup uplatnil ve třech filmech z mexické revoluce *Žoldněř*, *Vamos a matar, compañeros!* (Pojďme zabíjet, druhové!, 1970) a *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?* (Co my máme společného s revolucí?, 1972), kde postupně přešel od mexického folklóru a revolučních písní až k odkazům na gregoriánský chorál a úryvky z opery⁶ *Puritáni* Vincenza Belliniho. Morricone zde efektivně propojil bojové

5 MORRICONE, Ennio – MICELI, Sergio. Elementi compositivi. In *Comporre per cinema. Teoria e prassi nella musica del film*. 1. vyd. Venezia: Marsilio Editori, 2001, s. 199-200. ISBN 88-317-7718-1.

6 V úvodní a závěrečné scéně Corbucciho filmu *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?* nechává plukovník Herrero popravovat mexické revolucionáře za zvuků operních árií hrajících z gramofonu, kdy si zpřijemňuje krutou zálibu v zabíjení lyrickým hudebním doprovodem.

zpěvy spojené s partyzánským patriotismem, beatový rytmus a melodické variace na kulturní tradici italské lidové a symfonické hudby. Konkrétně motiv pro perkuse, pískání, elektrickou kytaru, sólovou trubku a sbor u závěrečného souboje v býčí aréně ve snímku *Žoldnér* se prolíná smysl pro hudební ironii s koncertní virtuozitou a dynamickou eskalací dramatického napětí.

Odlišné postavení má u Morriconeho jiný Corbucciho western *Velké ticho* (Il grande silenzio, 1968) odehrávající se v zimním prostředí zasněžených hor v Utahu, který je opět sociálním příběhem o systematickém vraždění psanců lovci lidí. Skladatel zde inklinuje převážně k melancholické a baladické linii hudby. Sborově zpívané spirituální motivy evokují ticho rozprostírající se v zimní krajině i pietní akt pro oběti zavražděné nájemnými zabijáky.⁷ Pro leitmotiv doprovázející úvodní titulkovou sekvenci Morricone zvolil atypické složení hudebních nástrojů zahrnující vibrafon, zvonkohru, triangel, spinet, harfu, klasický roh, klasickou a basovou kytaru, bicí soupravu, sérii houslí a lidské hlasy. *Velké ticho* náleží ve skladatellově tvorbě právě k oněm filmům, které se volbou prostředí, sociální tematiky i ikonografické struktury vyznačují ve vztahu k westernu silnou kulturní paradoxností a probouzejí otázky ohledně jeho adekvátní

7 ŠVÁBENICKÝ, Jan. Ennio Morricone, italský western a populární žánry. Skladatel v sociokulturním a průmyslovém kontextu italské kinematografie 60. - 70. let. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. LXIII, č. 2, s. 140-152. ISSN 0037-699X.

žánrové příslušnosti. Baladická a melancholická témata zkomponoval Morricone také pro jiný Corbucciho western o dvojici bankovních lupičů *La banda J. & S.: Cronaca criminale del Far West* (Banda J. & S.: Kriminální kronika Dalekého Západu, 1972), kde prolíná lyrické motivy s veselými zpěvy pro smíšený dětský a ženský sbor. Rovněž tento Corbucciho snímek přesahuje pouhý rámec westernu a rozvíjí i gangsterský příběh na sociálním pozadí mexického lumpenproletariátu.

Italský western umožnil Morriconemu vytvářet a variovat rozmanitá hudební témata i ve filmech jiných režisérů⁸ zobrazujících sociální příběhy nebo revoluční události v Mexiku. Zatímco ve snímku *Muž proti muži* (Da uomo a uomo, 1967) Giulia Petroniho skladatel obměňuje instrumentální i vokální skladby evokující motiv pomsty ústředního hrdiny, v dalších filmech téhož režiséra již inklinuje k prolínání folkových témat se symfonickými i experimentálními liniemi. Jestliže v baladickém příběhu o dvou podvodnících *...e per tutto un cielo di stelle* (...a místo střechy hvězdné nebe, 1968) propojuje folk se symfonií a melancholickými motivy pro kytaru, ve zpolitizovaném westernu z mexické revoluce *Tepepa* (Tepepa, 1969) zapojuje do španělského folklóru patriotisticky znějící skladby a angažovanou píseň o svobodném Mexiku. Širokým instrumentálním záběrem se vyznačují

8 STAIG, Laurence – WILLIAMS, Tony. Part II. The Opera of Violence. Only at the Point of Death. In *Italian Western. The Opera of Violence*. 1. vyd. London : Lorrimer, 1975, s. 170-177.

i Morriconeho kompozice ke dvěma westernům Sergia Sollimy. Ve *Velké přestřelce* (*La resa dei conti*, 1966) doplňují ústřední zpívaný leitmotiv o vzpurném mexickém rolníkovi témata sborového zpěvu mormonů i sólové výstupy pro dechové a strunné nástroje. Ve *Faccia a faccia* (*Tváří v tvář*, 1967) skladatel naopak zvolil baladickou polohu jednotlivých motivů zahrnující i operně pojatou variaci melancholického ženského vokálu, který vyjadřuje osud komunity psanců pronásledované federálními agenty.

Výjimku mezi revolučně angažovanými westerny s Morriconeho hudbou patří film *Un esercito di cinque uomini* (*Armáda pěti mužů*, 1969) Itala Zingarelliho, který je více akční a dobrodružnou podívanou o pětici profesionálů na nebezpečné misi. Skladatel zde propojil popově pojatá symfonická témata rytmizovaná beatovými prvky s chorálovými revolučními zpěvy mexických rolníků. V první polovině 70. let komponoval Morricone hudbu zejména ke komediálnímu modelu italského westernu, kde volbou některých nástrojů (tuba, brumle) rozvíjel v hudební složce komické zvukové efekty. Ve dvojici filmů *La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?* (*Život je někdy velmi tvrdý, že ano, Provvidenzo?*, 1972) Giulia Petroniho a *Na každého jednou dojde* (*Ci risiamo, vero, Provvidenza?*, 1973) Alberta De Martina napsal zpívané popové leitmotivy pro smíšený ženský a dětský sbor prolínající romantickou a melancholickou linií vztahující se k ústřední postavě pistolníka ve stylu Charlese Chaplina. Těmito charakteristikami

se vyznačují i Morriconeho kompozice pro westerny *Mé jméno je Nikdo* (Il mio nome è Nessuno, 1973) Tonina Valeriiho, *Chytrák a dva společníci* (Un genio, due compari, un pollo, 1975) Damiana Damianiho a *Buddy míří na Západ* (Occhio alla penna, 1981) Michela Lupa, kde skladatel rozvinul i instrumentální skladby přecházející z komediální linie do dramatické roviny.

O silném zastoupení evropské hudební tradice v Morriconeho kompozicích pro italské westerny nesvědčí pouze volba jednotlivých nástrojů a skladatelův tvůrčí přístup k instrumentaci, ale také intertextové citace skladeb známých autorů z dějin hudební kultury v Evropě.⁹ V Sollimově *Velké přestřelce* vkládá skladatel do motivu doprovázející závěrečný souboj úvodní část Beethovenovy klavírní skladby *Pro Elišku*, která ve snímku vystihuje národní identitu rakouského vojenského důstojníka. V Damianiho filmu *Chytrák a dva společníci* používá Morricone tentýž Beethovenův motiv v dynamické skladbě při pronásledování dostavníku v prérii, čímž poukazuje na formální hravost žánru. V tomto filmu zazní při potyčce ústředního hrdiny s vojenským oddílem v pevnosti také předehra pochodu k opeře Gioacchi-
na Rossiniho *Vilém Tell* z raného romantismu, která slouží ke zdůraznění groteskní nadsázky u zrychlených záběrů. Mezi Morriconeho nejpříkladnější

9 MOSCATI, Massimo. La tecnica del commento musicale. In *Western all'italiana*. 1. vyd. Milano : Pan Editrice, 1978, s. 112-121.

hudební citace patří zakomponování části ze skladby *Valkýra* ze série oper *Prsten Nibelungův* Richarda Wagnera do motivu ve Valeriiho filmu *Mé jméno je Nikdo*, který doprovází scény jízdy hordy sto padesáti jezdců. Morricone rozvíjí těmito citacemi intertextové odkazy na evropskou kulturu, ale zároveň používá tyto skladby také ve smyslu žánrové ironie potvrzující národní autonomii italského westernu jako žánru se svými vlastními pravidly.

Morriconeho hudba k italským westernům se vyznačuje širokým instrumentálním i rytmickým záběrem,¹⁰ který nemá vůbec nic společného s kompozicemi pro hollywoodské westerny založené zejména folkových a symfonických doprovodech. Mnohé Morriconeho motivy k tomuto populárnímu žánru mají mnohem blíže melancholickým baladám, chrámovým mším, operním áriím či koncertním kompozicím. Stejně tak jeho hudba zahrnuje valčíky, polky, vojenské pochody, hymnické skladby či experimentální a avantgardní linie. Častý důraz na sólové party a virtuózní výstupy na jednotlivé nástroje posouvají nejen hudbu, ale celý filmový žánr do nového kulturního kontextu napínavé spektakulární podívané. Tuto skutečnost dokládá i použití pro western atypických instrumentů jako varhany, zvonkohra, vibrafon, brumle, okarína, Panova flétna, tuba, hoboj, mandolína, tamburína, tympány, banjo apod.

10 BEATRICE, Luca. Tema per un western immaginario. In *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del Western all'italiana*. 1. vyd. Firenze: Tarab Edizioni, 1996, s. 167-181.

Hudební bohatosti dosáhl Ennio Morricone také ve filmech Sergia Leoneho, které jsem zde záměrně vynechal, neboť o nich velmi podrobně pojednává tato kniha. Navzdory skutečnosti, zda-li některé tyto analyzované filmy náleží mezi westerny či nikoliv, poskytl tento žánr Morriconemu široký prostor k hudební variabilitě a experimentování, které posléze stejně invenčním způsobem rozvíjel i ve filmech jiných žánrů a kde uplatňoval i některé postupy rozvinuté v italských westernech.

Jan Švábenický

Všechny úryvky partitur psal vlastní rukou Ennio Morricone, s výjimkou přepisů Alessandra De Rosy na stranách 318, 419 a 532–534.

