

Эннио Морриконе

Алессандро Де Роза



В ПОГОНЕ ЗА ЗВУКОМ

**Эннио Морриконе
Алессандро Де Роза**

В погоне за звуком

Серия «Биографии выдающихся людей»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67688366

В погоне за звуком:

ISBN 978-5-17-103654-6

Аннотация

Эта книга – результат многолетних встреч Эннио Морриконе и молодого композитора Алессандро Де Розы. Она по-новому раскрывает творчество Морриконе, который известен российской публике в основном по музыке к таким фильмам, как например: «Профессионал», «Однажды на Диком Западе», «Хороший, плохой, злой». Морриконе подробно рассказывает о своей жизни и блестящей карьере: об учебе в консерватории, аранжировках многих популярных композиций и о создании своих собственных произведений, а также о сотрудничестве с самыми известными итальянскими и зарубежными режиссерами – от Леоне до Пазолини, Бертолуччи и Торнаторе, от Де Пальмы до Альмодовара и Тарантино.

Маэстро впервые открывает двери своей творческой лаборатории, знакомя читателя со своими идеями и достижениями. Один из самых блестящих композиторов нашего

времени, он рассказывает нам, что для него значит сочинение музыки, описывает связь музыкальных композиций с образами в кино и свои некоммерческие творческие эксперименты. События из жизни переплетаются с профессиональными замечаниями маэстро о музыке, а в конце книги собраны воспоминания тех, кому доводилось работать с Морриконе.

27 января 2022 года в Италии вышел новый документальный фильм оскароносного Джузеппе Торнаторе, посвященный Эннио Морриконе «ENNIO». Книга «В погоне за звуком» является основным источником фильма, благодаря участию Алессандро Де Розы в качестве композитора и официального биографа маэстро. Фильм вошел в лонг-лист премии «Оскар» 2022 года в разделе «Приз Академии за лучший полнометражный документальный фильм».

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Откуда эти разговоры	7
Игра с Мефисто: страсть к шахматам	14
Композитор для кино	23
Аранжировка как путевка в жизнь	23
Дебют на экране	44
Серджо Леоне и долларовая трилогия	54
Конец ознакомительного фрагмента.	77

Эннио Морриконе, Алессандро Де Роза В погоне за звуком

© 2016 Mondadori Libri S.p.A., Milano

© Быстрова Т., перевод, 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2022

*С любовью – Марии, моей вдохновительнице,
моей жене.*

Эннио Морриконе

*Моим родителям Джанфранко и Раффаэле,
брату Франческо, Валентине,
Борису Порена, Паоле Букан,
Фернандо Санчесу Амиллатегуи,
Эннио Морриконе.
Алессандро Де Роза*

Очень любопытно посмотреть на себя со стороны и проанализировать собственную жизнь сквозь призму проделанной работы – этой книги. Честно говоря, я даже и подумать не мог, что ступлю на такой нелегкий путь и завершу его. Но потом я познакомился с Алессандро, и наша встреча вылилась в книгу, причем все было настолько спонтанно и постепенно, что я, почти не сознавая того, вновь соприкоснул-

ся с событиями, о которых мы говорили. Сегодня я воспринимаю некоторые факты моей жизни иначе, чем в те времена, когда у меня не было времени проанализировать случившееся и взглянуть на все издалека. Очень может быть, что эти разговоры, размышления, открытия на данном этапе моего жизненного пути были просто необходимы и очень-очень важны. А кроме того, я открыл, что соприкосновение с собственной памятью может быть не только источником грусти, которая накатывает при мысли о том, как быстро летит время, но и поводом, чтобы посмотреть вперед и осознать, что я все еще жив и что никто не знает, что еще ждет меня впереди.

Без сомнения, это лучшая, самая откровенная, самая подробная и очень хорошо подготовленная книга обо мне. И самая настоящая.

Эннио Морриконе

Откуда эти разговоры

Я познакомился с музыкой Эннио Морриконе много лет назад. Точной даты не назову, потому что в 1985 году, когда я родился, многие его произведения уже давно вовсю звучали из всех приемников. Но помню, что в детстве я смотрел с родителями «Секрет Сахары» и «Бадди едет на запад» с Бадом Спенсером, следовательно, мне было чуть больше трех лет... Припоминаю отдельные кадры из «Спрута»... Значит, я слышал и музыку, звучащую в этих фильмах.

В кинотеатрах я в те годы никогда не бывал.

Позже мне сказали, что музыку к этим фильмам написал Эннио Морриконе. Кто знает, сколько разных мелодий успело поселиться в моей голове прежде, чем я смог связать их с его именем.

В школе мне было скучно, поэтому я начал учиться играть на гитаре, сначала занимался с отцом, потом с репетитором, но этого мне было мало: я хотел сам писать музыку. Это было насущной необходимостью, жаждой. Тогда я думал, что буду профессионально заниматься музыкой. Я переходил от одного преподавателя к другому, но продолжал искать того единственного.

9 мая 2005 года мой отец пришел домой с работы и принес газету – из тех, что распространяют в общественном транспорте, – «Метро».

«Смотри-ка, в Милане сегодня выступление Морриконе, вы с Франческо еще можете успеть», – сказал он.

Франческо – это мой брат.

Я побежал в свою комнату, достал диск со своими сочинениями и написал письмо, адресованное Морриконе. В письме я просил, чтобы он прослушал мой диск или хотя бы одну композицию «Вкус леса». Тогда (да и теперь тоже) мне очень нравилась «Весна священная» Стравинского, так что я попытался отчасти на слух, отчасти глядя в ноты, написать что-то подобное. Это был трек номер 11. После я добавил, что мне было бы очень интересно мнение маэстро, и просил его стать моим учителем. Да-да, я написал, что хотел бы брать уроки у самого Морриконе.

Мы с Франческо немного опоздали – не могли припарковаться, так что лекция уже началась. Свободных мест не было, и нам пришлось ждать снаружи. Неподалеку стояли какие-то странные персонажи и возмущались ужасной организацией. Помню, что примерно через час из зала вышел хорошо одетый человек средних лет, в элегантном пиджаке и при галстуке – у него не достало терпения дослушать. Он сел в красную машину, открыл окна и врубил магнитолау на всю громкость – зазвучала музыка Нино Рота к фильму «Армаркорд». Это было довольно забавно. Еще через несколько минут кто-то вышел через запасную дверь, а я подставил ногу раньше, чем она успела захлопнуться, и так мы оказались внутри.

Лекция уже заканчивалась. Зал был переполнен. Я успел услышать только последний вопрос. И ответ на него.

– Что вы думаете о молодых композиторах?

– Все зависит от композитора. Часто они присылают свои диски на мой домашний адрес. Я послушаю немного, а потом выбрасываю все в корзину.

Я заверил себя, что Морриконе просто не в настроении, и все-таки встал в очередь за автографом. Я уже почти подошел к сцене, когда Морриконе встал и собрался уходить. Единственный выход со сцены находился недалеко от меня. «Только этого не хватало», – подумал я.

И пока маэстро спускался, я без лишних церемоний кинулся к нему, перегородил проход и заявил, что у меня тоже есть диск. Сначала он подумал, что я хочу попросить автограф, и достал было ручку, но я объяснил, что речь о диске с моими композициями. Морриконе сказал, что ему некуда его положить, но я не отступал и заметил, что диск небольшой и поместится даже в кармане. Потом я добавил, что мне бы хотелось знать его мнение о треке номер одиннадцать. Морриконе взял конверт с диском, вздохнул и скрылся из виду. Когда я вернулся домой и рассказал родным, как все прошло, они уже ложились спать.

«Ну ладно, он все равно сказал, что выкидывает диски, которые ему присылают, – закончил я свой рассказ. – Спокойной ночи».

Через несколько дней произошло нечто невероятное. Я

ехал в Верчелли на занятия по гармонии, и тут зазвонил мобильник. Мама сказала, что мне звонил Морриконе и что он хочет поговорить со мной. Он даже оставил сообщение на автоответчике, которое я затем заботливо переписал и храню до сих пор. Это был вторник, 10 мая.

Морриконе сказал, что прослушал трек, что у меня большие способности, но вместе с тем ему очевидно, что я – самоучка. И что мне нужен подходящий учитель, однако он не может им стать, потому что времени на уроки у него нет. Он добавил, что мне нужно активнее заниматься композицией. «Это единственное, что я могу вам посоветовать. Вы написали интересную композицию, но если вы не продолжите обучение, то навсегда останетесь лишь подражателем».

Передо мной встала серьезная проблема, потому что я не знал никого, кто мог бы давать уроки композиции. Через неделю я перезвонил Морриконе, поблагодарил его и попросил порекомендовать мне учителя. Он сказал, что готов дать мне контакты, однако все его знакомые проживают в Риме. «Вместо того, чтобы поступать в консерваторию, берите частные уроки и шагайте своей дорогой. Постарайтесь освоить хотя бы фугу», – сказал он.

Я поблагодарил и ответил, что готов переехать в Рим.

Так я и сделал. С первого же дня я занялся изучением композиции, и жизнь моя существенно усложнилась, однако я многому научился. Моим учителем стал Борис Порена. Мне помогла моя девушка, Валентина Авета, с которой я

встречался в те годы, а еще Паола Букан, Фернандо Санчес Амиллатегуи и Оливер Вельманн, с которыми мы так много говорили. Я начал сотрудничать с Джоном Андерсенем из группы «Yes» и познакомился с множеством людей, которые приняли участие в моей судьбе. Думаю, без них не было бы и этой книги.

Изредка я созванивался с Морриконе, отправлял ему кое-какие наброски или спрашивал совета, писал письма, а он перезванивал мне на следующий день и высказывал свое мнение. Но даже такое, исключительно телефонное общение было для меня очень важно: это вдохновляло и придавало смелости.

Я прожил в Риме шесть лет, после чего решил переехать в Нидерланды для продолжения учебы. Я снова написал Морриконе и объяснил, почему решил уехать из Италии. Он, как всегда, перезвонил, и с чувством рассказал о том, как начинал сам, как ему было непросто на первых порах. «Когда вы вернетесь в Рим, я хотел бы передать вам небольшое написанное мною эссе», – добавил он. До тех пор, пока мы не начали активную совместную работу, мы всегда были на «вы».

Эссе называлось «Киномузыка на фоне истории». Получил я его только летом 2012 года, когда мы встретились в доме маэстро. Как Морриконе и обещал, он подарил мне эссе и попросил, чтобы я поделился своими впечатлениями о нем. Я был польщен и с интересом прочитал текст, сделав

кое-какие пометки. Так зародился проект, который вылился в эту книгу. Впрочем, и она лишь верхушка того айсберга, который мне открылся.

Мы приступили к беседам в январе 2013 года. Я уже жил в Голландии, но часто приезжал в Рим. С тех самых пор я активно работал, настраиваясь на то, что смогу завершить текст к десятилетию со дня нашей первой встречи. Так и случилось.

8 мая 2015 года я выехал из дома родителей и отправился к Эннио, чтобы получить его благословение на публикацию. Через четыре часа я вышел от него и почувствовал, что огромное и тяжелое колесо, вращавшееся во мне все это время, завершило последний оборот.

Так из моего упрямства и веры в Эннио Морриконе родилась эта книга. Морриконе дал мне возможность затеять авантюру, которую я пережил как ценнейший жизненный опыт и высокую личную ответственность. За это я искренне благодарю Эннио и его жену Марию, которая всегда была внимательна и добра ко мне, а также всю семью Морриконе и тех людей, которые уделили мне свое время (иногда очень даже много) и помогли сделать эту книгу более полной: Бернандо Бертоллуччи, Джузеппе Торнаторе, Луиса Бакалова, Карло Вердоне, Джулиано Монтальдо, Флавио Эмилио Сконья, Франческо Эрле, Антонио Баллиста, Энцо Оконе, Бруно Баттисти Д'Амарио, Серджо Донати, Бориса Порену и Серджо Мичели.

