

# MORRICONE

## JANUSOVI<sup>1</sup> ZVOKI

### Metodične težave

Italijansko glasbeno zgodovino pisje do zdaj ni pokazalo nikakršnega zanimanja za filmsko glasbo<sup>2</sup> (vse priznanje redkim izjemam)<sup>3</sup>, v splošnem pa je spregledovalo kar vse glasbene pojave, ki jih ni mogoče zlahka uvrščati po metodah utečenega kritičnega instrumentarija. Odtod izvira hude težave za vsakogar, ki bi bil skušal vsaj na kratko analizirati skladateljske stvaritve glasbenika, ki se je zapisal predvsem filmu. Težave se še poglobe, če je takšnemu skladatelju ime Ennio Morricone. Film je namreč, čeprav je vanj vložil največ svojega napa, le eno od področij njegovega ustvarjanja, le del njegove kompleksne avtorske osebnosti.

Že spočetka se želimo izogniti tako apologiji kakor pisanju seznama (kar je na primer v navadi pri tistih ameriških založnikih, ki so povezani s kinematografsko industrijo; torej je tam legitim del businessa)<sup>4</sup>, pa tudi poljubni in neobvezni deskripciji (kar moremo zázmati v precejšnjem delu prispevkov glasbeno nepismene filmske kritike). Preostane nam torej ena sama pot, tista, ki nas vodi v nujnost — morda pa je to samo domisljivost — da historiziramo lastno analizo.<sup>5</sup> Pisec se s tem neomahljivo zaveže, da bo analitično metodo izravnal z zgodovinsko realnostjo, ki jo raziskuje. Grozi pa mu tveganje, da bo raziskava prehitro zastarela, pri čemer bi bilo najhujše, ko bi v bližnji prihodnosti dopustil, da se njen predmet odtrga od drugih pojavov — bodisi na mikroravni ali pa makroravni — saj bi raziskavo ločilo od naravnih procesov, ki ju zahteva zgodovinske: od usodanja in reuperacije. Tem rečem je prepuščen sleherni prispevek.<sup>6</sup>

Visoko zapreko bi si postavili, ko bi svoje estetiške poglede primerjali s pogledi rocojevske<sup>7</sup> kritike; kar pa bi bilo tudi brez pomena, najsi je militantna muzikologija še tako njena bolj ali manj zavestna glasnica. Odmikamo se tudi od lažne moči sociološkega pristopa, predvsem tistega, ki bi nas mogel zapeljati v nekakšno albertonijevsko<sup>8</sup> razlago dejstev. Priznavamo si, da bi bilo neprimerno, ko bi filmsko glasbo definirali kot zvrst *tout court*, takšno, ki more povzemati definicije drugih kompozicijskih zvrsti.<sup>9</sup> In naposled se strinjamo s temeljnimi zgodovinsko-estetiškim dejstvom, da se uvršča večina porabniške glasbene produkcije — vstevši zvočne optične filmske trakove — po svoji naravi prej k zgodovini šeg in navad kakor k zgodovini umetnosti. V tem smislu moramo tudi razumeti nespodbidno resnico: Govor bo o skladatelju, ki je od zgodnjih 50. let do danes ustvaril več kot štirideset del komorne, koncertne glasbe in kantate, od 1961 do zdaj pa spisal tudi glasbo za več kakor tristo filmov (pri čemer ne upoštevamo skladb za televizijo, scenske glasbe in glasbenih revij). Od 1968 je prizadevno sodeloval v dejavnostih Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (Improvizatorske skupine Novo sozvočje), za navrh pa je dolga leta tudi aranžiral skladbe in — največkrat kar odločilno — pomagal k uspehu številnim ploščam lahke glasbe.<sup>10</sup> K analizam nekaterih od teh področij, ki so praviloma med seboj nezdružljiva, se bomo na kratko še vrnili. Za zdaj želimo poudariti, da se bomo, upoštevajoč vse, kar smo napisali do tod (naj priložnost od nas še tako zahteva, da damo prednost kinematografski dejavnosti), ukvarjali z Enniom Morriconejem kot skladateljem, ki se ogiblje pridevkom. Podčrtali bomo nje-

govo „v oči bijočo“ netipičnost, kar pomeni, da se bo skušal naš pristop osvoboditi predsodkov ali udobnih oznak. To je tudi edini način, ki nam omogoča, da spoštujemo obe dejavnosti — tako njegovo, skladateljsko, kakor svojo, glasbeno-zgodovinsko.