Partitura *Suoni per Dino* pro violu a magnetofonové pásky vyšla u nakladatelství Éditions Salabert v Paříži v roce 1973.

Text *Vita Nostra*, jehož část je v knize otištěna, napsala Maria Travia. Báseň na straně 464–465 pochází z archivu Ennia Morriconeho a byla otištěna s laskavým svolením autora.

*S láskou mé manželce Marii, která mě
inspiruje a vždy mi dodává odvahu.*

Ennio Morricone

*Mým rodičům Gianfrancovi a Raffae-
le, mému bratrovi Francescovi a Valen-
tině. Borisu Porenovi, Paole Bučanové
a Fernandu Sanchezi Amillateguiovi.
Enniu Morriconemu.*

Alessandro De Rosa

Je zajímavé sledovat a zkoumat vlastní život prostřednictvím autobiografie. Popravdě jsem si nikdy nemyslel, že někdy něco podobného uskutečním. Nedávno jsem však poznal Alessandra. Náš společný projekt se vyvíjel tak postupně a spontánně, že jsem si ani neuvědomoval, jak jsem se pomalu nořil do minulosti.

Dnes mohu říci, že už pohlížím jinak na některé věci, které se v průběhu života obvykle odehrají a skončí, aniž by byl čas je analyzovat a porovnávat. Snad toto dlouhé zkoumání, dlouhé přemítání bylo v tomto období mého života důležité, či dokonce nezbytné. A jak jsem navíc zjistil, oživit si vzpomínky nepřináší jen melancholické pocity z okamžiků, které jsou stejně prchavé jako čas, ale také pohled dopředu, vědomí, že jsem stále na světě, a kdoví, co všechno se ještě může stát.

Bez sebemenší pochybnosti je toto nejlepší kniha, která se týká mne a mého života, nejautentičtější, nejpodrobnější a nejpečlivěji napsaná. Nejopravdovější.

Ennio Morricone

JAK ROZHOVORY VZNIKALY

Hudbu Ennia Morriconeho jsem poznal před mnoha lety. Nepamatuji si přesně, kdy se to stalo, protože v roce 1985, kdy jsem se narodil, už mnohé jeho skladby nějakou dobu kolovaly po světě. Vzpomínám si ale, že jsem jako malý s rodiči viděl v televizi *Tajemství Sahary* (Il segreto del Sahara, 1988) – domnívám se, že šlo o opakované vysílání, protože mi bylo určitě víc než tři roky – nebo *Buddy míří na Západ* (Occhio alla penna, 1981) s Budem Spencem... Pamatuji si také některé záběry z *Chobotnice* (La piovra, 1984). Jsem si tedy jistý, že jsem poslouchal i hudbu z těchto snímků.

Do kina jsme nikdy nechodili.

Později jsem zjistil, že tuto filmovou hudbu složil právě Morricone. Kdo ví, kolik dalších jeho melodií se mi uhnízdilo v hlavě dřív, než jsem si je dokázal spojit s jeho jménem.

Škola mě nudila, tak jsem začal hrát na kytaru. Nejprve mě učil můj táta, potom jiní, ale nestačilo mi to – chtěl jsem tvořit něco vlastního. Byla to nutnost, potřeba.

Usmyslel jsem si, že v hudbě opravdu něco dokážu. Učitele jsem střídal, hledal jsem toho pravého.

Pak 9. května 2005 přišel můj otec Gianfranco domů z práce. Přinesl s sebou noviny *Metro*.

„Ennio Morricone bude za chvíli ve Spazio Oberdan v Miláně... Snad byste se tam s Francescem dokázali dostat včas,“ oznámil mi. Francesco je můj bratr.

Běžel jsem do pokoje a nachystal jsem CD s několika skladbami, které jsem vytvořil pomocí počítače, napsal jsem dopis a vložil jej do obálky adresované Morriconemu. Bez velkých vytáček jsem ho žádal, aby si mé CD poslechl, konkrétně jednu skladbu: *Vůně lesa* (moc se mi líbila – a doteď se mi líbí – Stravinského *Svěcení jara*, pokusil jsem se tedy částečně podle sluchu a částečně podle partitury, kterou jsem sehnal, vytvořit něco, co by znělo podobně). To byla stopa číslo 11. Dodal jsem, že bych rád věděl, co si o tom myslí, a ještě raději bych u něj absolvoval nějaké hodiny.

Ano, zeptal jsem se ho, zda se nechce stát mým učitelem.

S Francescem jsme dorazili do Spazio Oberdan trochu pozdě, nemohli jsme najít místo k zaparkování a konference už začala. V sále nebyla volná místa. Čekali jsme venku. Kousek od nás postávalo pár lidí, kteří hudovali, že se nedostali dovnitř.

Vzpomínám si, že asi po půl hodině jeden muž ve středním věku – působil uhlazeně, měl na sobě sako a kravatu – ztratil trpělivost, nasedl do červeného auta a odjel. Z otevřených okének mu naplno zněla hudba k *Amarcordu* (Amarcord, 1973) od Nino Roty.

Pobavilo mě to. Pár minut poté někdo otevřel vchod pro personál a vyšel ven. Podařilo se mi do dveří strčit nohu, než se zabouchly, a tak jsme se dostali dovnitř.

Konference už pomalu končila. Sál byl narvaný k prasknutí. Zaslechl jsem jen poslední otázku a odpověď.

Někdo se ptal: „Co si myslíte o mladých skladatelích?“

Morricone odpověděl: „To je různé. Často mi domů posílají své nahrávky, většinou si je pustím na pár vteřin a pak je rovnou vyhodím!“

Zdálo se mi, že má špatnou náladu, ale i tak jsem se zařadil do zástupu fanoušků, kteří si přišli požádat o autogram.

Už jsem byl skoro u pódia, když Morricone vstal a chystal se odejít. Musel však projít kolem mě, aby se dostal k východu, nebylo tam zákulisí. Pomyslel jsem si: „Ale ne! Ne teď...“ Zatímco scházel z pódia, proboujel jsem si bezohledně cestu davem, abych se mu postavil do cesty. Zastavil jsem ho a řekl mu, že mám pro něj CD. Mistr si nejprve myslel, že po něm chci podpis a vytáhl pero. Upřesnil jsem, že se jedná o CD k poslechu. Odpověděl, že neví, kam by ho dal, já však trval na svém a odhodlaně jsem mu strčil disk přímo pod nos, aby viděl, že zas tak moc místa nezabere. Zdůraznil jsem, že mě obzvláště zajímá, co si myslí o stopě číslo 11. Vzal si nahrávku, povzdechl si a zmizel.

Doma jsem pak vyprávěl našim, kteří se už chystali jít spát, co se přihodilo. Uzavřel jsem své povídání:

„No, každopádně řekl, že stejně všechno vyhazuje. Dobrou noc.“

Nazítří se přihodilo něco nepředstavitelného. Byl jsem ve Vercelli u Stefana Solaniho na hodině harmonie, v níž jsem měl velké rezervy, když mi najednou telefonovala matka. Volal Morricone a chtěl se mnou mluvit, dokonce mi nechal vzkaz na záznamníku, který si schovávám doted’.

Říkal, že je úterý 10. května a že poslouchá mou nahrávku. Poznal, že jsem velmi talentovaný, ale samouk. Musím si najít dobrého učitele. On mi hodiny dávat nemůže, protože nemá čas, ale musím se dát na studium skladby. „Jinak to nejde. Vaše skladby jsou dobré, ale pokud nebudete studovat kompozici, vždy budete jen někoho napodobovat.“ Jednalo se o závažný problém, protože jsem o žádných učitelích skladby nevěděl.

O týden později jsem mu zavolal zpátky, abych mu poděkoval a požádal o radu. „Můžete mi někoho doporučit?“ Odpověděl, že ano, jenže všichni učitelé, které znal, žili v Římě. Poradil mi, abych nechodil na konzervatoř a vydal se vlastní cestou, přičemž bych měl studovat alespoň kompozici fugy. Poděkoval jsem mu s tím, že se rozhodně přestěhuji do Říma.

To jsem skutečně udělal. A pustil jsem se do studia skladby. Můj život se tím výrazně zkomplikoval, ale hodně jsem se toho naučil. Obzvlášť od Valentinny Avetové, která byla celou tu dobu mou partnerkou, a od Borise Poreny, jenž se stal mým učitelem. A dále za mnohé vděčím Paole Bučanové, Fernandu

Sanchezi Amillateguiovi a Oliveru Wehlmannovi, s nímž jsem vymyslel spoustu pěkných věcí, Jonu Andersonovi z *Yes*, se kterým jsem zahájil profesionální spolupráci, a všem dalším lidem, které jsem na své dráze potkal. Nebýt těchto vztahů a kontaktů, tato kniha by nejspíš nikdy nevznikla.

Čas od času jsme si s Morriconem telefonovali. Posílal jsem mu ukázky některých svých děl nebo jsem se ho v dopisech ptal na názor. On mi vždy druhý den zavolal, aby mi řekl, co si myslí. Tato komunikace, byť pouze telefonická, pro mě byla důležitá – dodávala mi nadhled a odvalu.

Zůstal jsem v Římě šest let, a když jsem se rozhodl pokračovat ve studiu v Holandsku, napsal jsem mu, proč chci odjet. Tak jako vždy mi zavolal a s dojetím mi vyprávěl o vlastních začátcích a překážkách, které musel překonat. „Jakmile zase přijedete do Říma, předám vám krátký text o svých skladatelských zkušenostech,“ pravil. Dokud jsme spolu nezačali opravdu spolupracovat, vždy jsme si vykali.

Ten spis se nazýval *La musica del cinema di fronte alla storia* (Filmová hudba v kontextu dějin). To jsem však zjistil teprve v létě 2012, kdy jsme se opět setkali u něj doma. Jak mi slíbil, věnoval mi jeden vý-
tisk a požádal mě, abych mu dal vědět, co si o něm myslím. Lichotilo mi to a se zájmem jsem si při čtení dělal poznámky.

Tak se zrodil projekt, který na těchto stránkách představuje jen špičku ledovce toho všeho, co jsem objevil. Naše rozhovory začaly v lednu 2013.