Эта работа не претендует на то, чтобы закрыть тему, да и невозможно освятить в единственной книге все грани одной из самых ярких личностей в мире музыки XX века, тем более такую сложную и многогранную, как Эннио Морриконе. Тем не менее я верю, что читатель сможет найти здесь ответы на вопросы, которые касаются и его тоже, и не важно, занимается он музыкой или нет. По крайней мере, я очень на это надеюсь.

Алессандро Де Роза

Игра с Мефисто: страсть к шахматам

ЭННИО МОРРИКОНЕ: – Не хочешь сыграть в шахматы?

АЛЕССАНДРО ДЕ РОЗА: – Сначала тебе придется меня научить.

Мы берем со стола изящную шахматную доску, которая стоит у Морриконе в гостиной, где мы расположились.

АЛЕССАНДРО ДЕ РОЗА: – Как ты начинаешь партию?

– Раньше я всегда открывал ладью, так что, наверное, я бы и сейчас так пошел, вот только как-то раз великий шахматист Стефано Татаи посоветовал мне сначала ходить Е2—Е4. Это очень похоже на генерал-басс.

– Так мы сразу перейдем к музыке?

– В каком-то смысле да. С годами я нашел многочисленные точки соприкосновения между шахматами и музыкальной системой, построенной на длительностях и высотах. В обоих случаях у игрока имеется время, чтобы сделать правильный ход, однако и там и там мы имеем дело с поистине космическими понятиями. И там и там возможны комбинации по горизонтали и вертикали, различные рисунки и разные стратегии. А еще в шахматах можно выстроить партию, как выстраиваешь музыкальную партитуру. У тебя голове имеется масса вариантов ходов, и с каждым

следующим возможности только множатся. Это напоминает мне контрапункт. Если искать другие параллели, то найти их не сложно, пересечений между шахматами и музыкой очень много. Не случайно среди музыкантов великих шахматистов не меньше, чем среди математиков: подумай сам. Например, Марк Тайманов, Жан-Филипп Рамо, Сергей Прокофьев, Джон Кейдж – все они и композиторы, и шахматисты. Мои друзья Альдо Клементи и Эджисто Макки тоже играют. Шахматы родственны математике, а математика, если верить Пифагору, сродни музыке. Например, иная музыка, в частности, сочинения Клементи, вся построена на расчетах, на комбинациях – и на них же строится шахматная партия.

Я думаю, что любая творческая деятельность имеет в основе разные элементы: графику, логику, в ней сочетается как закономерное, так и непредсказуемое.

– *Что тебя особенно увлекает в шахматах?*

– Та самая непредсказуемость. Идет рутинная игра, и вдруг ни с того ни с сего происходит прорыв. И предсказать его невозможно. Один из величайших шахматистов в истории, Михаил Таль, выиграл очень много партий именно благодаря таким непредсказуемым ходам, которые повергали противника в недоумение и не давали опомниться. А мой любимый Бобби Фишер был гением подобных неожиданностей. Эти шахматисты рисковали, доверяя инстинкту. А я играю, просчитывая, опираясь на логику. Надо признаться, что шахматы – самая прекрасная игра именно потому, что

это – не только игра. В ней присутствует все – правила, мораль, жизненные устои, желание биться, не проливая крови, жажда к победе, и к победе достойной. Чтобы выиграть в шахматы, нужно не только везение, но и талант!

Ведь стоит взять эти деревянные фигурки, эти маленькие статуэтки в верные руки, как они становятся настоящей силой и впитывают энергию, которую передает им игрок. В шахматах заключены жизнь, борьба. Это один из самых жестоких видов спорта, напоминающий бокс, вот только куда более красивый и изощренный. Признаюсь, что когда я писал музыку для последнего фильма Тарантино «Отвратительная восьмерка» (2015), я перечитывал сценарий и ощущал то напряжение, которое постепенно нарастает между персонажами. Тогда я подумал, что это очень похоже на чувство, которое испытываешь во время шахматной партии. Вот только в отличие от фильма Тарантино в шахматах нет крови, нет физического насилия. И все же это очень горячий вид спорта. Во время игры нарастает невероятное лихорадочное напряжение. Кто-то даже сравнивает шахматы со звучанием тихой мелодии, которая переходит в крещендо, для меня же играть в шахматы – примерно то же самое, что писать музыку. Если уж говорить совсем откровенно, то нужно добавить, что я написал гимн шахматистов для туринской Олимпиады 2006 года.

– С кем из режиссеров или музыкантов ты играл чаще всего?

– Сыграл несколько партий с Терренсом Маликом, хотя надо сказать, я оказался гораздо сильнее. Поинтереснее было с Эджисто Макки и уж совсем непросто с Альдо Клементи. Помнится, из наших десяти партий он выиграл по крайней мере шесть. Он оказался лучшим. Я до сих пор помню, как он рассказывал, что играл с самим Джоном Кейджем! Я не видел эту игру, но она стала легендарной борьбой титанов музыкального мира.

– *Это же борьба между логикой и хаосом. А как тебе удается поддерживать форму?*

– Я знаком с несколькими шахматистами, и когда представляется возможность, езжу посмотреть, как они играют. Я много лет выписываю шахматные журналы: «Шахматная Италия» и «Ладья, конь – шах!». Однажды я случайно заплатил за подписку два раза.

Несмотря на мой интерес к шахматам, я играю все меньше и меньше. В последнее время я все больше соревнуюсь с Мефисто – компьютерным противником. Виртуальные шахматы чудовищно сложны. Честно говоря, я постоянно проигрываю. Кажется, за все время я выиграл раз десять и несколько раз сыграл вничью. Обычно всегда побеждает Мефисто. Когда-то все было не так. Когда мои дети жили в Риме, я играл с ними в шахматы. Долгие годы я пытался заразить их своим увлечением, и со временем Андреа стал играть лучше меня.

– *А правда, что ты играл с великим Борисом Спасским?*

– Да, было дело. Примерно лет десять назад, в Турине.

Кажется, это был самый великий день в моей шахматной карьере.

– *Ты выиграл?*

– Нет, но я сыграл вничью. Многие говорят, что это была потрясающая партия. За нашими плечами стояли зрители, играли только мы двое. Потом он признался, что играл, стараясь не давить. Это было очевидно, иначе партия закончилась бы слишком быстро, но я все равно остался доволен собой. Представь, что я до сих пор храню на доске у себя в кабинете отметки ходов той партии. Спасский открыл игру королевским гамбитом, чего я и боялся, потому что это один из самых острых и сложных дебютов. Таким образом он сразу вырвался вперед, но на пятом ходу я использовал находку Бобби Фишера и сравнял счет, после чего мы были вынуждены сделать по три одинаковых хода и сошлись на ничьей. Потом я попытался было расписать эту партию до конца, играя с Альвизе Зикики, но безуспешно. Я был взволнован и проиграл последние ходы. А жаль.

– *У тебя есть какая-то конкретная стратегия?*

– Когда-то я довольно долго играл, стараясь быть как можно быстрее, и выигрывал, но потом снова откатился назад. Я играл с такими гигантами, как Каспаров, Карпов, разумеется, проиграл вчистую, бросал вызов Юдит Полгар, она тогда ждала ребенка, и Петеру Леко. Это стало для меня настоящим событием. Петер был так добр, что позволил мне переиграть партию после того, как в самом начале я допустил се-

рьезную ошибку. Я все равно проиграл, но не так позорно.

За годы я понял, что есть особого рода ум – ум для игры в шахматы, который проявляется именно во время игры и не имеет ничего общего с умственными способностями, которые приходится проявлять в повседневной жизни. Этаким отдельный вид ума...

Я нередко сталкивался с людьми, которые просто невероятно играли в шахматы, но в жизни мне было не о чем с ними разговаривать. А вот Спасский, например, оказался очень замкнутым и очень застенчивым человеком, в то время как за шахматной доской он чрезвычайно уверен в себе и даже несколько агрессивен. (*Меж тем Эннио съел почти все мои фигуры.*)

– *А как родилось твоё увлечение шахматами?*

– Совершенно случайно. Однажды, еще в детстве, я нашел в магазине учебник по шахматам и через некоторое время приобрел его. Я разучивал ходы по книжке, а потом стал играть с друзьями, которые жили на той же улице, в Трастевере, где жили мои родители. Мы даже стали устраивать турниры. Нас было четверо: Мариккьооло, Пузатери, Корнаккьоне и я. Я стал прогуливать занятия по музыке. Мой отец это заметил и велел, чтобы я завязывал с шахматами. И я завязал.

Долгие годы я совсем не играл. Только году в 1955-м, когда мне было уже двадцать семь – двадцать восемь, я снова попытался играть, но это было не так просто. Я записался на соревнования, которые проходили тогда в Риме. Надо за-

метить, что все это время я вообще не занимался шахматами, ни с кем не играл. До сих пор помню, что мой противник применил сицилианскую защиту. Он был из района Сан-Джованни. Я же совершил кучу серьезных ошибок и позорно проиграл, но одно мне было ясно – нужно вернуться к шахматам.

Я начал заниматься со Стефано Татаи. Он двенадцать раз становился чемпионом Италии и не стал международным гроссмейстером лишь потому, что недобрал полбалла на венецианском турнире. Потом я занимался с Альвизе Зикики и, наконец, с Ианньелло, который преподавал не только мне, но и всем членам моей семьи. Он готовил меня к турниру, где я, между прочим, вышел во вторую категорию. Я получил почти 1700 очков – отличный результат, учитывая, что чемпионы мира набирают около 2800 очков. Например, Гарри Каспаров выходил со счетом 2851.

– Вот это да... Стало быть, ты не шутил, когда недавно заявил, что готов променять свой «Оскар» на титул чемпиона мира по шахматам... Ну, теперь, когда у тебя целых два «Оскара», тебе будет не жалко одной статуэтки. Помню, что эти твои слова меня сильно потрясли.

Эннио улыбается в ответ:

– Не будь я композитором, я бы хотел быть шахматистом. Но шахматистом мирового уровня, желательно чемпионом. К сожалению, не судьба. Осуществить эту мечту не удалось, как не удалось пойти по дороге, которую я наметил себе в

детские годы, и стать врачом. Что касается медицины, то к этой мечте я не продвинулся ни на шаг – в шахматы я хотя бы играл, занимался с профессионалами, пусть даже с сильным опозданием – слишком уж надолго я забросил игру. Судьба распорядилась так, что я стал композитором.

– Ты об этом жалеешь?

– Я рад, что смог реализоваться в профессии, и все же иногда я задаюсь вопросом – а что было бы, стань я шахматистом или поступи в медицинский институт? Смог бы я добиться того, что имею сейчас? Иногда я уверенно отвечаю, что смог бы. Мне кажется, что я приложил бы все усилия и все равно добился бы высоких результатов – потому что если я люблю то, чем занимаюсь, то выкладываюсь целиком. Может быть, я и не сделал бы шахматы профессией, но вложил бы в это занятие всего себя, что помогло бы компенсировать мой несколько опрометчивый выбор.

– А когда ты понял, что хочешь быть композитором? Ты чувствовал, что это – твое призвание?

– Вообще-то, не совсем. Это произошло постепенно. Когда я был маленьким, у меня было две мечты: сначала, как я уже говорил, я собирался стать врачом, потом – шахматистом. И не просто врачом или шахматистом, мне хотелось выделиться, стать великим. Вот только мой отец Марио так не думал. Он был трубачом¹. Однажды он взял трубу и, вло-

¹ Говоря «трубач», Морриконе использует не принятое в итальянском «trombettista», а устаревшее и теперь изменившее значение слово «trombista».

жив ее мне в руки, сказал: «Благодаря этому инструменту я вырастил тебя и смог содержать нашу семью, поэтому и ты должен идти этой дорогой». Он отдал меня в музыкальную школу на курс трубы, и лишь через несколько лет я начал пробовать себя в композиции. Я блестяще сдал экзамены по гармонии, и преподаватели посоветовали мне перейти на композиторский факультет. Так что речь шла скорее не о призвании, а о способностях и о необходимости, которая оказалась сильнее меня. А любовь к работе и страсть к сочинительству пришли после, по мере того, как я продвигался вперед.

Композитор для кино

Аранжировка как путевка в жизнь

– Когда состоялся твой композиторский дебют? Когда ты стал зарабатывать музыкой?

– Я играл на трубе. Сначала просто аккомпанировал, иногда, в основном во время войны, играл вместо отца, потом стал играть в римских клубах и залах. Когда я начал заниматься гармонией и композицией, я уже довольно долго работал и зарабатывал. Постепенно я стал известен как аранжировщик: тогда за пределами нашей консерватории о Морриконе-композиторе еще никто не слышал.

Первый, кто предложил мне работу в начале пятидесятых, был блестящий композитор и дирижер Карло Савина. Он подыскивал помощника, который бы работал над аранжировкой для радиопередач. У Савины было очень много работы на радио, он подписал контракт с компанией RAI и должен был писать для программы, которая выходила два раза в неделю. Студия находилась на улице Азиаго. В те годы телевидения еще толком не было. Моя работа заключалась в том, чтобы делать аранжировку для оркестра, который аккомпанировал четверым певцам. Программа каждый раз шла в прямом эфире.

В составе, с которым мне пришлось работать, было довольно много струнных, еще были арфа, ударные, фортепиано, орган, гитара и, кажется, даже саксофон. Это так называемый оркестр типа В, эстрадный. Для меня это была отличная возможность поработать над оркестровкой, попрактиковаться. В те годы я учился в консерватории...

Интересный момент заключается в том, что лично я не был знаком с Савиной, он узнал обо мне от знакомого контрабасиста Джованни Томмазини. Тот, в свою очередь, дружил с моим отцом, который рассказал ему, что я занимаюсь композиторством. За разговором ему пришло в голову, что молодой Морриконе мог бы стать отличной кандидатурой в помощь Савине – раз я занимаюсь композицией, то такая работа мне вполне подойдет, подумал он.

– Невероятная история! Что ты помнишь о Савине и о работе с ним?

– Да, конечно, получить работу таким образом довольно-таки необычно. Я был еще очень молод, но сразу же почувствовал огромную признательность к человеку, который подарил мне первую возможность проявить себя. Савина был очень музыкален, писал довольно чисто, аранжировку делал в стиле, который был популярен в те времена. Он постоянно работал с туринским струнным оркестром компании RAI, но незадолго до нашего знакомства ему пришлось перебраться в Рим. Он остановился в гостинице на виа дель Корсо, кажется, она называлась «Отель Элизео». Там он про-

жил довольно долго. Помню, что наша первая встреча состоялась именно в этом месте. Когда я пришел, мне открыла его жена, великолепная женщина. Сам Савина подошел чуть позже, представился. Я тоже. С этого дня мы стали больше общаться и начали потихоньку узнавать друг друга. Так началась наша совместная работа. С Савиной у меня было немало казусных ситуаций. Но я говорю это так, без зла, я очень любил его, потому что Савина обратился ко мне тогда, когда я был никем.

– *Расскажешь, как это было?*

– Делая аранжировку, я брал на себя большую ответственность: я экспериментировал, используя оркестр по полной, как, по моему мнению, и следовало, старался избегать всего традиционного и примитивного. Я старался всегда присутствовать на репетициях, потому что, слушая живую то, что я сочинил, я многому учился. Но иногда я не мог прийти на работу, ведь я еще посещал консерваторию.

Но именно в такие дни Савина звонил и говорил: «Приезжай, приезжай немедленно. Это срочно!» Я бежал со всех ног, садился на 28 трамвай, машины у меня еще не было, от остановки шел пешком до улицы Азиаго и когда наконец добирался до места, он принимался ругать меня у всех на глазах, перед всем оркестром! «Что это ты понаписал? Ничего не разобрать! Что ты тут насочинял?» Иногда Савина придирался к резкой смене ключевой тональности, а однажды, помнится, прицепился к одному фа-диезу – ему показалось,

что фраза получилась слишком смелая, это всегда ставило его в тупик. Он послал за мной, потому что подумал, что, может быть, я ошибся, а пока я добирался, орал во весь голос.

После репетиции Савина спрашивал, не подвести ли меня, и я соглашался, потому что он все равно ехал в мою сторону. Когда мы оставались наедине, он восхвалял предложенные мною решения, те самые, за которые бранил всего несколько часов назад.

– Клянусь, так оно и было, – серьезно добавляет Морриконе, заметив, что я улыбаюсь.

– *Что ты, что ты, я верю! Ведь речь шла о его авторитете...*

– Как технически, так и концептуально мои аранжировки требовали куда больше, чем те, что он предлагал сам. Оркестр часто сталкивался с такими оборотами, каких прежде никто не играл. Я пользовался возможностью, предлагая весьма далекие от стандарта варианты, к которым все относилось настороженно. Через какое-то время мы с Савиной поделили работу поровну – с моим приходом он отказался от других ассистентов-аранжировщиков.

Вспоминая все по прошествии стольких лет, это кажется чем-то невероятным, но именно так я и начал работать по-настоящему. Савине нужен был человек, меня рекомендовал его контрабас, и вот Савина, ни разу не слышавший о Морриконе, пригласил меня. Представь себе. Бывает же в жиз-

ни такое везение... Другие были времена. Оглядываясь назад, мне представляется, что именно благодаря этой работе я зацепился в мире музыки. Вскоре и другие дирижеры и аранжировщики RAI стали меня приглашать. Я соглашался на любой гонорар. Вслед за Савиной мне удалось поработать с Гвидо Черголи, с Анджело Бригадой, с Чинико Анджелини и другими римскими дирижерами тех лет, в том числе с Барциццей и его «Оркестра Модерна» – это был самый большой оркестр – целых пятьдесят инструментов! Именно с ними я работал в 1952–1954 годах в цикле радиопередач «Красное и черное», которые вел Корrado.

– Кажется, как раз Пиппо Барцицца и назвал тебя «самым талантливым композитором, которому суждена блестящая карьера». А как были устроены все эти оркестры? На кого конкретно ты работал? Каков был путь, который приходилось преодолевать, прежде чем песня выходила в эфир?

– В самом деле, между одним оркестром и другим, между одним дирижером и другим была огромная разница, хотя все они работали на радио. Оркестры Бригады и Анджелини, первый был чуть больше второго, являлись так называемыми кавер-бандами. В них входили саксофоны, трубы, тромбоны и ударные – состав, наиболее близкий таким жанрам, как свинг и джаз. А вот оркестр Барциццы включал струнные и деревянные духовые, и тут уже аранжировщику можно было немного развернуться. Оркестр самого Савины был неболь-

шой, но поскольку он то и дело добавлял разные инструменты и сменял состав, то в целом превосходил все остальные.

Позже появился оркестр Бруно Канфоры. Обычно песня, а именно мелодия и слова, представлялась художественному руководителю радиостанции, который выпускал передачу. И уж потом, в зависимости от жанра, выбирали подходящий оркестр, а конкретный дирижер предлагал мне сделать одну или несколько аранжировок. Я числился «внештатным сотрудником», компания платила мне сдельную плату. Сколько закажут, столько и заработаю.

Я владел разными музыкальными жанрами, умел играть, да еще и писать в разных стилях – все вместе это означало, что мне открывались широкие возможности для работы. Но ведь работа с музыкой всегда считалась творческой, а значит, свободной профессией – то есть ты работал, но никогда не знал, сколько заработаешь. Именно поэтому через несколько лет я решил подписать договор с компанией RCA – итальянской версией зарождающейся индустрии звукозаписи. Признаться, прошло много лет с тех пор, как я работал на радио, и последний раз я вспоминал о том времени и о тех людях в 1995 году, когда работал над фильмом Торнаторе «Фабрика звезд». И хотя Торнаторе знал, что нынче я неохотно соглашаюсь делать аранжировку чужого произведения, он уговорил меня поработать над «Звездной пылью» Кармайкла и Пэриша так, как я когда-то, в пятидесятые, работал на радио с оркестрами.

– Как ты обычно работал над аранжировками?

– Со временем я неплохо набил руку и мог сделать до пяти аранжировок за день. Я старался импровизировать как можно больше, чтобы не скучать, и в то же время сорвать ярлыки с профессии.

– Как это?

– Профессия – это опыт, который накапливается со временем и благодаря которому мы не повторяем ошибок прошлого, он позволяет нам лучше проявить себя в профессии, понять себя и наладить общение со слушателем. Опыт ведет нас к тому, что считается привычным, к тому, что становится для пишущего и слушающего обычной практикой, нормой конкретного культурно-исторического отрезка. Это своего рода «проторенная дорожка», а значит, такой опыт надо накапливать. Однако уже в самом начале я видел в своей профессии определенные опасности – например, то, что работа с аранжировками перерастет в привычку, что я закостенею, перестану двигаться вперед. Если писать постоянно одно и то же, то ты не развиваешься, а развиваться и искать новые решения нужно без перерыва. В то же время часто происходит, что композиторы предпочитают идти по проверенному пути и, как следствие, повторяются. Если руководствоваться знакомыми путями, идти по проторенной дорожке – рискуешь увязнуть в рутине, набить руку настолько, что будешь пассивно повторять одно и то же, застрянешь на одном месте, где все и закончится.

Так что я сказал бы, что состояться в профессии – это святое, но нужно иметь пространство для постоянного эксперимента.

– *Понятно. А как думаешь, чем отличались твои аранжировки от тех, что считались тогда «типичными»?*

– Мелодию песни, на которую нужно было наложить аранжировку, я всегда ставил в центр, так, чтобы аранжировка была как бы сама по себе. Я не только «одевал» центральную партию в соответствующее платье, но создавал еще одну музыкальную личность. С одной стороны, она была совершенно независима, а с другой – являлась дополнением и хорошо сочеталась и с главной мелодией, и с текстом, если таковой имелся. Это особенно заметно на пластинках Миранды Мартино. На двух из них представлены подборки неаполитанских песен, на третьей – несколько старых итальянских шлягеров.

– *Какие впечатления у тебя остались от этой работы?*

– Это были одни из первых пластинок RCA на 33 оборота. Они охватывали долгий период – с 1959-го по 1966-й годы. На этих пластинках с Мартино я предложил новые, неочевидные, авангардистские решения, которые были раскритикованы многими, особенно ортодоксальными любителями неаполитанской песни.

– *Очень может быть, что причины, по которым последовала такая волна критики, были ровно те же самые, что обеспечили тебе успех. Что именно ты предложил?*

– Уже в 1961 году в одной из версий песни «Голос в ночи», подготовленной для пластинки «Просто скажи, что я люблю его», у меня появилась мысль сопроводить голос исполнительницы арпеджио, а параллельно наложить тему из «Лунной сонаты» Бетховена. Я отталкивался от идеи Ноктюрна.

Еще через два года в неаполитанском сборнике (1963) я решил между первой и второй частью «O sole mio» ввести канон, и таким образом получилось своеобразное наложение: пока голос ведет припев, на заднем плане струнные проводят часть строфы, словно напоминая о недавно прозвучавшей мелодии. В этой версии «O sole mio» помимо канона, который я ввел, в начале и в конце песни появлялись отзвуки, напоминавшие стиль Отторино Респиги². Я протянул своего рода красную нить, которая связала целую серию аранжировок неаполитанских песен: Феруччо Тальявини – «Песни вчерашнего дня», 1962 – Марио Ланца, точно подчеркивая ось Неаполь – Морриконе – Респиги.