Tehdy jsem žil v Holandsku, ale často jsem se vracel do Říma. Od té doby jsem pracoval s přesvědčením, že mu odevzdám ucelený text nejpozději deset let po našem prvním setkání. A tak jsem učinil. Dne 8. května 2015 jsem vyrazil ze Solara, kde dosud žijí moji rodiče, a zamířil jsem k Enniovi s očekáváním jeho požehnání. Odešel jsem po čtyřech hodinách. Cítil jsem, že uzavírám kruh krásné, byť náročné práce.

Naše rozhovory se tedy zrodily takto, díky mému silnému odhodlání a díky důvěře Ennia Morriconeho, který mi dovolil vydat se na tuto dobrodružnou cestu, což vnímám jako cennou příležitost a obrovskou zodpovědnost. Proto děkuji jemu a Marii, jeho ženě, která byla vždy velmi pozorná a pohotová, jeho rodině a všem, kteří mi věnovali svůj čas a já díky nim získal zásadní informace. Zvláštní poděkování patří zejména Bernardu Bertoluccimu, Giuseppemu Tornatoremu, Luisi Bacalovovi, Carlu Verdonemu, Giulianu Montaldovi, Flaviu Emiliu Scognovi, Francescu Erlemu, Antoniu Ballistovi, Enzu Oconemu, Brunu Battisti D'Amariovi, Sergiu Donatimu, Borisi Porenovi a Sergiu Micelimu.

Tato kniha si neklade za cíl, a ani nemůže, pokrýt vše. Je nemožné vyprávět každíčký detail o jedné z nejvlivnějších hudebních osobností 20. století, osobnosti, která je tak bohatá jako Morricone. Myslím však, že se zde čtenář, ať už je hudebník, či nikoli, setká s tématy, která se osobně týkají i jeho. Alespoň v to doufám.

Alessandro De Rosa

SMLOUVA S MEFISTOFELEM: NAD PARTIÍ ŠACHU

ENNIO MORRICONE: Chceš si zahrát?

ALESSANDRO DE ROSA: *Nejdřív bys mě musel naučit hrát.* (Vezmeme si velmi elegantní šachovnici, kterou má Morricone na stole v obývací místnosti, kde sedíme.)

Jakým tahem bys zahájil hru?

Obvykle táhnu nejprve dámou, takže bych to nejspíš udělal i tentokrát, ačkoli mi jednou velký šachista Stefano Tatai poradil, abych vždycky začínal tahem na E4, což je zkratka, která mi připomíná *basso numerato*.

Budeme se hned bavit o hudbě?

Určitým způsobem ano... V průběhu času jsem objevil silnou souvislost mezi systémem hudebního zápisu, který určuje výšku a délku trvání tónu, a hrou v šachy. Zde jsou tyto dva rozměry prostorové, čas je to, co má šachista k dispozici, aby tah provedl správně. Krom toho se jedná o horizontální a vertikální kombinace, rozdílné grafické uspořádání, jako noty

v harmonii. A navíc je možné spojovat vzorce a tahy, jako by byly součástí jedné instrumentace. Ten, kdo partii nezahajuje, má při prvním tahu k dispozici deset možností, které se posléze exponenciálně násobí. Tohle mi připomíná kontrapunkt. Kdo hledá paralely, najde si je – postupy v jednom odvětví se často podobají postupům v jiném. Není náhoda, že největší hráči pocházejí z řad vynikajících matematiků a hudebníků. Jen si vzpomeň na Marka Tajmanova, výjimečného pianistu a šachistu, na Jeana-Philippe Rameaua, Sergeje Prokofjeva, Johna Cage, na mé přátele Alda Clementiho a Egista Macchiho. Šachy jsou příbuzné matematice a matematika, jak říkal už Pythagoras, je spřízněná s hudbou. Obzvláště s určitým typem hudby, například té od Clementiho, jež vyzdvihuje sekvence, čísla, kombinace... Což jsou stejné klíčové prvky jako v šachové hře.

V podstatě považuji šachy, matematiku i hudbu za tvůrčí činnosti, v základu mají grafické a logické procesy, které naznačují pravděpodobnost i nepředvídatelnost.

Co tě dokáže obzvlášť nadchnout?

Někdy právě ta nepředvídatelnost. Tah, který se vymyká rutině, je vskutku těžko předvídatelný. Michail Něchemjevič Tal, jeden z největších šachistů v dějinách, vyhrál mnoho partií díky tahům, které uvedly soupeře do rozpaků a nenechaly mu čas na rozmyšlenou. Bobby Fischer, opravdová špička,

možná můj největší oblíbenec, se proslavil překvapujícími a neočekávanými tahy.

Riskovali tím, že hráli hodně instinktivně. Já se naopak snažím hrát za použití matematiky a logiky.

Měl bych říct, že šachy jsou nejkrásnější hrou právě proto, že nejsou jen pouhou hrou. Všechno se zpochybňuje, morální pravidla, pravidla života, pozornost a chuť porazit druhého, aniž by došlo ke krveprolití, ale s vůlí zvítězit a udělat to správně. Pomocí talentu, nejenom štěstí.

Vlastně je to tak, že když vezmeš do ruky tyhle dřevěné figurky, co se podobají soškám, získají sílu, nasají do sebe energii, kterou jim dáš. V šachách je život, boj. Je to nejnásilnější sport, který vůbec existuje, srovnatelný s boxem, ale podstatně gentlemanštější a sofistikovanější.

Musím se ti svěřit, že když jsem psal hudbu k poslednímu Tarantinovu filmu *Osm hrozných* (*The Hateful Eight*, 2015), objevil jsem při čtení scénáře napětí, které tiše narůstalo mezi postavami, a připomnělo mi to duševní rozpoložení, v němž se člověk ocitne během šachové partie.

Na rozdíl od Tarantinova filmu se však při tomto sportu neprolévá krev, nedochází k fyzické újmě. A vůbec není chladný a odtažitý. Naopak, této hře dominuje tiché a křečovitě napětí. Někdo dokonce tvrdí, že šachy jsou tichá hudba, a pro mě je hra v šach trochu jako skládání. Měl bych dodat, že jsem pro šachovou olympiádu v Turíně v roce 2006 složil hymnu šachistů.

Kdo pro tebe z tvých přátel režisérů a hudebníků představoval největší výzvu?

Několik partií jsem odehrál s Terrencem Malickem, přestože musím uznat, že já jsem byl o dost silnějším soupeřem. S Egistem Macchim šlo o větší boj a partie s Aldem Clementim byly opravdu obtížné. Myslím, že tak šest z deseti jich vyhrál on. Byl vskutku silnější než já a vzpomínám si také, že mi vyprávěl o partii s Johnem Cagem! Já u toho nebyl, ale šlo o velký souboj v hudebním světě.

Boj mezi logikou a chaosem. Jak udržuješ krok s tím, co se v šachu děje?

Znám spoustu profesionálních hráčů, a když mám příležitost, sleduji je při turnajích a partiích. Už roky jsem předplatitelem nejdůležitějších specializovaných časopisů, jako jsou například *L'Italia scacchistica* a *Torre & Cavallo – Scacco!*. Jednou se mi dokonce stalo, že jsem si zaplatil předplatné dvakrát!

Bez ohledu na mou umíněnost a vášeň hraju teď šachy čím dál tím méně. V posledních letech ale hraju proti Mephistovi, což jsou elektronické šachy.

Ďábelské šachy...

I tak se to dá říct, pořád totiž prohrávám. Tuším, že jsem celkově vyhrál asi tak desetkrát, občas hra skončí patem, ale obecně vyhrává Mephisto.

V minulosti to bylo jiné. Když ještě moje děti bydlely v Římě, často jsem s nimi hrával. Vlastně jsem se celé roky snažil nakazit je svou vášní a časem mě Andrea předčil.

Je pravda, že jsi vyzval velkého mistra Borise Spasského (ruského šachistu, bývalého mistra světa v šachu)?

Ano, je to pravda. Stalo se to asi před deseti lety v Turíně. Myslím, že šlo o vrchol mé šachové kariéry.

Vyhrál jsi?

Ne, ale skončilo to remízou, patem. Bylo to velké, alespoň to říkali někteří přítomní. Za zády jsme měli všechny ty diváky, ale nakonec jsme zůstali jen my dva. On mi následně řekl, že při hře moc netlačil na pilu. To bylo zřejmé, jinak by to nikdy nedopadlo takhle, ale já byl na sebe opravdu velmi hrdý. Představ si, že doteď mám na šachovnici ve své studovně záznam o celé partii.

Začal královským gambitem, což je obávaný tah, který byl pro mě obtížný. To mu získalo náskok, ale při pátém tahu jsem se uchýlil k jedné fintě Bobbyho Fischera – to byl jeho soupeř v minulosti – a dorovnal jsem. V tu chvíli jsme byli oba donuceni táhnout třikrát stejně, což stačilo na remízu.

Snažil jsem se pak závěr partie změnit, i s pomocí Alvisa Zichichiho (italský šachista, mezinárodní

mistr – pozn. ed.), ale neúspěšně. Byl jsem příliš zmatený tím, co se odehrálo předtím, takže jsem prohrál posledních šest sedm tahů. Škoda.

Měl jsi nějaké strategie, ke kterým ses opakovaně uchýloval?

Jednu dobu jsem hrál bleskově, což byl způsob postupu založený na rychlosti: získal jsem tak dobré výsledky, ale pak jsem se zhoršil. Porazili mě velikáni jako Kasparov a Karpov, tam šlo o jasnou prohru, dále Judit Polgarová – ta byla tou dobou těhotná – a Péter Lékó v Budapešti. Byly to velké události. Lékó mě velice zdvořile požádal o odvetné utkání, poté co jsem se dopustil banální chyby hned na začátku. Opět jsem prohrál, ale už rozhodně důstojnějším způsobem.

Během let jsem zjistil, že existuje čistě šachová inteligence, která se projevuje během partie a nemá co do činění s uvažovacími schopnostmi člověka v každodenních situacích.

Specializovaná intelligence...

Ano, často se mi přihodilo, že jsem se setkal s hráči, s nimiž jsem si neměl co říct, ale z nichž se vyklubali neuvěřitelní šachisté. Spasskij mi připadal jako mírumilovný a klidný člověk, ale při partii projevoval divoké odhodlání. (*V tu chvíli mi už Ennio sebral skoro všechny figurky*).

Jak vůbec začala tvá vášeň pro tuto hru?

Náhodou. Jednoho dne, když jsem byl ještě kluk, jsem narazil na učebnici šachu, prolistoval jsem ji a koupil si ji. Nějakou dobu jsem ten text studoval a pak jsem začal hrát s Maricchiolem, Pusaterim a Cornacchionem, to byli mí přátelé, kteří bydleli ve stejném domě jako já, tedy v ulici Fratte v Trastevere. Dokonce jsme se pustili do organizace turnajů. Zanedbával jsem kvůli tomu studium hudby. Všiml si toho můj otec a zakročil: „Musíš s tím přestat!“ A tak jsem přestal.

Celé roky jsem pak nehrál. Znovu jsem začal až někdy v pětapadesátém, to mi bylo dvacet sedm nebo dvacet osm let, ale nebylo to jednoduché. Zapsal jsem se na turnaj v Římě, na nábreží. Musíme vzít v úvahu, že celou tu dobu jsem se šachu nevěnoval. Stále si pamatuju, jak můj soupeř, který pocházel ze čtvrti San Giovanni, nasadil „sicilskou obranu“. Já udělal strašné chyby a prohrál jsem, ale jedna věc byla jasná: znovu jsem začal se studiem a hrou v šach.

Učil jsem se u šachového mistra Stefana Tataie, dvanáctinásobného šampióna Itálie. Bohužel se nestal velmistrem, neboť mu před mnoha lety v turnaji v Benátkách uteklo půl bodu. Pokračoval jsem s Alvisem Zichichim a nakonec s Riccardem Iannielllem, kandidátem mistra, který neučil pouze mě, nýbrž i celou mou rodinu. S ním jsem se dokonce připravoval na postupový turnaj, po němž jsem skončil až ve druhé národní kategorii. Získal jsem

skoro 1700 bodů v ratingu Elo, to je dobrý výsledek, ačkoli světový mistr dosáhne až na 2800. Například Garry Kasparov se dostal na 2851.

Opravdu jsi nežertoval... Před nějakou dobou jsi dokonce prohlásil, že bys byl ochoten vyměnit svého Oscara za celoživotní dílo za titul mistra světa. Ted' by takové toržení bylo ještě snazší, protože sošku nemáš už jen jednu, nýbrž dvě. (Usmívám se.) V každém případě mě však tato slova hodně zasáhla.

(Usmívá se.) Kdybych nebyl skladatelem, chtěl bych se stát šachistou. Ale významným šachistou, který se uchází o světový titul. Pak by mělo cenu opustit hudbu a skládání. Nebylo to však možné. Stejně jako nebylo možné dát průchod mé dětské touze stát se lékařem.

Co se týče medicíny, vůbec jsem se touto cestou nevydal, zatímco šachům jsem se věnoval hodně, přestože už bylo pozdě, příliš dlouho jsem nehrál. Rozhodl jsem se – musí ze mě být hudebník.

Lituješ toho?

Jsem spokojený, že se mi podařilo hudbou realizovat, ale ještě dnes se ptám sám sebe: A co kdybys byl šachistou či lékařem? Podařilo by se ti dosáhnout stejných výsledků jako v hudbě? Někdy si říkám, že ano. Myslím si, že jsem se snažil dostat ze sebe to nejlepší a podařilo se mi to, jsem hudbě opravdu

oddaný a miluji to, co dělám. Možná to původně nebyla „má“ profese, ale pustil jsem se do ní s velkou vášní a to snad převážilo nad mým poněkud unáhleným rozhodnutím.

Kdy sis uvědomil, že se chceš stát skladatelem? Cítil jsi to jako povolání?

Musím se přiznat, že ne. Přicházelo to postupně. Když jsem byl chlapec, měl jsem dvě ambice, jak už jsem ti říkal – nejprve jsem se chtěl stát lékařem a později šachistou. V obou případech jsem však chtěl ve svém oboru vynikat. Můj otec Mario byl profesionální trumpetista a viděl to jinak. Jednoho dne mi vložil trubku do ruky a řekl: „O svou rodinu jsem se postaral díky tomuto nástroji. A ty se o svou rodinu postaráš stejně tak.“ Zapsal jsem se na konzervatoř na studium trubky a až několik let poté jsem si zvolil skladbu. Vynikal jsem totiž v kurzu harmonie a sami učitelé mi navrhli, abych se věnoval skladbě.

Spíš než o povolání bych hovořil o přizpůsobivosti a nutnosti. Láska k mé práci, stejně jako vášně, se objevila postupně díky pokrokům, které jsem dělal.

SKLADATEL PROPŮJČENÝ FILMŮM

O ARANŽOVÁNÍ

Kdy jsi začal pracovat jako hudebník? Začínal jsi jako skladatel?

Ne. Nejprve jsem byl trumpetista. Hrál jsem doprovody a někdy jsem za druhé světové války zaskakoval za otce. Pak jsem působil v římských nočních klubech a nahrávacích studiích. Když jsem začal studovat skladbu, už jsem měl za sebou hraní v různých prostředích. Postupně jsem si dělal jméno také jako aranžér, o skladateli Enniu Morriconem však ještě mimo konzervatoř nikdo nevěděl.

První, kdo mě přizval ke spolupráci, byl na samém začátku 50. let Carlo Savina, vynikající skladatel a dirigent orchestru. Sháněl spolupracovníka, který by mu pomohl se zvukem četných aranžů pro rozhlas, kde působil. Savina měl smlouvu s Rai (italská veřejnoprávní vysílací stanice – pozn. ed.) na pásmo písní, které se vysílalo dva dny v týdnu ze studií ve Via Asiago. Televize v té době ještě neexistovala.

Moje práce spočívala ve vytváření některých aranžů pro orchestr, jenž doprovázel čtyři zpěváky, kteří při každém vysílání vystupovali živě. Soubor,

s nímž jsem spolupracoval, se skládal ze smyčcové sekce, kterou doplňovaly další nástroje jako například harfa, a z rytmické sekce, kterou tvořil klavír, Hammondovy varhany, kytara, bicí, a tuším, že snad i saxofon. Jednalo se o takzvaný orchestr B, jenž hrál lehkou hudbu. Pro mě to byla praxe v instrumentaci. Tou dobou jsem stále ještě studoval na konzervatoři...

Zajímavé je to, že já a Savina jsme se osobně neznali, on se o mně dozvěděl díky svému tehdejšímu kontrabasistovi, mistrovi Giovannimu Tommasinimu. Ten byl přítel mého otce a od něj věděl, že studuju skladbu. Napadlo ho tedy, že by mě mohl doporučit – jestli studuji skladbu, musím být pro daný úkol vhodným kandidátem.

Připadá mi to neuvěřitelné! Jaké vzpomínky máš na tuhle zkušenost a na Savinu?

Jistě, bylo neuvěřitelné být kontaktován takovým způsobem!

Byl jsem tehdy dost mladý, ale okamžitě jsem pocítil velký vděk za to, že mi profesionál poskytl takovou první příležitost.

Savina byl velmi muzikální, skládal čistě a v souladu s aranžemi, které tou dobou vznikaly. Vždy pracoval se smyčcovým orchestrem Rai v Turíně, ale krátce předtím, než jsme se poznali, ho přesunuli do Říma. Tou dobou ještě pobýval v hotelu ve Via del Corso, kde se ubytoval na dlouho (tuším, že

se jmenoval Hotel Eliseo). Vzpomínám si, že právě tam jsme se poprvé potkali. Když jsem za ním přišel, otevřela mi jeho manželka, učiněná krasavice. Za chvíli se objevil i on a představili jsme se, teprve v tu chvíli jsme spolu mohli mluvit a lépe se poznat. Takhle začala naše spolupráce.

Přihodilo se mi s ním několik „nehod“... ale vyprávím to jen jako humornou historku, protože jsem měl rád tohoto člověka, který mi zavolal v době, kdy jsem ještě nebyl nikdo.

Nechceš mi o tom něco povědět?

Když jsem psal aranže, hodně jsem riskoval – jinými slovy jsem dost experimentoval a využíval orchestr naplno tak, jak se to podle mě mělo dělat, nejen psát jednoduché notičky. Snažil jsem se účastnit zkoušek, protože jsem se toho hodně naučil, když jsem slyšel naživo, co jsem napsal. Někdy jsem však kvůli studijním povinnostem přijít nemohl.

A právě v takových situacích mi často Savina volal domů: „Koukej přijít! Utíkej a přijď!“ A já běžel, jak rychle jsem jen dokázal, jel jsem tramvají číslo 28 až na náměstí Bainsizza (tehdy jsem ještě neměl auto) a potom jsem došel pěšky do Via Asiago přímo před celý nastoupený orchestr a on mi přede všemi vynadal: „Tohle vůbec nedává smysl! Cos to tady napsal? Cos to provedl?“

Snad se to týkalo náhlých změn v předznamenání, vzpomínám si na jedno fis obsažené v sekvenci,

kteřá byla na harmonické úrovni obzvláště odvážná, a jemu to z nějakých důvodů způsobilo obtíže. Zavola-
lal si mě, protože si nebyl jistý, ale mezitím křičel.

Později, když už zkouška končila, se mě zeptal, jestli nepotřebuji svězt, a já přikývl, neboť jsme měli cestu domů stejným směrem. V autě, když jsme byli jen sami dva, mě chválil za stejné postupy v aran-
žích, kvůli kterým mi jen pár hodin předtím vyhu-
boval.

(Usmívám se.)

(Najednou zvažní.) Můžu ti to odpřisáhnout.

Ale já ti to věřím! Byla to otázka prestiže...

Technicky i koncepčně byly mé aranže náročnější. Orchester často musel hrát věci, se kterými se nikdy předtím nesetkal. Hodně jsem přemýšlel, odvažoval jsem se k řešení, která byla dost vzdálená standar-
dům, k nimž ostatní přistupovali s větším klidem. Je fakt, že po nějaké době jsme si aranže se Savinou rozdělili, jeho ostatní asistenty aranže jsem připravil o práci.

Zdá se to neuvěřitelné, když nad tím přemýšlím dnes, ale takhle jsem s aranžemi začal. Byl zapotřebí pomocník, jeden kontrabasista doporučil mě, protože jsem studoval skladbu, a Savina, ač mě osobně neznal, si mě zavolał. Jen si to představ. Takové malé šťastné náhody...

To byla holt jiná doba...