– *Как ты относился к музыке Респиги?*

– Мне очень нравились его симфонические поэмы о Риме, так называемая «Римская трилогия», я с интересом изучил одну из партитур. Меня заинтриговали такие разные тембровые окраски, которых ему удалось достичь благодаря богатейшей и блестящей оркестровке. Но кроме Респиги, я шел и в других направлениях. В песне «Французские булавки» я, отталкиваясь от текста, обратился к французской традиции

² Отторино Респиги (1879–1936) – итальянский композитор.

XVIII века. В том же французском стиле я сделал «Французенку», ввел элементы кан-кана, а еще во вступительной части «О Маренариелло» использовал минорные кластеры, которые должны были исполняться женскими голосами. Мне кажется, в песне «Голос в ночи», о которой я уже говорил, мне удалось добиться хороших результатов, наложив друг на друга совершенно разные по характеру мелодии.

Еще один пример – «Кирибирибин», композиция, вошедшая в сборник 1964 года «Вечные песни» Миранды Мартино, где я использовал четыре фортепиано и написал для них мелодию в быстром темпе на стаккато. Такая мысль пришла мне в голову, когда я вчитывался в название – я постарался передать в мелодии тот же ритм, ту же интонацию. Я взял первые четыре ноты и одержимо принялся их обыгрывать. А в пассаже перед припевом я процитировал четыре отрывка из довольно знаменитых классических произведений – Моцарта, Шуберта, Доницетти и Бетховена. Эта аранжировка имела такой огромный успех, что компания попросила меня написать к ней инструментальную версию, где вокальную партию заменил синтезатор. Эта композиция вышла на отдельной пластинке в 45 оборотов.

– Мне кажется, что даже если сначала ты не собирался объединять далекие друг от друга музыкальные языки, то в конце концов ты пришел именно к этому. Но почему ты выбрал четыре фортепиано?

– Это было сделано, чтобы придать карикатурности то-

му контексту, из которого вышла эта песня. То была салонная музыка, предназначенная для домашнего исполнения, легкая, беззаботная. Она текла точно ручеек. Я же пошел в противоположном направлении и усложнил ее настолько, насколько это было возможно, отсылая к салонной музыке прошлых веков, к другим эпохам. И единственным правильным инструментом для подобного решения оказалось фортепиано.

Эту работу мы записали на RCA, подобрав четверых блестящих пианистов: Грациози, Гилью, Тарантино и Руджеро Чини. Я сделал на партитуре такую пометку: «Здесь должно казаться, будто звуки исходят из старого граммофона». Так и получилось. Мне удалось добиться отличного результата, обложка продолжала внушать доверие.

И все же даже на этих пластинках компания приглушила оркестр на стадии микширования, потому что «испугалась» некоторых предложенных мною решений. Надо учитывать, что в то время пластинки на 45 оборотов являлись самым продаваемым форматом и выпускались огромными тиражами, иногда более ста тысяч, в то время как 33 оборота в начале шестидесятых были своего рода элитным продуктом. Чудо, когда удавалось продать 2000–3000 копий. Но я решил рискнуть, ни у кого не спросив.

Компания продала 20 000 копий «Неаполитанского сборника». Тогда решили, что «Песни навсегда» (1964) тоже выйдут таким тиражом, а через два года вышел и «Неаполи-

танский сборник 2» (1966). Идея сработала, но нужно признать, что такой неожиданный успех явился следствием моих дерзких предложений по аранжировке.

– *И как долго ты сотрудничал с RCA?*

– Наше эпизодическое сотрудничество началось где-то в 1958 – 1959-м. В шестидесятые я уже работал с ними на постоянной основе. Мне нужно было как-то перебиваться, это меня туда и привело. В 1957-м я написал «Первый концерт для оркестра», который посвятил своему консерваторскому преподавателю Петрасси, в эту работу я вложил все что мог. Премьера состоялась в венецианском театре «La Fenice» и оказалась очень важным событием. Я продал авторские права на год, но заработал всего-то 60 000 лир. А еще в 1956 году я женился на Марии, и у нас родился первенец Марко. У меня не было ни копейки, так больше не могло продолжаться. Как и сегодня, в те времена профессионально заниматься музыкой было нелегко, особенно так, как я изначально планировал, опираясь не на популярную традицию, а следуя пути великих современных композиторов, которых я знал и уважал. Музыка, о которой я мечтал, являлась выражением самой себя, не была сплетена с навязанными образами и требованиями, рождалась лишь из потребности творить... Позднее я стал ее называть абсолютной музыкой...

В общем, жить, сочиняя только такую музыку, было не просто. Я очень устал от того, что не имел постоянной работы, что заказы то приходили, то нет. И вот однажды я по-

стучал в дверь тогдашнего художественного директора RCA Винченцо Микоччи, с которым познакомился несколько лет назад, когда он еще не был настолько известен, и сказал ему: «Слушай, Энцо, я так больше не могу, подумай, что можно сделать».

Он меня услышал: я стал работать все чаще, а чуть позже они наняли Луиса Бакалова, и долгое время мы с ним делили работу: заказы и исполнителей распределяли между нами, других аранжировщиков не было. Благодаря удивительной интуиции и работе таких сотрудников, как Эннио Мелис, Джузеппе Орнато, Микоччи, и других, RCA хорошо развивалась. Она быстро вышла из стадии кризиса и застоя.

– С кем из исполнителей тебе приходилось работать в то время?

– С очень многими. Помимо Мартино я работал с Моранди, Вианелло, Паоли... Модуньо, и другими.

– Какая из твоих композиций, сделанных в эти годы, продавалась лучше всего?

– У меня была целая серия таких композиций. RCA удалось возродиться после того, как она едва не разорилась. Хорошо шли композиции «Банка», «Пуловер», «Я работаю»... Но, кажется, самой известной была «В любое время». Эту песню представили в Сан-Ремо в 1964 году в исполнении Пола Анки. И хотя он не занял первого места, но впервые в Италии пластинка на 45 оборотов вышла тиражом в полтора миллиона экземпляров. А если верить написанному в

биографии Пола Анки, по всему миру продали более трех миллионов пластинок! Для того времени это невероятные цифры.

– *Чем ты объясняешь такой успех?*

– Не все можно объяснить, иногда что-то просто происходит, и все. Однако менеджеры RCA провоцировали меня, говоря, что я не слишком часто использую ударные, что я не уважаю их пожеланий, не следую веяниям моды.

– *Так и было?*

– Ну да, ударные не слишком меня интересовали. Я всегда полагал, что хорошая аранжировка зависит от сочетаемости инструментов, от того, как они вступают, от тембровой окраски... Но в композиции «В любое время» я решил прислушаться к чужим советам и написал довольно напористую партию для ударных: результат был налицо.

– *Еще одной сенсацией оказалась песня, которую ты сделал для Мины в 1966 году – «Если бы позвонив». Как ты к ней пришел?*

– Со мной связались Маурицио Костанцо и Гиго Де Кьяра из RAI и попросили написать песню и переделать ее для передачи «*Argia Condizionata*» – новой программы, которую они вели вместе с Серджо Бернардини. Поначалу они не сказали, кто будет ее исполнять, а потом вдруг кто-то вдруг проговорился: Мина. Я подумал, что лучше и быть не может, и тут же согласился. Я еще ни разу с ней не работал, но уже тогда Мина была очень известна и я очень ее уважал. Я написал

музыку, а Костанцо и Де Кьяра сразу взялись за текст.

Я встретился с авторами текста и Миной на репетиции в небольшом концертном зале на виа Теулада. Я сел за фортепиано и стал наигрывать основную мелодию. Мина прослушала и попросила у меня ноты и текст. Когда я снова начал играть, она запела. Это было нечто невероятное – она словно знала мелодию наизусть.

А в мае мы встретились на студии записи: нужно было наложить голос Мины на подготовленную мною базу. В то утро у Мины были печеночные колики, но, несмотря на это, она спела, преодолевая боль, и спела с такой силой, что я был поражен. Сингл выпустила «Studio Uno» (1966), а телепрограмму показывали по всей Италии. Мина была неподражаема³.

– Если верить легендам, то впервые ты напел мелодию этой песни, когда вы с Марией стояли в очереди, чтобы оплатить квитанцию за газ...

– Как известно, разного рода квитанции всегда служат источником вдохновения...

– А как оно было на самом деле?

– На самом деле мелодия пришла ко мне почти случайно. Я написал главную тему одним махом, не придавая ей особого значения. Лишь гораздо позднее, когда песня оказалась невероятно успешной, я задумался, почему ее так хорошо

³ «Фонтаны Рима» (1916), «Пинии Рима» (1924) и «Римские празднества» (1928).

приняла совершенно разная публика. А дело в том, что мелодия была предсказуемой и непредсказуемой в одно и то же время. Три звука – соль, фа-диез и ре, лежащие в основе темы, составляли довольно непривычную прогрессию для поп-музыки, и в то же время она мгновенно опознавалась слушателем как нечто знакомое. Эффект «непредсказуемости» рождался из мелодической структуры, которая построена на мелодических ударениях, всегда попадающих на разные звуки до тех пор, пока не повторится серия из трех звуков. Иными словами, все три звука имеют разные тонические ударения.



К этой мелодической линии я присоединил другую, построенную на тех же звуках, но словно бы это был *cantus firmus*⁴. Этот мой ход – пересечение разных мелодических пластов и трех звуков были проанализированы музыкальным критиком Франко Фаббри, который назвал мою композицию одной из лучших, созданных в послевоенное время.

Аранжировку я сделал в совсем не свойственной мне манере. В те времена мне нравился бас-тромбон, напоминаю-

⁴ Заданная мелодия в одном из голосов полифонической композиции, на основе которой конструировалось многоголосное целое.

щий по звучанию тубу. Он позволял подчеркнуть басовую партию, что давало ощущение полноты и звуковой поддержки, как бывает, если использовать органнй пункт. Сила партии удваивалась, поскольку исполнял ее великолепный тромбонист, которого я никогда не забуду: маэстро Марулло. Теперь бы я никогда не использовал ничего подобного, но в то время такой подход срабатывал. Песня в исполнении Мины имела успех: это одна из тех композиций, которая с моей точки зрения получилась приятной, но не очевидной.

– *Тебе доводилось еще работать с Миной?*

– Однажды она попросила меня написать для нее новую песню. Я обдумал предложение и перезвонил (она тогда жила в Риме, на Корсо Витторио), изложил Мине свою задумку: паузы должны переходить сначала в отдельный звук, а затем в мелодию, и таким образом звуки как бы вырастают из полной тишины, а текст – заполняет пустоты, повторяющиеся паузы, рассчитанные ровно на ту долготу, которая необходима, чтобы произнести слова и подумать над тем, что в это время произошло в музыкальном полотне. Ей очень понравилось мое предложение, но в конце концов из этого так ничего и не вышло. Затем я несколько лет не получал от нее никаких вестей, лишь много позже мне пришел по почте ее диск. Она подписала его для меня. К диску прилагалось и письмо, где Мина писала, что не забыла нашу совместную работу. Мина была и остается непревзойденной певицей.

– *То есть ваша совместная работа началась и закончи-*

лась телефонным звонком?

– Да, точнее, песней о телефонном звонке («Если бы я тебе позвонила»).

– *А ты помнишь свою первую работу для RCA?*

– Точно не помню... Кажется, одним из первых заказов была подборка под названием «Фестиваль новой песни» (Ассизи, 1958), где предлагались традиционные итальянские песни, перепетые известными исполнителями⁵. Затем я работал с Марио Ланцей, итало-американским тенором, который записывался в Риме, это где-то около 1960–1961 года, тогда RCA в больших количествах распространяла американский продукт.