Když se podívám zpátky, věřím, že to bylo právě tohle šťastné setkání, které mě uvedlo do práce v hudebním světě. I další dirigenti a aranžéři v Rai, a nejenom oni, mi začali stále častěji volat. Zakázky, které jsem dostával, jsem přijímal a odváděl jsem dobrou práci.

Ze spolupráce se Savinou vzešla práce s Guidem Cergolim, pianistou, Angelem Brigadou, textařem, Cinicem Angelinim, dirigentem a hudebníkem (byl důležitou postavou dramaturgie italského rozhlasu ve 30. až 60. letech – pozn. ed.), a všemi dalšími, kteří tou dobou pracovali v Římě. K nim patřil taky Barzizza a jeho *Orchestra Moderna* (Moderní orchestr), velký orchestr, který se skládal z padesáti hráčů. S ním jsem v letech 1952–1954 spolupracoval na rozhlasovém cyklu *Rosso e nero* (Červený a černý), který vedl Corrado.

Vypadá to, že právě Pippo Barzizza o tobě už tehdy říkal, že jsi „ten nejschopnější, předurčený k velké kariéře“. Jak ale vznikala píseň? Jak byly všechny tyto orchestry rozděleny? A pro koho jsi přímo pracoval?

Ve skutečnosti existovaly docela velké rozdíly mezi různými dirigenti a orchestry, jež se v rozhlasu vyskytovaly.

Orchestra Brigady a Angeliniho – ten byl o něco menší – byly takzvané *brass bands* a skládaly se ze

saxofonů, trubek, trombonů a rytmické sekce. Tahle uskupení měla blíž ke swingu a jazzu. Barzizzův orchestr obsahoval i smyčce a dřeva, a tudíž nabízel větší symfonické možnosti pro aranžování. Savinův soubor byl nejmenší, ale vzhledem k tomu, že se k němu často přidávaly další nástroje, měl nad ostatními trochu navrch. Pak tu byl orchestr Bruna Canfory.

Píseň, kterou napsali skladatel a textař, se obvykle prezentovala uměleckému vedení rozhlasu a příslušné produkci. Ta na základě žánru zadala skladbu jednomu z orchestrů. Mně pak zavolal dirigent, abych vytvořil jednu nebo více aranží. Já jsem pracoval jako externí asistent a podnik mi platil podle toho, kolik jsem dostal zakázek.

Když člověk ovládal různé hudební jazyky a uměl hrát – v mém případě dokonce i komponovat – v rozličných stylech, zvyšovalo to pravděpodobnost, že mu zavolají a bude moci pracovat. Hudební profese vždy byla a je svobodné povolání v tom smyslu, že se v ní daly vydělat peníze, ale bez jistoty, že spolupráce bude pokračovat.

I z tohoto důvodu jsem se o několik let později rozhodl podepsat smlouvu s RCA, italskou nahrávací společností. Tehdy to bylo nově vznikající odvětví.

Každopádně musím říct, že uteklo hodně času od doby, kdy jsem pracoval s těmito mistry v rozhlasu. Naposledy jsem si připomněl toto období, lidi a to, jak jsme společně pracovali, při tvorbě hudby

pro Tornatoreho film *Starman – Výrobce hvězd* (1995). Přestože Tornatore věděl, s jakou neochotou píše aranžmá k již existujícím skladbám, požádal mě, abych zpracoval *Stardust*, slavný standard Carmichaela a Parishe, tak, jako bych ho dělal pro jeden z orchestrů z 50. let.

Jak jsi obvykle pracoval na svých aranžích?

Postupem času už jsem to měl docela v malíčku – dokázal jsem udělat až čtyři aranžmá za den. Snažil jsem se o co největší variace, abych prolomil rutinu řemesla a nudu.

Co myslíš výrazem „prolomit rutinu řemesla“?

Řemeslo je zkušenost získaná v průběhu let, která nám nedovolí udělat chyby z minulosti, zvyšuje naši efektivitu práce a komunikace se sebou samými i s těmi, kdo nás pak musí poslouchat. Vede nás k tomu to, co se považuje za zvyk, co je tehdejší normou, odráží se v něm daný historický okamžik a kultura.

Řekl bych, že je to docela „jistá cesta“ a jako taková se tato zkušenost hodí. Už tehdy jsem ale viděl, že nebezpečí řemesla spočívá v tom, že se může změnit v zakonzervovanou rutinu.

Pokud píšeš jen to, na co jsi zvyklý, už se tolik nevěnuješ bádání a nalézání nových věcí. Naopak se pořád opakuješ, jdeš příliš na jistotu. Pokud nám

vede ruku pouze řemeslo, zvyk, mechanická rutina, opakujeme se, tak to je.

Závěrem bych řekl, že naučit se dobře řemeslo je zásadní, ale je nutné ponechat si prostor k experimentování.

Chápu. A tedy, jakým způsobem se liší tvá aranžmá od ostatních z téže doby, od toho, co bylo obvyklé?

Původní melodii písně jsem vždy ponechal jako těžiště s představou, že si aranžmá zachová svou autonomii.

V tomto smyslu jsem nepřemýšlel jen nad tím, jak bych linku zpěváka nebo příslušné sekce „ošatil“, ale jak ji snoubit s jinou, nezávislou identitou, která ji bude doplňovat a zároveň se s ní překrývat, a bude odrážet i sdělení textu (pokud jej skladba měla).

Příklad tohoto postupu lze snadno najít na třech LP deskách s Mirandou Martinovou, italskou zpěvačkou a herečkou, mezi něž patří dvě kolekce neapolských písní a jedna se starými italskými hity.

Jak na tuto spolupráci vzpomínáš?

Byla to jedna z prvních v rámci RCA a také nejdelší: probíhala v letech 1959-66.

Pro tyto nahrávky s Martinovou jsem navrhl některá avantgardní řešení, která tou dobou rozhodně nebyla obvyklá a jež si také vysloužila zapálenou

kritiku, především ze strany „ortodoxnějších“ Neapolitánů.

Důvody, které vyvolaly kritiku, byly pravděpodobně stejné jako ty, které vedly k úspěchu nahrávek. Co jsi tam vymyslel?

Už v roce 1961 ve verzi *Voce'è notte* připravované pro EP *Just Say I Love Him* (1961) jsem využil nápad doprovodit její hlas arpeggiem a částečně harmonií z Beethovenovy *Měsíční sonáty* a navodit tak atmosféru nokturna. O dva roky později jsem se ve sbírce *Napoli* (1963) zase rozhodl, že mezi první a druhou část *O Sole mio* vložím kánon a tím umožním overdubbing – zatímco hlas zpívá refrén, v pozadí je slyšet melodii ze sloky hranou smyčci, jako by to byla vzpomínka, která se náhle objeví v paměti.

V této verzi O Sole Mio kromě kánonu, který jsi použil, zaznívá i ozvěna Ottorina Respighiho, jak v úvodu, tak v závěru.

Tuším zde jakousi červenou niť, která spojuje některá aranžmá neapolské hudby jako třeba na nahrávkách Ferruccia Tagliaviniho (*Le canzoni di ieri*, 1962) a Maria Lanzy. Skoro jako by zdůrazňovala osu Neapol–Morricone–Respighi.

Jaký vztah jsi měl k jeho hudbě?

Zbožňoval jsem jeho tři symfonické básně o Římě, takzvanou *Římskou trilogii* (*Trilogia romana*)¹, jejíž

partitury jsem se zaujetím studoval. Učarovalo mi, jakou barvu zvuku získal tou jasnou a bohatou orchestrací. Vydával jsem se však i jinými směry.

Pro píseň *Spingole frangese* jsem čerpal z francouzské tradice 18. století, v souladu s textem. Do Francie jsem zasadil i 'A *Frangesa* s náznaky téměř kankánu, krom toho jsem využil cluster v mollové stupnici určený ženským hlasům pro úvod 'O *Ma-renariello...*

Domnívám se, že v případě *Voce 'e notte*, což jsem popisoval předtím, jsem dosáhl dobrého výsledku spojením dvou tak vzdálených světů.

Další příklad, který bych mohl citovat, je *Ciribiribin*, romance, která se objevila v kolekci *Le canzoni di sempre* (1964) Mirandy Martinové, kde jsem vytvořil rychlou aranži pro čtyři klavíry hranou staccatem.

Napadlo mě to, když jsem si slabikoval název, a rytmus jsem tak vytvořil téměř onomatopoicky. Obsesivně jsem se vracel k počátečním čtyřem tónům. V okamžiku, který předchází refrénu, jsem kromě toho citoval čtyři slavné úryvky, od Mozarta a Schuberta přes Donizettiho k Beethovenovi. Aranžmá mělo takový úspěch, že mě z RCA požádali, abych vypracoval instrumentální verzi pro EP, v níž jsem vokální part nahradil syntezátorem.

Domnívám se, že přestože tvým původním úmyslem nebylo modulovat hudební jazyky, jež si jsou vzdálené, nakonec došlo právě k tomuto. Proč jsi použil čtyři klavíry?

Abych trochu zkarikoval samotný původ písně.

Tohle byla salónní skladba, která se bezmyšlenkovitě a s lehkostí hrála doma, aniž by se o ní muselo přemýšlet. Hudba, která plynula jako voda. Já se tedy vydal opačným směrem a rozhodl se, že jí propůjčím až přehnanou virtuozitu a zároveň v ní připomenou skladby, které se hrály v salónech v jiných dobách. Žádný jiný nástroj se pro to nehodil víc než klavír.

Nahrávali jsme v RCA se čtyřmi vynikajícími klavíristy: Graziosim, Ghigliou, Tarantinem a Ruggerem Cinim. Do partitury jsem připsal poznámku: „Všechny tyto úryvky by měly vycházet ze starého porouchaného gramofonu.“

A tak to bylo.

Nahrávací společnost v tebe měla i nadále velkou důvěru...

Vysloužil jsem si ji díky svým dobrým výsledkům.

Na některých nahrávkách však RCA chtěla, aby orchestr hrál tišeji, než by se při mixování hodilo, protože byla některými mými návrhy trochu „vyděšená“. Musíš si uvědomit, že v té době si EP kupovali všichni a vycházela ve vysokém nákladu – ten daleko přesahoval stovky tisíc – zatímco LP byla v první polovině 60. let luxusním zbožím: hovořilo se o zázraku, pokud se podařilo prodat víc než 2000 nebo 3000 kopií. Aniž bych kohokoli požádal o svolení, rozhodl jsem se riskovat.