– *Какие песни ты сделал для Марио Ланцы?*

– На каждой пластинке было около дюжины песен, из которых я должен был обработать примерно половину. Для исполнения привлекались большие кадры: хор, оркестр. Первый сборник Ланцы, где были представлены неаполитанские песни, мы записали в ноябре-декабре 1958 года на студии Cinecittà Studios под руководством великого Франко Феррары.

На следующий год, в мае, мы все в той же студии записали подборку рождественских песен в исполнении Ланцы – «Рождественские песни» (1959), оркестр играл под управлением Пола Бэрона. В июле прошла запись пластинки «Ко-

⁵ Нилла Пицци, Тедди Рено, Паоло Бачильери, Лючия Барсанти, Паоло Сардиско, Нуччия Бонджованни и Франко Болиньяри.

роль-бродяга» (1961), подборка композиций из одноименной оперы Рудольфа Фримля, под управлением Константина Каллиникоса. Эти пластинки вышли как в Италии, так и в Соединенных Штатах, в Нью-Йорке их микшировали под «live stereo» – то была новая технология, еще не добравшаяся до Италии. Как потом оказалось, то были одни из последних пластинок Ланцы, поскольку очень скоро у него случился инфаркт, и он умер. Смерть застала его в Риме.

– *Какие воспоминания у тебя сохранились о тех временах?*

– Наверное, самое яркое воспоминание – это композиции, записанные под управлением великого Франко Феррары, сделанные для RCA. Феррара привык работать в студиях, он почти никогда не дирижировал на публике. Мысль о том, что за ним наблюдает зал, доводила его до обморока: то была неприятная особенность его психики. В то время, как я уже говорил, я ходил на все репетиции и записи, присутствовал во время исполнения моих аранжировок, слушал, учился и, если требовалось, вносил поправки. Так и в то утро я был в студии, рядом со сценой: планировалось, что Марио Ланца будет исполнять композиции вживую, вместе с оркестром и хором. Я смотрел в партитуру Феррары, передо мной располагался оркестр, а слева, немного в стороне, стоял Ланца, во время записи его голос должен был звучать как бы отдельно от хора. Рядом с ним находился маленький столик. Феррара дал знак вступать, но каждый раз, стоило зазвучать могучему голосу Ланцы, он не попадал и фальшивил. На-

конец несчастный Феррара, разозлившись и утомившись от повторений одного и того же фрагмента, упал в обморок, и я успел подхватить его, пока тело дирижера мягко опускалось на пол. Когда у него была возможность выпустить раздражение, с ним такого не случалось, но если этого не происходило, он как бы взрывался и сильное внутреннее напряжение приводило к обмороку.

Подобную сцену я наблюдал не раз, поскольку Феррара дирижировал как минимум для шести фильмов, к которым я писал музыку: «Перед революцией», 1964; «Эль Греко», 1966 и другие. Когда он мог выпустить пар, все было нормально, но если приходилось сдерживаться, тогда пиши пропало. Это было незабываемо. Мы стали друзьями на долгие годы.

Другие дирижеры приходили на студию, не посмотрев ни одной ноты, Феррара же всегда требовал партитуру за три дня до записи, чтобы ее изучить. Он мог дирижировать наизусть даже сложные произведения, это было настоящее чудо.

– *В это же самое время ты работал с Фаусто Чильяно и с Доменико Модуньо. Как вы познакомились?*

– В 1959 году Чильяно пригласил меня поработать над своими первыми пластинками, которые выпускал сам на студии Cetra. Среди его композиций были такие как «Ты, да, ты» и «Любовь заставляет говорить по-неаполитански», «С Рождеством тебя и Роуз» (1959), а в 1960-м он испол-

нил «Люблю тебя» и одну мою песню «Женщина, которая стóбит», которую я написал за год до того для одного спектакля.

А вот Модуньо мне уже приходилось слышать по радио. Однажды он позвонил мне и попросил сделать аранжировку для песен «Апокалипсис» и «Дождь» (1959), которую Миммо затем использовал в своем автобиографическом фильме «Все это – музыка» (1963). Вслед за тем он записал «С Рождеством Христовым во всем мире» (1959), которая вышла в студии Fonit.

Но я все больше работал для RCA, где занимался аранжировкой песен для Энцо Самаритани – «Я боюсь тебя», «Это были облака» (1960) и других исполнителей.

Дебют на экране

Рядовой в кинострою

– *Как и когда ты перешел от аранжировок к работе в кино?*

– Первый фильм, музыку к которому я написал от начала и до конца, был «Фашистский вожак» Лучано Сальче (1961) с Уго Тоньяцци и Стефанией Сандрелли. Она была очень молода, ей едва исполнилось пятнадцать. Мой путь к большому экрану был долгим и тернистым, я работал и на радио, и на телевидении, и на студиях грамзаписи, подрабатывал помощником известных композиторов.

– *То есть, можно сказать, ты выслужился из рядовых?*

– В те времена помощников композиторов, которые обрабатывали готовые наброски и переделывали их в мелодию, звучащую в фильме, называли «неграми». Так вот, я был негром долгие годы, начиная с 1955 года, когда работал для Джованни Фуско над фильмом Франческо Мазелли «Разгромленные».

Еще один композитор, с которым мне удалось поработать, был Алессандро Чиконьини, который написал музыку для «Страшного суда» Дзаваттини и Де Сики (1961). Я оркестровал колыбельную, которую в фильме исполнил Альберто

Сорди.

Я эпизодически пересекался и с Марио Нашимбене – на фильмах «Смерть друга» Франко Росси (1959) и «Варавва» Ричарда Флейшера (1961), который попросил меня переделать болеро, звучащее в конце фильма. И уже после этого случился «Фашистский вожак».

В то время для меня было неожиданностью, чтобы режиссер предложил мне выступить в качестве единственного композитора для целого фильма. Хотя когда Сальче меня пригласил, я уже написал немало музыки для чужих фильмов, так что не испытывал того трепета и волнения, как композиторы, никогда прежде не работавшие для большого экрана. Моя работа с Савино, работа в театре, аранжировки – весь этот опыт был примерно из той же области. Так что, приступив к «Фашистскому вожаку», я вновь ступил на путь эксперимента, которому отдавался в те годы, но как потом оказалось, на самом деле то было начало пути моей карьеры в кинематографе.

– То есть, как я понимаю, изначально ты не собирался много писать для кино.

– Я никогда не думал, что стану известным композитором в области кинематографа. Как я уже говорил, поначалу я думал придерживаться дороги, которую нарисовали мне мои преподаватели Петрасси, Ноно, Берио, Лигетти и по которой пошли мои коллеги Борис Порена и Альдо Клементи.

Разумеется, я горжусь тем, что написал, но в те годы я со-

вершенно этого не планировал. Впервые я столкнулся с миром кино как все – в качестве зрителя. Кое-что о такой работе рассказывал отец. Затем настал мой черед – я увидел студии, где записывали музыку к фильмам, потому что именно в те годы я стал заменять отца в оркестрах, а многие из них работали и для кинематографа. Однако я старался не афишировать, что подрабатываю в кино, как и не афишировал, что делаю аранжировки.

– *Почему?*

– В те времена в мире музыки все было очень четко: если бы Петрасси или другие преподаватели из консерватории узнали, что я работаю на заказ в коммерческой отрасли, это бы пагубно отразилось на моей репутации. Но постепенно все равно это стало известно.

– *Когда ты играл на трубе музыку к какому-нибудь фильму, тебе никогда не приходило в голову самому написать что-нибудь такое?*

– Признаться, когда я находился в студии звукозаписи, глядя на образы, проплывающие на экране, иногда я чувствовал желание написать к этому фильму совсем другую, свою музыку. Не всегда у фильма был интересный композитор, но случалось, что я сталкивался и с очень слабыми с профессиональной точки зрения коллегами.

– *Например?*

– Разумеется, я предпочитаю вспоминать тех композиторов, которые мне нравились, например, Франко Д'Акьярди,

который уже тогда был открыт для музыкальных экспериментов. К сожалению, сегодня он почти забыт, но это был очень смелый и даровитый композитор. Еще из талантливых коллег хочется вспомнить Энцо Мазетти и Анджело Франческо Лаваньино, – в те годы он очень много сотрудничал с кинематографом и часто приглашал меня играть в оркестре.

Лучано Сальче

– *Как ты познакомился с Лучано Сальче?*

– Мы познакомились в январе-феврале 1958 года. Мне позвонил маэстро Франко Пизано и пригласил сделать кое-какую работу в качестве «помощника» для программы «Все песни» (1958), одним из кураторов которой выступал и Лучано. Так мы познакомились, подружились, стали уважать друг друга как два профессионала. Именно благодаря Лучано я стал работать композитором в театре-ревю. Сальче заказал мне музыку к комедии «Прополис» Фелисьена Марсо (1959), режиссером которой он выступал. Комедия шла в Милане.

– *То есть ему сразу понравилось, как ты пишешь.*

– Видишь ли, композитор, который пишет музыку к фильму или спектаклю, должен помимо контекста улавливать задумку режиссера, но при этом музыка должна отвечать как его собственным представлениям, так и ожиданиям зрителя, хотя, конечно, можно сыграть и на эффекте неожиданности.

Как представляется, мне удалось совместить все эти непростые составляющие, вот почему после первого же спектакля Сальче заказал мне музыку для следующей комедии – «Счастливым концом» (1959).

– *Как эти спектакли приняла публика?*

– Публика приняла их хорошо, а вот мнения критиков разошлись. В любом случае, даже в самых негативных отзывах о спектакле про музыку отзывались хорошо или же отмечали ее соответствие общему настроению спектакля.

Впервые мое имя появилось на рекламных афишах и замелькало в газетных статьях. Помню, что в моей фамилии постоянно не хватало одной «р» – писали Мориконе, что, признаюсь, изрядно раздражало.

– *В комедии «Счастливым концом» Сальче ты дебютировал и как автор песен.*

– Да, это так. Две из них были даже очень неплохи: «Женщина, которая стóбит» в исполнении Альберто Лионелло и «Орнелла», наверное, самая популярная песня из этого спектакля, которую исполнил тогда еще неизвестный Эдгардо Вианелло. В мелодии этой песни есть интересный скачок на октаву, разбивающий имя Орнелла на слоги – Ор-нел-ла. Думаю, такое решение заметно повлияло на Эдгардо, ибо впоследствии он написал свои наиболее известные песни, среди которых «Загорелая» (1963), в основу которых легли очень похожие ритмико-мелодические скачки. Между прочим, аранжировку для его песен тоже делал я – именно

тогда я очень интенсивно работал на RCA.

– *Похоже, твое «боевое крещение» в спектаклях и фильме Сальче подарило тебе репутацию в театральных кругах и открыто хорошие перспективы.*

– Да, так и есть. Заказы стали поступать все чаще, и я брал все, что мне предлагали, потому что не мог понять, сколько продлится такое везение...

– *Какой-то заказ стал твоим любимым?*

– Да, «Маленький концерт» Энцо Трапани (1961) – музыкальная программа, идущая на втором канале RAI. Ее вел Витторио Дзивелли. Публика уже знала его по музыкальной радиопередаче «Дискобол». Дзивелли удалось оформить меня как ответственного за музыкальное оформление – весьма важный этап в моей композиторской карьере, потому что мне была дана полная свобода в подборе музыкальных композиций, оркестровки и аранжировки. Я мог использовать любые кадры. У меня был джазовый оркестр, в состав которого входили саксофоны, трубы, тромбоны и так далее, и довольно богатый по составу оркестр струнных. У меня даже была возможность самостоятельно пригласить дирижера. Я не стал долго раздумывать и назвал имя Карло Савины: наконец-то у меня появилась возможность вернуть долг человеку, который подарил мне столько возможностей, пригласив аранжировщиком.

– *И в это же время ты уже прокручивал в голове будущие мелодии для «Фашистского возжак»...*

– Вообще-то, музыка к «Вожаку» была моей третьей попыткой поработать в кино совместно с Лучано.

– *Это как?*

– Лучано приглашал меня и раньше на «Пилули Геркулеса», вышедшего в 1962 году, но отснятого еще в 1960-м. Но когда Дино Де Лаурентиис, продюсер фильма, обнаружил, что музыка доверена некоему Морриконе, он возмутился: «А это еще кто такой? Я его знать не знаю». И назначил композитором Тровайоли.

Этот случай был не единственным, еще один подобный эпизод случился в том же году с фильмом Марио Боннара «Гастоне», в котором сыграл Альберто Сорди.

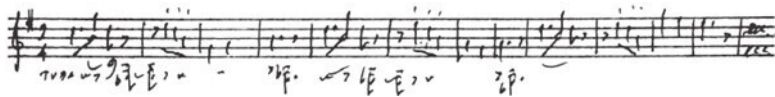
В обоих случаях дело было не в качестве музыки, а в недоверии к неизвестной фамилии. Для продюсеров, вкладывающих в картины свой капитал, я был незнакомцем. Они предпочитали известных людей, имена, знакомые публике, чтобы не потерять вложения. Так что музыку к «Гастоне» в конце концов доверили Анджело Франческо Лаваньино. Такой подход стоил мне двух фильмов, однако я вполне способен понять предвзятость продюсеров.

– *Какие указания ты получил от Сальче?*

– Помню, как мы с ним долго спорили, разбирая характеры персонажей, особенно фашиста Арковацци, которого сыграл Тоньяцци. Сальче пересказал мне сюжет фильма, строящийся на том, что фашистский офицер, не зная, что режим пал, арестовывает философа-антифашиста (Жорж

Вильсон), который местами напоминал мне Джузеппе Сарагата⁶. Думая о Сарагате, я написал тему Бонафе – хорал, вполне в религиозном духе. Он звучит во время одного из первых разговоров между философом и фашистом. Я понял, что нужно передать гротескную, трагикомическую реальность, где драма сплеталась бы с легкой завуалированной иронией. Это была дорога, которую мне наметил Сальче во время нашего спора. Мне представляется, что подобное ощущение лучше всего воплотилось в финальной мелодии, когда идут титры: военный марш звучит довольно пародийно, и этот эффект достигается благодаря своеобразной неловкой расстановке мелодических ударений. Мелодия как бы подтанцовывает в такт барабанной дроби и основному ритму, задаваемому другими инструментами.

В частности, туба издает довольно низкий синкопированный звук, си-бемоль, который звучит как чуждый основной тональности, и в том месте, где он появляется, слушатель невольно улыбается – кажется, что музыкант просто ошибся.



⁶ Итальянский политик, создатель и многолетний лидер Итальянской демократической социалистической партии, президент Италии с 29 декабря 1964 года по 29 декабря 1971 года.

Этот диссонанс смутно напоминает мне те поиски, которые я начал много лет назад, когда написал «Утро для фортепьяно и голоса» (1946), мое первое самостоятельное произведение.

– *А что за человек был Сальче?*

– Это был джентльмен старого образца. Ирония, которая присутствует в «Вожаке» и других его фильмах, чувствовалась и в его личности. У него был веселый и острый ум, чуждый банальности, точнее, полностью чуждый глупости. Он был склонен к бесхитростной самоиронии, которая, возможно, стала следствием его легкого физического недостатка: в молодости он попал в аварию, после чего его рот остался немного искривлен. Может быть, именно эти свойства его натуры и позволяли ему быть таким невероятным актером.

– *Почему вы перестали работать вместе?*

– Именно из-за его склонности к юмору. Когда он услышал музыку, которую я написал для фильма Леоне, он сказал: «В твоей музыке есть какая-то таинственность и сакральность. – Я сначала принял это за комплимент, но тут он добавил: – Поэтому больше нам не по пути: мне нужен юмор, комедия».

Я попытался возразить, что могу писать что угодно, что моя музыка многогранна, но его уже было не переубедить. Этот эпизод поставил крест на нашей совместной работе, но, конечно же, не на нашей дружбе.

Узнав о его кончине (1989), я после стольких лет и уже

огромного опыта работы в кино вновь задумался о тех словах о «сакральном» в моей музыке. Я вдруг внезапно вспомнил тему Бонафе, музыку из фильма «Миссия» (1986), фильмы Леоне, таинственность фильмов Ардженто... И понял, что Сальче был прав.

– *А тебе понравился сериал про Фантоцци, в котором сыграл Паоло Вилладжо?*

– Очень понравился, жаль, что не удалось над ним поработать. Фильмы Лучиано Сальче всегда недооценивались, а ведь это был очень проницательный, пытливый и даже хитроватый режиссер. Возьмем хотя бы «Эль Греко» – фильм про испанского художника эпохи Возрождения, – один из наиболее серьезных фильмов Сальче, где я смог раскрыться, реализовать свои эксперименты.

– *Чему ты научился у Сальче?*

– Я научился крайне профессионально подходить к любой работе и вкладывать в любую работу максимум труда, даже если с виду все проще простого. При любых обстоятельствах нужно выкладываться по полной и стараться добиться самого высокого качества, и, разумеется, вложив в нее нечто очень личное, что идет изнутри.

Серджо Леоне и долларовая трилогия

«За пригоршню долларов». Миф и реальность

– Ты делал оригинальные и запоминающиеся аранжировки, дебютировал на экране в фильме Сальче в 1961 году, но большая публика узнала о тебе лишь в 1964-м, когда вышел фильм Леоне «За пригоршню долларов». Как ты познакомился с Леоне?

– В конце 1963 года мне позвонили. «Добрый день, меня зовут Серджо Леоне...» – услышал я голос. Звонящий представился режиссером и тут же сообщил, что хотел бы встретиться и обсудить будущий проект. Я тогда жил в районе Монтеверде Веккьо. Фамилия Леоне была мне знакома, но когда я подошел к дому и встал у двери, в моей памяти вдруг что-то всколыхнулось. Я сразу обратил внимание на то, как шевелились губы Серджо, и в этом тоже было что-то знакомое. Этот режиссер очень напоминал мне одного мальчику, с которым я общался в третьем классе. И тогда я спросил: «Так ты тот самый Леоне из третьего класса?»

А он: «А ты тот самый Морриконе, который гулял со мной по Трастевере?»

Нарочно не придумаешь.

Мы стали рассматривать фотографию нашего класса: на ней действительно были и я, и Серджио. Невероятно, как мы снова встретились через тридцать лет.

– Он пригласил тебя поговорить о фильме «За пригоршню долларов»?

– Да, но тогда фильм еще проходил под пилотным названием «Таинственный незнакомец». В те времена я почти ничего не знал о вестернах, но за год до того написал музыку к итало-испанскому фильму Рикардо Бласко и Марио Каяно «Дуэль в Техасе» (1963) и уже начал работу над фильмом «Пистолет не знает аргументов» (1964).

Мы провели вместе весь остаток дня, а на ужин отправились в район Трастевере, в заведение нашего знакомого и бывшего одноклассника, который унаследовал от отца неплохой ресторанчик – «Возница». Серджио сам меня пригласил и сам расплатился. Потом он сказал, что хочет пригласить меня в кино. Мы направились в небольшой кинотеатр в Монтеверде Веккьо, где в тот самый вечер шел фильм Куросавы «Телохранитель» (1961).

– А тебе нравится Куросава?

– Вообще-то нет. А вот Серджио был от него в восторге. Казалось, что в этом фильме он нашел что-то, чем мог бы воспользоваться. В одном эпизоде персонаж вышел с клинком против человека с пистолетом. Казалось, нелепица, но именно эта нелепица и заинтересовала Серджио, который сде-

лал из нее сцену дуэли не на жизнь, а на смерть, столкнув Волонте и Иствуда: «Когда человек с револьвером сталкивается с человеком с ружьем, первого можно считать покойником». На что Иствуд отвечает: «Это мы еще посмотрим». Такой хамоватый ответ персонажа вполне в характере фильмов Леоне. Серджо взял структуру Куросавы и добавил иронии, едкости и приключений и таким образом ввел эти идеи в вестерн. Я сразу же понял, что музыка должна передавать и агрессивный тон персонажа, и его раздражительность.

Тогда я еще не знал, как пойдет работа, но даже теперь у меня сохранились прекрасные воспоминания о нашей первой встрече и о том, как мы провели день. Серджо показался мне очень интересным человеком.

– Из того, что ты сказал, складывается впечатление, что Леоне с самого начала задумал подать вестерн как некий мифический универсум.

– В последующие годы Серджо неоднократно повторял, что самым лучшим автором вестернов был Гомер. В героях Гомера он якобы увидел прототипы своих ковбоев. Не знаю, думал ли он так в 1964-м, но я сразу заметил, что у него были большие амбиции: Серджо намеревался переписать вестерн, смешав американскую модель с итальянской комедией дель арте, взяв от обоих жанров самое узнаваемое и в то же время внеся в них свое, совершенно новое. Но одно дело сказать, другое – сделать.

Должен заметить, что в то время я сомневался, что у Сер-

джо что-то получится: вестерн в Италии был в совершенном упадке, но всего за несколько лет Леоне смог подарить ему новую жизнь. Кто знает, быть может, только у него и были для этого и решимость, и способности.

– Но ведь не ты один сомневался в его успехе. В одном из интервью Волонте заявил, что согласился сниматься в фильме лишь для того, чтобы расплатиться с долгами, накопившимися у него после провала спектакля. Однако в итоге фильм «За пригоршню долларов» имел такой успех, что Куросава даже обратился в суд.

– Jolly Film, компания, выпустившая фильм, не оплатила Куросаве авторские права, вот почему он подал в суд. Никто не ожидал от фильма подобного успеха, к тому же фильм с таким низким бюджетом еще никогда не выходил за границы страны, а тут... Как говорил тогда Леоне: «Если его посмотрят хотя бы в Калабрии, будет уже хорошо, но мы должны показать все, на что способны».

Продюсеры хотели разрекламировать фильм как американский, чтобы привлечь зрителя, так что мы все работали под псевдонимами. Волонте выступал как Джон Уэльс, я – как Дэн Савио – так я назвался и в фильме Каяно, а сам Леоне взял имя Боб Робертсон⁷. Единственный, кто остался при собственном имени, так это главный герой, тогда почти неизвестный Клинт Иствуд. То было одно из его первых появле-

⁷ Серджио Леоне взял этот псевдоним в память о своем отце Винченцо Леоне, работавшем в кинематографе под псевдонимом Роберто Роберти.

ний на экране.

– 12 сентября 1964 года во Флоренции состоялась премьера фильма «За пригоршню долларов», после чего фильм раскатился по всей Италии, и куда дальше, чем Калабрия. Это был непревзойденный успех. Что тебе запомнилось о самом процессе работы над фильмом?

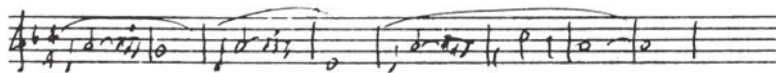
– Это было своего рода испытание моих отношений с Серджио, я сразу же столкнулся со всеми его «особенностями». Иногда мы полностью понимали друг друга, иногда ссорились. Мы чуть было совсем не разругались из-за финальной сцены. Он настаивал на том, чтобы мы оставили в фильме тему, которую временно пустили на стадии монтажа, – композицию Дмитрия Темкина «Deguello», написанную для фильма «Рио Браво» (1959) Говарда Хоугса с Джоном Уэйном и Дином Мартином. Такая практика была вполне обычной: пока музыка к фильму не написана, на стадии монтажа использовалась уже известная композиция. Это помогало сориентироваться актерам. Но дело в том, что режиссер постепенно привыкал к этой мелодии, поэтому оторвать его от привычной темы и направить в другое русло совсем нелегко. И Серджио не был исключением: он заупрямился и настаивал на темкинской «Deguello»⁸.