Napoli se prodalo 20 tisíc kopií. Dohodli se pak, že vydají ještě dalších 20 tisíc kopií kolekce *Le canzoni di sempre* (1964), kterou o dva roky později následovala deska *Napoli volume II*.

Na posluchače zapůsobily, ale nelze popřít, že šlo o neočekávaný úspěch, za nímž stálo právě to pohrávání si s ohněm, jehož jsem se v partiturách dopustil.

Jak dlouho jsi pracoval u RCA jako aranžér?

Začal jsem v letech 1958–59, ale nejprve šlo jen o občasnou spolupráci. Až od počátku 60. let jsem v RCA pracoval bez přestávky. Přivedla mě k nim nutnost uživit se.

V roce 1957 jsem napsal svůj *Primo concerto per orchestra* (První koncert pro orchestr), který jsem věnoval učiteli z konzervatoře Petrassimu. Tohle dílo mě hodně zaměstnalo. Premiéra se odehrála v divadle La Fenice v Benátkách a byla velice důležitá. Celkově jsem však na autorských právech vydělal asi 60 tisíc lir ročně. Navíc jsem se v roce 1956 oženil s Marií a narodil se nám první syn, Marco. Už jsem takhle dál nemohl, neměl jsem ani vindru.

Věnovat se hudbě profesionálně bylo stejné tehdy jako dnes. Zvláště tak, jak jsem to zpočátku zamýšlel já – tedy psát výhradně hudbu, která neměla lidový původ, nýbrž pokračovala v tradici velkých soudobých skladatelů, které jsem znal a obdivoval. Hudbu, která by vyjádřila sebe sama a nevázala by se k daným obrazům a požadavkům, nýbrž by

vznikala jako tvůrčí potřeba skladatele... Jak takovou hudbu nazvat? Umělecká hudba nebo „absolutní“ hudba, jak jsem ji začal nazývat v nadcházejících letech... Nuže, žít se psaním hudby tohoto typu nebylo a není jednoduché.

Už jsem byl unavený z nepravidelných zakázek, takže jsem jednoho dne zaklepal na dveře tehdejšího uměleckého ředitele RCA, Vincenza Micocchiho, jehož jsem poznal o několik let dříve, když ještě nebyl na tak vysoké pozici, a řekl jsem mu: „Poslyš, Enzo, takhle už to dál nejde, nemohl bys s tím něco udělat?“

Vzal mě za slovo: začal jsem pracovat čím dál tím častěji. Krátce poté najali také Luise Bacalova a dlouho jsme se pak dělili o aranžérskou práci, oba jsme pracovali se zpěváky, kteří nám byli přiděleni.

RCA rychle rostla, překonala fázi hluboké krize díky opatřením a intuici Ennia Melise, Giuseppa Ornata, Micocchiho a dalších lidí z vedení, kteří dobře dělali svou práci.

Se kterými zpěváky jsi tehdy pracoval?

Bylo jich opravdu mnoho: Martinová, Morandi, Vianello, Paoli... ale také Modugno a mnozí další.

Jaké aranžmá mělo v té době největší úspěch?

Měl jsem celou řadu úspěchů, RCA se tak dostala ze situace blízké krachu také díky skladbám jako *Il barattolo*, *Il pullover* a *Io lavoro*...

Kus, který měl však pravděpodobně největší ohlas, byl *Ogni volta*. Představili jsme ho na festivalu v San Remo v roce 1964, zpíval ho Paul Anka. Sice nevyhrál, ale poprvé se v Itálii prodalo 1,5 milionů kopií EP s touto nahrávkou.

A podle biografie Paula Anky více než tři miliony kopií po celém světě!

Na tu dobu jsou to neskutečná čísla.

Jak tento úspěch vysvětluješ?

Některé věci se vysvětlit nedají, prostě se stanou. Ale už nějakou dobou mě někteří z vedení RCA popichovali a říkali, že nevyužívám dostatečně rytmickou sekci, alespoň vzhledem k tomu, jak se to tehdy dělalo, jak to chtěli.

Byla to pravda?

Ano, mě rytmická sekce nikdy nijak zvlášť nezajímala. Vždycky jsem si myslel, že dobré aranžmá tvoří především nástup nástrojů a následující orchestrální zpracování, volba tónů... Při práci na *Ogni volta* jsem se však rozhodl dát na jejich rady a napsal jsem velice výraznou rytmiku: tohle byl výsledek.

Další senzační úspěch měla píseň, kterou jsi složil pro Minu v roce 1966 Se telefonando. Jak jste se potkali?

Maurizio Costanzo a Ghigo De Chiara z Rai mi zavolali a požádali mě, abych složil píseň a udělal z ní znělku pořadu *Aria Condizionata*, nového televizního programu, na kterém se autorsky podíleli spolu se Sergiem Bernardinim.

Nejprve nezmínili, kdo ji bude zpívat, pak mi ale v jednu chvíli někdo řekl: Mina. Napadlo mě, že nic lepšího jsem si nemohl přát, a souhlasil jsem. Předtím jsme spolu nikdy nespolupracovali, ale už tehdy byla Mina zavedená zpěvačka, které jsem si velmi cenil. Napsal jsem hudbu a hned poté začali Costanzo a De Chiara pracovat na textu.

Setkal jsem se s Minou a autory v malém sále ve Via Teulada, abychom píseň nazkoušeli. Usedl jsem ke klavíru a předzpíval jsem jí melodii. Jednou si ji poslechla a požádala o text. Když jsem začal znovu hrát, zazpívala ji neskutečně – jako by ji znala celý život.

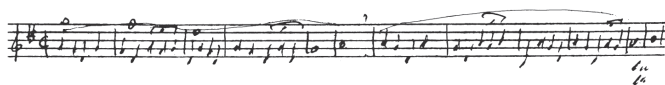
Opět jsme se sešli v květnu ve studiích International Recording, abychom ji natočili, museli jsme její hlas nahrát na základ, který jsem již měl připravený. Toho rána Minu postihla jaturní kolika, ale i přesto zpívala, ve velkých bolestech, leč s ohromnou silou a odhodláním, které na mě udělaly velký dojem. Píseň vysílali v roce 1966 ve *Studio Uno*, což byl televizní program, který sledovala celá Itálie. Mina byla skvělá.

Městské legendy tvrdí, že sis poprvé prozpěvoval melodii k Se telefonando, když jste s manželkou Marií stáli ve frontě, abyste zaplatili účet za plyn...

Pokud si dobře pamatuji, složenky byly skoro vždy zdrojem inspirace... Jak to ale bylo doopravdy?

Skutečně jsem dostal nápad na tu písničku ve frontě na zaplacení složenky, to je pravda. Vlastně jsem napsal základní téma k *Se telefonando* v rychlosti, aniž bych mu přikládal nějakou hodnotu. Až později, poté, co se píseň stala tak úspěšnou, jsem začal přemýšlet, čím to je, že ji tak dobře přijalo široké publikum s různorodým vkusem.

Téma bylo předvídatelné a nepředvídatelné zároveň. Tři tóny, které jsem pro melodii vybral – f, fis a d – společně vytvořily sekvenci, která rozhodně nebyla v panoramatu lehkých žánrů vzácná a neobvyklá, a posluchači se tak hned jevila povědomá. Aspekt nepředvídatelnosti byl naopak daný melodickou strukturou, která má melodický (metrický) přízvuk vždy na jiném tónu, alespoň než se posloupnost tří důrazů nezačne opakovat. Jinými slovy: ty tři tóny mají tři různé melodické přízvuky.



K této první melodické lince jsem přidal další, tvořenou stejnými táhlými tóny, jako by to byl *cantus firmus*. Propletení linek a jejich tří tónů se objevilo i v analýze provedené muzikologem Francem Fabbrim, který tuto skladbu prohlásil za jednu z nejlepších, jež vznikly po druhé světové válce.

V aranži jsem použil řešení, která byla docela neobvyklá v porovnání s tím, co jsem měl ve zvyku. V té době jsem upřednostňoval bastrombon před tubou, když jsem zdvojoval basovou linku, dodal silný důraz, plnost a oporu zvuku, jako by to byl pedál varhan. Tuhle sílu pak ještě znásobil dobrý trombonista, který hrál skvěle. Na jednoho takového nikdy nezapomenu – na maestra Marulla. Mluvím o postupech, které dnes již nevyužívám, ale tehdy fungovaly.

Se telefonando byl úspěch, výsledek byl na jednu stranu dobře přístupný posluchači, ale zároveň ne prvoplánový.

Poté jsi s Minou ještě někdy pracoval?

Ano, následně mě požádala, abych pro ni napsal další věc. Přemýšlel jsem nad tím a pak jí zavola domů (tehdy bydlela v Římě, na Corso Vittorio). Vyprávěl jsem jí o svém nápadu – odmlky se musí stát zvukem a pak hudbou, instrumentální momenty, které budou postupně vznikat z ticha. Text bude obsažený právě v těchto prázdných místech, v těchto opakovaných odmlkách, které budou natolik dlouhé, aby v nich slova mohla odrazit hudební myšlenku. Moc se jí tento nápad líbil, ale nakonec se ho neujala.

V průběhu let jsem o ní měl zprávy jen zřídka, až nedávno mi přišla poštou jedna její deska. Uvnitř bylo věnování pro mě a dopis psaný její rukou,

v němž vzpomínala na naši spolupráci při vzniku *Se telefonando*.

Byla a stále je naprosto mimořádnou zpěvačkou.

Vaše spolupráce tedy začala a skončila takhle... při tom telefonátu?

Ano, ihned po *Se telefonando*.

Vzpomeneš si na své první aranžmá pro RCA?

Přesně si to nevybavím... Jedna z prvních zakázek byla kolekce s názvem *Seconda Sagra della Canzone Nova – Assisi 1958*, která obsahovala italské lidové písně v podání známých zpěváků². Další důležitá práce byla s Mariem Lanzem, italsko-americkým tenorem, který nahrával v Římě (až do let 1960–1961 byla italská RCA spíše distribuční společností americké produkce).

Kolik skladeb jsi pro Maria Lanzu aranžoval?