– А ты?

⁸ Изначально в фильме, сюжет которого разворачивается на борту корабля, колыбельную исполняла группа Peters Sisters (американское трио певиц контральто, в шестидесятые годы снискавшее популярность в Италии благодаря поддержке Ренато Рашеля).

– А я сказал: «Если ты оставишь эту мелодию, то я выхожу из игры», – развернулся и ушел, и это 1963 год, когда у меня не было ни копейки! Через некоторое время Леоне все же уступил и сухо сказал, что я могу делать как считаю нужным.

«Эннио, не надо делать мелодию точь-в-точь как эта, напиши просто что-то похожее», – попросил он. Но что это значило на практике? Я все равно оставался привязан к тому, что значила эта сцена для режиссера: смертельный танец, адаптированный под атмосферу южного Техаса, где, как думал Серджо, соединились мексиканские традиции и традиции Соединенных Штатов. Чтобы прийти к какому-то компромиссу, я использовал колыбельную, которую сочинил два года назад для «Морских драм» Юджена О’Нила (4), и вставил в спорный фрагмент, не сказав Серджо ни слова. Я оформил тему в новой аранжировке, сделав ее резче и убедительней, а чтобы подчеркнуть нарастающую торжественность, ввел трубу. Затем я наиграл мелодию Серджо и увидел, что ему понравилось.



– Отлично, отлично... Но только она должна звучать как «Deguello»

– Не волнуйся, – приободрил я его, – пусть ее послушает

Микеле Лачеренца.

Тут мы снова принялись спорить. Леоне хотел, чтобы на трубе играл Нини Россо, очень известный трубач, прославившийся тем, что записал несколько песен для голоса и трубы, превратив их в довольно любопытный микс. Но я хотел, чтобы он взял Лачеренцу, отличного трубача, с которым я учился в консерватории. На мой взгляд, он подходил для исполнения этой композиции как никто другой. Россо не сотрудничал с RCA, да и, кроме того, был занят на другом проекте, так что я настоял на своем. Микеле отлично исполнил все мелизмы, которые я написал «в мексиканском и в то же время воинственном духе», как меня и просили, и даже больше. Во время последней записи он играл со слезами на глазах, так как знал, что режиссер был настроен против него. Но я сказал Микеле: «Не переживай, сыграй-ка вот эту тему с немного воинственным духом, прислушайся к тому, что я написал, доверься своему инстинкту».

Эта тема получила название «За пригоршню долларов» и стала центральной темой всего фильма.

– *А ты когда-нибудь признавался Леоне, что использовал композицию, которую написал для другого проекта?*

– Да, но только много лет спустя. Тогда Серджи захотел прослушать все мои «наброски», и иногда мы использовали ту или иную мелодию.

– *А почему в композиции, которая звучит в начале филь-*

ма, хор поет «Wind and fire»? ⁹

– В 1962 году я сделал для RCA аранжировку композиции «Пастбища изобилия»¹⁰ Вуди Гатри, в исполнении Питера Тевиса, отличного певца из Калифорнии, который часто работал в Италии. В этой работе я задумал погрузить слушателя в атмосферу забытых богом деревень, описываемую Гатри, и ввел звуки хлыста, насвистывание и звон колоколов. Этот звон должен был отражать настроение деревенского человека, который мечтает о городской жизни, далекой от того, к которой он привык. Это немного видоизменило мелодию песни, поэтому в аранжировке появлялся хор, который повторял такой припев: «Мы пришли с туманом и уходим с ветром».

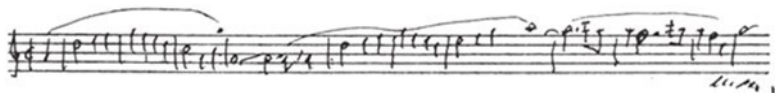
Когда я дал Серджо прослушать эту композицию и объяснил свою задумку, он сказал, что это просто отлично, и настоял на том, чтобы и в его фильме все было именно так, в том числе и хор. Я взял за основу старую концепцию и наложил на нее новую мелодию, которую сначала насвистывает Алессандрони¹¹, а потом Д'Амарио наигрывает ее на элек-

⁹ «Ветер и огонь» (пер. с англ.).

¹⁰ На сорокопятке (грампластинка на 45 оборотов в минуту) Питера Тевиса вышли композиции «Пастбища изобилия» и «Бесконечная ночь». В том же году была записана еще одна его пластинка с песнями «Мария» и «Да, сегодня вечером».

¹¹ Морриконе использовал насвистывание Алессандрони в композициях для нескольких фильмов, среди которых «Агент 505. Западня в Бейруте» Манфреда Р. Колера (1966).

трогитаре.



Затем я ввел хор, но немного изменил слова, сделав вместо «с ветром» – «ветер и огонь».

– *Из того, что ты предложил, насвистывание – самый простой и в то же время самый интересный ход: в мире, где жизнь почти ничего не стоит, насвистывание в ночи у костра – единственный способ не думать об одиночестве, в этом есть и гордыня, и какая-то дерзость.*

– Насвистывание Алессандрони пришлось так кстати, что Серджо хотел начать фильм «На несколько долларов больше» с той же композиции, которая открывала предыдущий фильм. Он заупрямился, но, к счастью, мне удалось найти для него кое-что, что передавало атмосферу фильма, но немного отличалось от прежней мелодии.

– *Мелодия, которую насвистывает Алессандрони, затем повторяет Д'Амарио. Он играет ее на электрогитаре – еще одна характерная черта. У многих такой прием ассоциируется с группой «Шэдоуз».*

– Тогда я о них даже не слышал. Я стал использовать электрогитару в аранжировках и затем подключил ее в документальном фильме Паоло Кавары «Дурной мир» (1964). То-

гда электроакустической бас-гитары еще не существовало, и вместо нее использовали обычную четырехструнную бас-гитару. Я тоже, разумеется, так и делал. Когда «За пригоршню долларов» вышел на экраны, многие кричали, что это настоящий прорыв, но правда в том, что я уже многие годы привлекал электрогитару, вот только не в качестве инструмента-соло. Ее жесткий и режущий тембр, как мне кажется, прекрасно передает атмосферу этого фильма.

– В одном из интервью Кристоферу Фрейлингу Алессандрони признается, что во время записи Леоне был ему симпатичен и в то же время немного пугал: он решительно клал руку ему на плечо и каждый раз повторял: «Ну, сегодня ты должен свистеть так хорошо, как никогда, ясно?»

– Серджио был крепкого сложения. (Смеется.). Он часто приходил в студию во время записи, потому что был очень щепетилен, и, несмотря на то, что между нами сразу возникло взаимное доверие, он хотел все держать под контролем, а иногда ему просто было любопытно, что мы там делаем. Помню, как-то раз он пришел во время микширования музыкальных фрагментов, когда все шло не слишком хорошо. Серджио нервничал и требовал более решительного крещендо для одного эпизода. Я же в тот момент дирижировал и не мог поговорить с ним и успокоить. Вдруг он нажал на микшере кнопку, которая используется для общения с занятыми в съемочном зале исполнителями, и что-то прокричал музыкантам. Тогда Франко Тампони, наша первая скрипка, уди-

вительно чуткий музыкант и человек, немедленно встал и с достоинством ответил режиссеру: «Простите, но здесь я слушаю только указания маэстро Морриконе».

В этом смысле Серджи мог порой переступить грань. После слов Тампони он словно окаменел. Сразу вслед за этим эпизодом он обратился ко мне: «Слушай, а почему бы тебе не пригласить другого дирижера, а самому стоять со мной в кабинке микширования? Так мы могли бы общаться, и ты бы мог давать указания музыкантам». И правда, бывает, что иногда нужно замедлиться или убыстриться, изменить скорость исполнения, так что если ты стоишь рядом с режиссером, а кто-то другой дирижирует, это действительно позволяет лучше контролировать и партитуру, и звуковой материал, и композиторскую идею, и видеоряд, и пожелания режиссера. Поэтому идея Серджи пришлась мне по душе, и я стал требовать того же от других режиссеров, а в качестве дирижера пригласил очень хорошего музыканта, моего старого друга Бруно Николаи, который дирижировал за меня вплоть до 1974 года.

– Благодаря музыке к фильму «За пригоршню долларов» ты получил первую «Серебряную ленту», а твой саундтрек стал «саундтреком года» в Италии и занял первое место по продажам.

– По правде говоря, несмотря на такой бурный успех, я до сих пор думаю, что эти композиции – худшее, что я написал для кинематографа. Год спустя мы вместе с Леоне пересмат-

ривали фильм, который все еще шел в кинозалах, поскольку имел огромный успех. Выйдя из кинотеатра, мы переглянулись, посмотрели друг другу в глаза, помолчали и почти одновременно выдали: «Что за ужасный фильм!»

После мы оба расхохотались, а потом направились по домам, чтобы все хорошенько обдумать.

«На несколько долларов больше»

– 18 декабря 1965 года в Риме вышла вторая часть «Трилогии о долларе» – «На несколько долларов больше». В начале фильма нам издалека показывают человека на лошади и снова слышится мелодия, которую насвистывает Алессандрони.

– Музыкальная тема другая, но я сохранил насвистывание и электрогитару Д'Амарио. Хор, поющий в начале картины, который уже был использован мною в прошлом фильме, в этом поет гортанными звуками, которые заменяют слова, что отсылает к еще более глубокому «примитивизму». Для пушшего эффекта я использовал варган – типичный североафриканский традиционный инструмент, который известен в Сицилии, Корее и других странах, на котором великолепно сыграл Сальваторе Скиллиро. Ввести варган было не так-то легко: вся музыка к обоим фильмам написана в ре миноре, а партия варгана включает в себя пять нот: ре, фа, соль, си-бемоль и до – основные басы примененной мною гармонии. Но

поскольку варган – инструмент, способный издавать лишь один звук, нам пришлось использовать пять разных варганов и соединять несколько дорожек. Так что понадобилось немало поработать ножницами, чтобы получить нужную мелодию. К счастью, звукооператор Пино Мастоляни проявил огромное терпение.

– У итальянцев варган ассоциируется с грубыми сицилийскими типами, которые вместо кепок носят ковбойские шляпы.

– Да, я тоже что-то такое припомнил: в памяти что-то промелькнуло, точно короткое замыкание. «На несколько долларов больше» оказался куда более сильным фильмом, чем первый, более структурированным, с хорошо прорисованными персонажами, что давало большие возможности для музыкальных оттенков. Например, Монко, Однорукий, персонаж Клинта Иствуда, неуловимый и быстрый, как ветер, должен был ассоциироваться со звучанием флейты и насвистыванием центральной темы фильма. Полковник Мортимер, которого сыграл Ли Ва Клиф, – самая загадочная фигура, и мне показалось, что варган хорошо подчеркнет его жесткую сторону, а композиция «Прощай, полковник» укажет на другую, ранимую, бережно скрываемую ото всех. Выразительность английского рожка и звучащий с ним хор женских голосов приоткрывали зрителю внутреннюю составляющую этого персонажа: где вы хоть раз видели убийцу, который отказывается от платы, как это делает полковник?