Každé LP obsahovalo asi dvanáct skladeb, z nichž jsem dostal na práci polovinu. Využívaly se velké soubory – orchestr a sbor.

První desku, *Canzoni Napoletane* (1959), jsme natočili v listopadu a prosinci 1958 ve studiích v Cinecittà pod taktovkou velkého Franka Ferrary. Následující rok v květnu se opět v Cinecittà nahrávala kolekce koled *Lanza Sings Christmas Carols* (1959), kterou

dirigoval Paul Baron; v červenci následoval *The Vagabond King* (1961), sbírka skladeb ze stejnojmenné operety Rudolfa Frimla, kterou dirigoval Constantine Callinicos.

Desky, které vyšly jak v Itálii, tak ve Spojených státech, se míchaly v New Yorku způsobem live stereo, což byla nová technologie, jež tou dobou ještě do Itálie nedorazila. Nakonec z toho byly jedny z posledních nahrávek Lanzy, který nedlouho poté v Římě zemřel na infarkt.

Jak na ty dny vzpomínáš?

Nejživěji si vybavuji skladby, které dirigoval velký Franco Ferrara, jehož pověřila RCA.

Ferrara obvykle pracoval ve studiu, vlastně skoro nikdy nedirigoval živé koncerty. Vědomí, že má za zády obecenstvo, ho často uvádělo do náhlých mdlob, byla to taková nepříjemná psychologická reakce.

V těch dobách, jak jsem ti říkal, jsem byl vždy přítomen při každém provedení a nahrávání, ale i při násleších mých aranží – učil jsem se, a pokud to bylo nezbytné, prováděl jsem opravy a změny. I toho rána jsem tam byl, blízko pódia, Mario Lanza zpíval naživo s orchestrem a sborem.

Hleděl jsem na partituru, kterou měl Ferrara, přede mnou byl orchestr a po mé levici Lanza, zády k nim (tak, aby mohl být při nahrávání akusticky co nejvíce izolován). Kousek od něj stál stoleček.

Ferrara dal pokyn, ale pokaždé, když Lanza spustil svým mocným hlasem, zpíval falešně a nepřesně. Franco Ferrara byl tak otrávený a unavený z neustálého opakování, že v jednu chvíli omdlel. Zachytil jsem ho, zatímco se jeho bezvládné tělo kácelo k zemi.

Pokud měl možnost dát najevo svůj vztek, udělalo se mu zanedlouho lépe, ale když nemohl, hněv se v něm kupil, až z toho omdlel. Tuhle reakci jsem pozoroval několikrát, protože jsem s Ferrarou spolupracoval na hudbě k alespoň šesti filmům – *Prima della rivoluzione* (Před revolucí, 1964), *El Greco* (El Greco, 1966) a další. Když mohl dát průchod emocím, bylo všechno v pořádku, ale jakmile se musel držet, běda mu. Na to se nedá zapomenout. V průběhu let jsme zůstali přáteli.

Ostatní dirigenti přicházeli do studia, aniž by se předtím vůbec podívali na partituru. On je však vyžadoval tři dny před nahráváním, aby si je mohl prostudovat. Zpaměti dirigoval obtížné sklady, byl neskutečný.

V tomto období jsi spolupracoval také s Faustem Ciglianem, zpěvákem, kytaristou a hercem, a Domenicem Modugnem, zpěvákem, textařem a hercem (držitelem dvou Grammy a pozdějším členem italského parlamentu). Kde ses s nimi seznámil?

Cigliano se mi ozval už v roce 1959 kvůli některým z jeho prvních EP, které dělal s nahrávací společností

Cetra. Mezi nimi byly *Tu, si' tu e L'ammore fa parla' napulitano* (1959) a taky *Buon Natale a te a Rose* (1959), zatímco později, v roce 1960, nazpíval *Ich liebe dich (Ammore mio)* a jednu mou skladbu, *La donna che vale*, kterou jsem složil o rok dříve pro divadelní hru Luciana Salceho *Il lieto fine*.

Modugna jsem oproti tomu už dřív poslouchal v rádiu. Jednoho dne mi zavolal a žádal mě o aranžmá pro *Apocalisse* (1959) a *Piove (Ciao ciao bambina, 1959)*, kterou pak použil pro svůj autobiografický film z roku 1963 *Tutto è musica*. Po těchto skladbách následovalo *Buon Natale a tutto il mondo* (1959), kterou vydal u společnosti Fonit.

Stále častěji jsem však spolupracoval s RCA, především s oddělením Camden, kde jsem měl na starosti aranžmá písní Enza Samaritaniho (*Ho paura di te a Erano nuvole* z roku 1960) a dalších.

VSTUP NA STŘÍBRNÉ PLÁTNO

TĚŽKÉ ZAČÁTKY

Kdy a jak jsi přešel od aranží k filmové hudbě?

První film, ke kterému jsem složil veškerou hudbu, byl *Federál (Il federale)* Luciana Salceho z roku 1961 s Ugem Tognazzim a mladičkou Stefanií Sandrelliovou, té bylo čerstvých patnáct let. Ke stříbrnému plátnu jsem se dostával postupně po mnoha letech,

kdy jsem pracoval současně pro rozhlas, televizi a nahrávací společnosti a asistoval jsem mnoha známým skladatelům z té doby.

Začátky bývají těžké.

V Římě se těm, kteří vytvářeli instrumentaci a občas zpracovávali skladatelovy poznámky a přetvářeli je v to, co poté zaznělo ve filmu, přezdívalo v argotu „negr“. Já jsem tohle řemeslo vykonával mnoho let, začal jsem v roce 1955 s Giovannim Fuscem, který napsal hudbu pro film *Gli sbandati* (Zmatení) Francesca Maselliho.

Další skladatel, s nímž jsem spolupracoval, byl Cicognini, který zhudebnil *Poslední soud* (Il giudizio universale, 1961) Cesara Zavattiniho a Vittoria De Sicy – pro popěvek Alberta Sordiho jsem dělal instrumentaci já. A další spolupráce byla s Mariem Nascimbenem u filmů *Morte di un amico* (Smrt přítele, 1959) Franca Rossiho a *Barabáš* (Barabba, 1961) Richarda Fleischera, který mě požádal, abych upravil a dirigoval bolero, jež film uzavírá.

A v tu chvíli přišel Federál...

Tehdy pro mě vůbec nebylo běžné, že mi zavolal režisér kvůli své filmové produkci a podařilo se mu prosadit mě jako jediného skladatele. V době, kdy mě Salce požádal o hudbu ke svému novému filmu, jsem však už napsal tolik filmové hudby

podepsané jinými, že jsem nezažil typické obavy skladatelů, kteří mají pro stříbrné plátno pracovat poprvé. Práce se Savinou, divadelní revue, aranže, to všechno byly zkušenosti v oblasti užité hudby. *Federál* tedy začal jako jeden z mnoha experimentů, jimž jsem byl v těch letech otevřený, ale skončil jako debut, který rozhodl o vývoji mé kariéry ve filmové oblasti.

Tedy jak už jsem se domníval předtím, zpočátku tě ani nenapadlo psát hudbu pro film...

Nikdy jsem nepomýšlel na to, že bych se stal skladatelem slavným díky filmové hudbě. Jak jsem ti říkal, moje původní idea byla nevzdalovat se z cesty vyznačené mým učitelem Petrassim, Nonem, ale také Beriem, Ligetim a následované mými kolegy jako Borisem Porenou a Aldem Clementim.

Samozřejmě jsem hrdý na to, co jsem poté dokázal, ale tehdy jsem prostě ani nepomýšlel na jiné možnosti.

Dostal jsem se do kontaktu s filmovou hudbou stejně jako všichni, jako divák, ale také přes otcovy historky. A pak i prostřednictvím mé vlastní zkušenosti hráče v sálech, kde se hudba pro film nahrávala, neboť jsem, právě s mým otcem, začal hrát v orchestrech v revue a v těch, které tehdy nahrávaly filmovou hudbu. Snažil jsem se však držet toto povolání v tajnosti, stejně jako povolání aranžéra.

A proč?

V té době existovala různá hudebně-ideologická uskupení, která měla velkou váhu – kdyby Petras si a moji spolužáci, kteří se mnou studovali skladbu na konzervatoři, zjistili, že pracuji v komerčním odvětví, zdiskreditovali by mě. Ale zanedlouho stejně prasklo, co jsem dělal.

Když jsi hrál na trubku v orchestru, nenapadlo tě někdy, že bys od interpretace filmové hudby přešel rovnou k jejímu skládání?

Musím uznat, že jsem v nahrávacích sálech občas pociťoval touhu psát odlišnou hudbu pro obrazy, které jsem viděl promítané na plátno. Kromě toho mi hned došlo, že někteří autoři byli velmi schopní, zatímco jiní profesně za mnoho nestáli.

Můžeš nějaké jmenovat?

Samozřejmě raději vzpomínám na ty, jichž jsem si cenil. Jedním z nich byl třeba Franco D'Achiardi, který už tehdy hodně experimentoval. Dnes si ho bohužel pamatuje jen málokdo, ale byl to odvážný a schopný autor. Pak tu byl Enzo Masetti, také člověk na svém místě, a Angelo Francesco Lavagnino, skladatel, který pracoval pro film nejvíce ze všech a který mě často povolával, abych hrál na trubku v jeho orchestrech.

LUCIANO SALCE

Jak ses seznámil s Lucianem Salcem, režisérem a scénáristou?

K našemu setkání došlo na přelomu ledna a února roku 1958. Zavolal si mě maestro Franco Pisano, který už tou dobou pracoval pro televizi, jako „pomocníka“ pro pořad *Le canzoni di tutti* (1958), na němž se podílel i Luciano. Takhle jsme se seznámili, spřátelili se a začali si jeden druhého profesně vážit.

Právě díky němu jsem asi o měsíc později začal pracovat jako skladatel pro divadelní revue. Salce mi zadal doprovodné písně pro *La pappa reale* (1959), komedii Féliciena Marceaua, kterou režíroval a která se hrála v Miláně.

Takže byl s tvou prací hned spokojený.

Víš, skladatel užité hudby musí nejen psát hudbu, jež je vhodná pro daný kontext, ale také se „naladit“ na stejnou vlnu jako režisér, aniž by však opomněl sám sebe a očekávání publika (aby jim mohl třeba nakonec oponovat).

Domnívám se, že jsem si tyhle věci vždycky dobře uvědomoval, vzhledem k tomu, že Salce mě hned poté požádal, abych také zhudebnil divadelní komedii *Il lieto fine* (1959).

Jak byly tyto hry přijaty?

Obecenstvem docela dobře, zatímco kritiky v tisku je rozcupovaly. V každém případě i nejpřísnější recenze ocenily hudbu jako „vhodnou“.

Bylo to poprvé, kdy se moje jméno objevilo na plakátech a v novinových člancích. Vzpomínám si, že v mém příjmení téměř systémově chybělo jedno „r“ (Moricone), což, musím přiznat, mě docela popouzelo...

V Il lieto fine Salce debutoval také jako textař.

To je pravda. Obzvlášť dva texty se mu povedly: píseň *La donna che vale*, kterou zpíval Alberto Lionello, a *Ornella*, snad nejslavnější skladba z této komedie, kterou nazpíval teprve začínající Edoardo Vianello.

Její melodie rozděluje jméno Ornella charakteristickým oktavovým skokem (Or-nel-la), což bylo řešení, které dle mého ovlivnilo Edoarda, když poté napsal jednu ze svých nejslavnějších písní, kterou jsem potom přímo já aranžoval během let intenzivní spolupráce s RCA – *Abbronzatissima* (1963), jež byla založená na velmi podobných rytmicko-melodických přechodech.

Úspěšná zkouška ohněm u Salceho ti získala hodnověrnost v divadelních kruzích, což ti pak otevřelo dveře dál.

Je to tak, pracovních nabídek stále přibývalo a já je všechny přijímal, protože jsem nevěděl, jak dlouho tahle pozitivní fáze potrvá...

Byla některá z těch nabídek výjimečně naplňující?

Jedna pro televizi v režii Enza Trapaniho: *Piccolo concerto* (1961), výhradně hudební pořad, který byl určen pro druhý kanál Rai. Jeho autorem byl Vittorio Zivelli, jehož už rozhlasoví posluchači znali jako tvůrce hudebního programu *Il discobolo*.

Zivelli mě dosadil na pozici hudebního vedoucího. Pro mé skladatelské zájmy bylo důležité, že jsem měl maximální svobodu ve výběru písní, orchestrů i aranží.

Mohl jsem si vybírat z různorodých souborů. Měl jsem k dispozici jazzový big band s dechovými nástroji, saxofony, trubkami, pozouny, a navíc i velmi dobrý smyčcový orchestr. Dokonce jsem měl možnost si vybrat, koho chci k ruce jako dirigenta.

Dlouho jsem se nerozmýšlel a jmenoval jsem Carla Savinu. Konečně jsem měl příležitost oplatit laskavost tomuto muži, který mi jako první nabídl práci aranžéra.

A takhle dozrála hudba pro Federála...

... K níž jsem se dostal po dvou nezdařených filmových pokusech s Lucianem.

Které to byly?

Luciano se mnou chtěl spolupracovat už na filmu *Le pillole d'Ercole* (Herkulovy pilulky), který byl

promítán v roce 1962, ale natočený už o dva roky dříve. Když však producent filmu Dino De Laurentiis zjistil, že hudbou se bude zabývat nějaký Morricone, řekl: „Kdo je tohle zač? Neznám ho.“ A tak dostal hudbu na starost Trovajoli.

Tohle však nebylo jediné zamítnutí, k dalšímu došlo téhož roku s filmem *Gastone* (Gastone, 1960) Maria Bonnarda, v němž hrál Alberto Sordi.

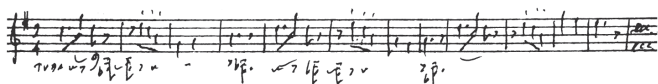
V obou případech nebyla problémem kvalita hudby, ale určitá nedůvěra vůči mému jménu. V té době jsem byl téměř neznámý a producenti, kteří investovali velké peníze, chtěli jít na jistotu a vybírali si známá jména. Film *Gastone* nakonec zhudebnil Angelo Francesco Lavagnino. Takhle jsem přišel o dvě dobré produkce, ale v podstatě šlo z jejich pohledu o docela pochopitelný předsudek.

Jaké instrukce ti dal Salce ohledně Federála?

Vzpomínám si, že jsme spolu dlouho diskutovali, prohlubovali jsme charakteristiky postav, především fašistického vojáka Arcovazziho, jehož hrál Tognazzi. Salce mi vyprávěl děj filmu, kde horlivý fašista, aniž by věděl o pádu režimu, uvězní filozofa Bonafého (Georges Wilson), velkého milovníka díla Giacoma Leopardiho. Tato postava mi občas připomínala Saragata. Právě jím jsem se nechal inspirovat a složil jsem skladbu pro postavu Bonafého, jež má téměř duchovní atmosféru a zaznívá v jednom z rozhovorů mezi filozofem a fašistou.

Z diskuze se Salcem jsem pochopil, že cesta, po které se musím vydat, vede k zobrazení groteskní a tragikomické skutečnosti, v níž se spojuje drama a skrytá ironie.

Domnívám se, že tento pocit je dobře vyjádřený ve skladbě *Titoli* – vojenský pochod, který má ovšem charakter parodie. Tento efekt je způsobený tím, že důrazy v melodii, která tančí nad pochodovým rytmem, nejsou v dokonalém souladu se základním rytmem ostatních nástrojů. Konkrétně jde o tubu, která hraje synkopy v pomalém tempu v b moll, což představuje odklon od hlavní tóniny a vyvolává to komický efekt, neboť se zdá, že je to chyba.



Disonance, která zde vznikla, mi krom toho matně připomíná jisté bádání, které jsem zahájil už o mnoho let dříve, když jsem napsal *Mattino per pianoforte e voce* (Mattino pro klavír a zpěv, 1946), svou úplně první dokončenou skladbu.

Jaký byl Salce člověk?

Byl to gentleman z dávných časů. Ironie, kterou vložil do *Federála* a jiných filmů, byla patrná i v jeho osobnosti. Měl komického a rázného ducha, který se nikdy nesnižoval k banalitám, ba co hůře, k hlouposti. Byla mu vlastní věčná a inteligentní

sebeironie, kterou možná získal i kvůli svému lehkému tělesnému postižení. O několik let dříve se mu po nehodě mírně zdeformovala ústa. Snad právě jeho mnohovrstevnatá osobnost a svérázný charakter ho předurčily k tomu, aby byl hereckým chameleónem.

Proč jste spolupráci přerušili?

To bylo právě kvůli jeho komediálním sklonům.

Když později poslouchal nějakou hudbu, kterou jsem napsal pro Sergia Leoneho, prohlásil něco, co znělo zprvu jako kompliment: „Jsi obřadní a mystický autor.“ Pak se na chvíli odmlčel a dodal: „A proto se mnou nemůžeš pracovat. Já jsem komik.“

Snažil jsem se ho přesvědčit, že bych dokázal napsat to, co se po mně chce, zdůrazňoval jsem svou všestrannost... ale nedalo se nic dělat. Tato událost znamenala konec naší profesionální spolupráce, ale rozhodně ne našeho přátelství.

Když jsem se dozvěděl o jeho úmrtí (v roce 1989), znovu jsem se zamyslel, po tolika letech a tolika filmech, které jsem měl za sebou, nad tou „obřadností“, které si ve mně všiml. Moje vzpomínky se najednou ubraly ke skladbě pro postavu Bonafého, k hudbě pro film *Mise* (The Mission, 1986), k filmům Sergia Leoneho, k mystice zla Daria Argenta (režiséra, scénáristy a producenta známého především svými hororovými filmy)... A došlo mi, že se Salce nemýlil.

Série o účetním Fantozzim s Paolem Villaggiem se ti líbila?

Moc. Mrzelo mě, že jsem ji nemohl zhudebnit. Lucianovy filmy se často podceňovaly, on byl přitom důvtipným, zvědavým a velice lišáckým tvůrcem. Stačí si vzpomenout na jeho film *El Greco* (El Greco, 1966) o španělském renesančním malíři, který patří k jeho méně komickým snímkům. Z filmů, které jsme dělali spolu, se tento řadí k těm, v nichž jsem nejvíce experimentoval.

Co ses od něj naučil?

Přistupovat s maximální profesionalitou a pílí ke každému typu práce i žánru, včetně těch nenáročných. Za všech okolností je vždy možné vnést do díla kvalitu a zároveň svou práci obohatit něčím osobním.

SERGIO LEONE A DOLAROVÁ TRILOGIE

„PRO HRST DOLARŮ“ MÝTUS A SKUTEČNOST

Úspěšné a originální aranže, filmový debut se Salcem v roce 1961... Diváci tě ale objevili až v roce 1964 díky filmu Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari).

Jak ses seznámil s Leonem?

Jednoho dne koncem roku 1963 u nás zazvonil telefon... „Dobrý den, jsem Sergio Leone.“ Říkal, že je režisér, a bez dlouhých okolků dodal, že se za mnou brzy vypraví, aby se mnou podrobněji probral jeden svůj projekt. Tou dobou jsem bydlel na Monteverde Vecchio.

Příjmení Leone pro mě nebylo nové, ale jakmile jsem ho spatřil ve dveřích, zalovil jsem v paměti. Hned jsem si všiml pohybu spodního rtu, který mi něco připomínal: tenhle muž se podobal jednomu chlapci, kterého jsem poznal ve třetí třídě základní školy.

Zeptal jsem se ho: „Nejsi náhodou ten Leone ze základky?“

On na to: „A ty ten Morricone, který se mnou chodíval na bulvár Trastevere?“

K neuvěření. Podíval jsem se na starou třídní fotku – byli jsme na ní oba dva. Bylo neuvěřitelné opět se setkat skoro po třiceti letech.

Přišel mluvit o filmu Pro hrst dolarů?

Ano, ale v tu chvíli měl pracovní název *Il magnifico straniero* (Velkolepý cizinec). O westernech jsem toho moc nevěděl, ale o rok dřív jsem napsal hudbu pro film *Duello nel Texas* (Souboj v Texasu, 1963), což byla italsko-španělská koprodukce režírovaná Ricardem Blascem a Mariem Caianem, a pracoval jsem tou dobou na hudbě pro *Le pistole non discutono* (Pistole ne-
diskutují, 1964).