– *То есть на этот раз посредством музыки ты раскрывал психологическую сторону героев.*

– С этой точки зрения мы с Леоне пришли к полному согласию. Мы вместе прочли и обсудили сценарий, договорившись о мельчайших деталях еще до начала съемок, а не во время их проведения, и это оказалось настолько действенно, что после этого фильма мы так и продолжали работать.

– *Возвращаясь к вопросу о соотношении музыки и персонажей, мне кажется, что фигура Индейца музыкально передана с помощью очень оригинального и неожиданного решения: мелодии карманных часов, с которыми он не расстанется. А ведь он заполучил часы, убив их владельца и изнасиловов его жену. Эта мелодия – своего рода символ внутренней смерти Индейца. В течение фильма она перекликается с другими темами, символизирующими остальных персонажей, так что вырисовывается настоящая символично-музыкальная драматургия.*

– Для меня было важно соединить предмет, присутствующий в сцене, с идеей, которая передается образным рядом и переплетается с остальным материалом, в том числе и музыкальным.

Что до инструментальной точки зрения, то, помнится, для музыки карманных часов я подбирал по ходу фильма самые разные варианты: прерывающийся звук целесты, подрагивание высоких смычковых, акустическую гитару, легкую перкуссию, колокольчики – самые слабые, какие были – это для

использовать орган. Позы, которые принимает в этом эпизоде Волонте, напоминают некоторые сцены с картин Рембранта и Вермеера. Эти художники очень нравились Леоне, да и кроме того, они жили примерно в то же время, что и Бах. Поэтому и я решил оглянуться назад, в прошлое.

Как я уже говорил, на этот раз мне дали большую свободу, поэтому и я проявил себя более амбициозно, позволив себе такого рода музыкальные цитирования. По мнению некоторых исследователей, сцена «Сведение счетов» – первый пример многоуровневого наложения, который нам с Леоне удалось осуществить. Иными словами, музыка точно исходит изнутри самой сцены, как звук реальности, и постепенно выходит за его пределы, становясь звуковым оформлением, «саундтреком». Все это создает напряжение, сильный эмоциональный эффект. Вот почему я думаю, что этот фильм стал большим шагом вперед как для меня, так и для Леоне.

– Продюсером фильма «На несколько долларов больше» выступил адвокат Альберто Гримальди, который сменил Джорджо Папи и Арриго Коломбо. С ними Леоне работать перестал. Гримальди же продюссировал и «Хороший, плохой, злой» (1966), и многие другие фильмы, для которых ты написал музыку.

– Да. Гримальди стал первым кинопродюсером, с которым мне удалось познакомиться лично. На нем всегда были пиджак и галстук, при себе – неизменный дипломат.

«Артист должен быть свободен, не стоит перемывать ему

кости, это просто непростительно», – часто повторял он с улыбкой. При съемках этого фильма он заплатил 300 000 лир одному музыканту, который угрожал подать на нас в суд за плагиат, утверждая, что ведущая тема очень похожа на «Ямайку» Джоржо Консолини (*Giamaì*). Я знать не знал этой композиции и когда прослушал ее, действительно заметил большое сходство. Но Гримальди не стал устраивать сцен и из уважения ко мне промолчал, так что эта история дошла до меня только через много лет. Думается, он понимал, что я старался как мог, но такой такт и скромность свойственны далеко не каждому.

«Хороший, плохой, злой»

– 23 декабря 1966 года в одном из кинотеатров Рима выходит «Хороший, плохой, злой» – последняя пуля в обойме «долларовой трилогии» Серджо Леоне. Фильм начинается с воя койота и титров, выполненных Иджинио Лардани...

– Разговоры с Леоне навели меня на мысль ввести вой койота, чтобы выразить животную жестокость Дикого Запада, но как реализовать эту задумку, было не совсем ясно. Я подумал, что если наложить друг на друга два мужских голоса, один из которых будет издавать звук А, а другой Э, и вытягивать их натужным фальцетом, то мы получим нечто похожее на требуемый эффект. Я пошел в студию записи и объяснил певцам, что надо делать. Мы обыграли полученные

звучи реверберацией и получили то, что требовалось. Затем трубы и тромбоны продолжили тему, издавая звук вроде «ва-ва», который получается, когда вставляется сурдина, и мы получили типичное звучание брасс-бэнд двадцатых-тридцатых годов.



– Уже в самом начале на экране появляются портреты трех главных героев, изображенных Лардани, и звучит все та же мелодия, подхватываемая разными инструментами: флейта ведет тему хорошего, голос – тему плохого, флейта сюнь – тему злого, словно намекая на то, что как бы ни были различны герои, сущность у них – одна.

– Да и судьба тоже: они – трое флибустьеров, каждый на свой лад. Как я уже говорил, во втором фильме музыка давала персонажам определенную психологическую характеристику, но в третьем произошел существенный сдвиг вперед.

В жизни трех бродяг, трех главных героев была война – великая История, которая тем или иным образом, пусть даже на мгновение, затрагивает сознание каждого, кто с ней столкнулся. Поэтому я подумал взять две трубы, которые бы наигрывали два военных мотива – мотив южан и мотив северян. В композиции «Форт» сплетение этих мотивов вызыва-

ет ассоциации с братскими объятиями однополчан в моменты отчаяния, когда грохот боя на какой-то время стихает и отдаляется и наступает время подсчитывать убитых и раненых. А в начальных титрах трубы звучат быстро и резко, как звуки труб атакующей кавалерии.

Единственный, кто мог сыграть обе партии, это великий трубач – Франческо Катания. Мы наложили несколько партий в его исполнении, так что в итоге на записи получилось пять мелодий, которые то сходились, то расходились.

Война, которую показывает Леоне, – это своего рода огромный фон для представления историй трех главных героев. Помимо сцены на солдатском кладбище и сцены с мостом трое протагонистов сталкиваются со страданиями заключенных в лагере, где Сентенца пытается Туко. В этой сцене группа заключенных поет, чтобы заглушить звуки пыток – это печальная и мрачная музыкальная тема. Внезапно один из пленников замолкает, но тюремщики вынуждают его продолжать.

– В этом фильме сразу проступает эпичность; уже при появлении Сентенцы звучит классическая гитара, сопровождаемая хоралом струнных – тема «Закат». Эта мелодия словно отсылает ко второму фильму «На несколько долларов больше», но подана более трагично, как бы напоминая нам о былых беззаботных временах, минувших навсегда.

– Эту же находку со струнными, только в более широком

составе, я перенес в «Однажды на Диком Западе» (1968) и затем в фильм «За пригоршню динамита» (1971). Струнные противопоставляются «примитивным» инструментам, которые характеризуют троих героев, в то же самое время придают таинственности и сакральности, создавая ощущение, что время исчезло, растворилось.

– Они как бы противопоставляются истории, которая все больше разрушает планы человека: звучит основная тема. Затем ее подхватывает электрогитара знаменитым арпеджио с акцентом на две квинты. Таким образом возникает динамичность в сюжете, навевая мысль о побеге или пущенной в галоп лошади.

– Ритм, который ведут струнные, тоже неровный и напоминает галоп. Оформляя этот эпизод, я вспоминал «Сражение Танкреда и Клоринды» и узнаваемую манеру струнных Монтеверди. У него звучат трезвучия Ля минора на первой, второй и третьей струне, а у меня они исполняются на гитаре.

Сейчас, когда я даю концерты, вместо гитары я использую рожки, которые в отличие от первичной версии придают звуку округлость, что позволяет достичь большей симфоничности. Тот звук, который я использовал для записи, очень сложно передать в живом исполнении, и поскольку мне не хочется рисковать, я его заменяю. Тогда Бруно Баттисти Д'Амарио удавалось найти невероятные звуки.

Для фильма мне нужен был инструмент, который бы от-

бивал ритм и имел подходящий тембр – он должен был быть фоном основной мелодии. Среди записей Д’Амарио мы нашли подходящее решение – им стала гитара.

В теме «Жажда золота» помимо голоса Эдды Дель’Орсо звучит искаженная электрогитара, так что получается что-то вроде пронзительного крика. В партитуре я написал: «звучит искаженный звук электрогитары» и пометил две ноты – до и си. Д’Амарио мог свободно выбрать любой тон этих нот и добавить к ним несколько других звуков на синтезаторе. Такие маленькие открытия давали огромную отдачу – на эти звуки мы наложили еще несколько электрических инструментов – орган Хаммонда, родес-пиано и другие, которые я уже использовал прежде.

– В музыке к фильму «Хороший, плохой, злой» ты продолжаешь тот фундаментальный поиск, который характеризует твоё творчество с самого начала: подбираешь нужный инструмент, тембр и мелодическую идею, создавая из этого единое целое.

– Да, так и есть. Как правило, тембр, в котором реализуется та или иная мелодическая фраза, – тоже часть моего замысла. Когда я пишу, я нередко уже представляю себе конкретного исполнителя. Если бы не конкретные музыканты, многие решения, которые я предлагал, оказались бы невыполнимы.

Леоне всегда просил, чтобы темы были несложными, легко запоминались, чтобы их мог напеть любой: ему не хоте-

лось все усложнять. Я наигрывал на фортепиано композиции в упрощенной версии, а он выбирал. Но в моей голове эти ноты уже звучали в исполнении «своего» инструмента, хотя во время оркестровки я добавлял еще несколько необычных инструментов, стараясь найти нужный тембр.

Я воспитывался в традиции, корни которой уходят в пост-вебернианский авангард, которому было свойственно внедрение в оркестр необычных инструментов и различных шумов. Это было в порядке вещей. Даже в аранжировках, которые я делал для RCA, я по возможности прибегал к подобным решениям, но в музыке к фильмам Серджио это стало моей обычной практикой.

– Для этого фильма вы тоже сначала записали музыку, а потом уже стали снимать?

– Да, как и для предыдущего. Но теперь у Леоне возникла мысль включить музыку на съемочной площадке, чтобы актеры могли слышать ее во время работы. В дальнейшем мы так и стали делать.

С самого начала Серджио просил Клинта Иствуда играть так, словно он готов вот-вот наброситься на противника, молчать, но в то же время осыпать любого, кто появляется в сцене, неслышимой бранью. Это создавало невероятное напряжение и своего рода молчаливый диалог. Когда добавлялась музыка, этот прием раскрывался с еще большей очевидностью. Серджио говорил, что Иствуду это очень нравилось.

– Леоне постоянно провоцирует зрителя – и сценами, и

музыкой. А ты какого мнения об этом фильме?

– Он стал очередным шагом вперед. Каждый следующий фильм получался лучше предыдущего. «Хороший, плохой, злой» был длиннее первых фильмов, и от музыки тоже требовалось большего. Помимо мелодии к титрам и финальной сцене я написал несколько композиций, которые бы звучали в промежуточных эпизодах, например, в сцене в пустыне. В фильмах Серджо сначала что-то долго нагнетается, а затем за несколько секунд наступает развязка.

В финальной сцене тройной дуэли – Иствуд – Уоллак – Ван Клиф – Серджо во что бы то ни стало хотел использовать мелодию карманных часов из прошлого фильма, так или иначе, он настаивал на чем-то подобном.

– Кроме знаменитого зачина с воем «койота» самая известная тема фильма, пожалуй, это «Жажда золота». Кажется, группы «Металлика» и «Рамонес» несколько лет подряд начинали свои концерты с этой композиции.

– Не только они, эту тему играли многие рок-звезды. Брюс Спрингстин, например, обращался к теме Джил из фильма «Однажды на Диком Западе». Многие группы из разных стран отдают мне дань, исполняя эти композиции, другие же пытаются их переосмыслить. И пусть, я не против... Помню, когда «Дайр Стрейтс» были в Риме с концертом, они пригласили меня на ужин и рассказали, что хотят посвятить мне одну из своих композиций. Есть и ирландская группа, которая посвятила мне песню.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.