### Vajenec versus mojster

Ennio Morricone se je rodil leta 1928 v rimski četrti Trastevere materi Liberi Ridolfi in očetu Mariu Morriconeju. Družino je preživljal samo oče, priznan trobentar, ki je igral v zabavnih orkestrih in z majhno skupino po nočnih lokalih. Pozneje je sodeloval tudi pri nasnemavanjih zvočnih optičnih filmskih trakov. Mati je šele pozneje v Rimu odprla skromno trgovnico s tekstilom. Kakor se dozeveda, je mali Ennio rasel v tipični proletarski družini, v kateri sta se življenje in delo neprenehoma mešala, medsebojna odvisnost in delavski ponos pa prepletala. Njegovi prvi glasbeni nastopi niso bili le preprost nasledek zgodnjih prikazov nadarjenosti (saj se je v skladateljevanju privrkat preskusil že leta 1934); domnevamo marveč lahko, da so pomenili naravno pripravo na trenutek, ko bi naj bil sin, v družini in pri delu prevzel očetovo vlogo. Drugače povedano — če moremo glasbeniško dedovanje z očetov na sinove upravičeno označiti kot glasbeno tradicijo (saj poznamo dvojice iz 18. stoletja), nam glasbena tradicija pri Morriconejevih — prej zaznamovana z etičnimi nagnjenji kakor z abstraktnimi estetskimi ideali — kaže, da bi bilo do dedovanja z očeta na sinu tako ali tako prišlo v vsakem primeru. Zatorej je bil zgodnji prikaz glasbene nadarjenosti pravzaprav le razrahljal že zapečateno Enniovo usodo. Oče je deloval v izključno zunajakademskih glasbenih okoljih. Toda igral je v času, ko ni bilo nemogoče, da so si *obrtno* večji glasbeniki zagotovili poklicno varnost brez kvalifikacij z uradnih šol. Skupine, majhni orkestri in celo veliki so si glasbenike nabirali tudi med izbornimi instrumentalisti, ki niso premgli „koščka papirja“ (nekakšen evfemizem, verjetno pobran iz gledališča Eduarda De Filipa, je včasih pomezil kakršnen koli izkaz). Toda Morricone se je že zamlada postavil na tira, ki sta si bila v marsičem kontradiktorna. Z ene strani je obiskoval ure trobente na konservatoriju — pravilneje zapisano: *Konservatoriju*, saj smo konec tridesetih! — in tam igral pri Umberto Semproniju in Reginaldu Caffarelliju. Z druge pa je moral že nekaj let po šolskih začetkih nadomeščati bolehnega očeta. Morricone je bil pri štirinajstih že „capretto“<sup>11</sup> v skupini Constantina Ferrija. Noč na noč je igral v povojnem razrušenem Rimu, pozneje v „odprtrem“ mestu spoznaval Night Club Florida, hotel Mediterraneo in se udinjal pri Massimu D'Azegliu po zabaviščih, v katerih so bili ameriški vojaki zamenjali nemške. Kozarček tod, še en tam, in mladenič si je že drznil spustiti se v prve *hots* in improvizacije. Podnevi pa zahajal na Konservatorij Svete Cecilije. Kjer se je pri Robertu Caggianu spopolnjeval v študiju harmonije. Profesor Caggiano je bil prvi, ki je zaslužil njegovo nadarjenost in mu predlagal, naj študira kompozicijo.

Po vojni, natančneje v desetletju med 1946 in 1956 je Morricone še izraziteje kot prej (tvegamo s trditvijo, da je bilo to „neizogibno“) poudaril kontrast, ki je bil močno značilen že za njegova prva učna leta. Kakor kakšen študent kompozicije, ki izvira iz malomeščanskega okolja, je spisal nekaj samospevov, lirike za glas in klavir.<sup>12</sup> Izvrstni so predvsem tisti, ki jih je brez kakršnih koli zadržkov naslonil na besedila Giacoma Leopardija in Cesara Paveseja. Zdi se, da je v njih hotel bolj ali manj zavestno poskusiti, kako mu teče pero, kadar je treba v glasbo prenesti različne stopnje ritma in odtenke pesniškega pa-

tosa. Nikakršne ovire ni čutil, ko je obenem lovil ravnotežje med dvema stalnicama: Ponižnostjo in pragmatiko. Postali sta srž njegovega kompozicijskega postopka. Morricone je brez vednosti svojih predavateljev z nižje in srednje stopnje kompozicije — Carla Giorgia Garofala, Alfreda De Ninna, Antonia Ferdinandija, pa tudi Goffreda Petrassija, pri katerem je 1956 diplomiral — igral trobento v orkestru Olyja Macrija. Ko je sodeloval v revijskem nastopu z Alfredom Polaccijem, je za nekaj časa kar „poniknil“. Podobno je bilo v Teatro Eliseo, ko se je Skupina Renza Riccija in Eve Magni neke sezone povsem predala Shakespearjevemu gledališču. Tam je sprva skrivoma igral v zaodrju, pozneje pa so ga naprosili, naj spiše kaj kratkih štiklcev za trobento in tolkala.<sup>13</sup> In Morricone je spet zahajal na konservatorij, k Petrassiju, tam analiziral skladbe kakor Pizzettijev *Deborah* — njegovi kolegi so bili Firmino Sifonia, Aldo Clementi, Domenico Guacero in Boris Porena — kmalu ponudil učitelju v oceno svojo *Sonata za trobila, timpane in klavir*,<sup>14</sup> pa ga je isti čas eden od zunajakademskih pajašev Gornju Kramerju in Leliju Lutazziju priporočil za aranžerja. Tadvta sta izbirala „štiklce“, ki bi naj jih bil kdo „po ameriško“ orkestral za radijske oddaje. Začelo se je precej intenzivno aranžersko obdobje, ki je Morriconeja tik po zaključku študija na konservatoriju<sup>15</sup> že popeljalo pred vrhunske zabavne orkestre RAI in do vodilnih ljudi, kakršna sta bila Armando Trovajoli in Carlo Savina. Njegova dejavnost se je še bolj razmahnila po prvih uspešnih<sup>16</sup> povojnih radijskih oddajah in z rojstvom televizije.<sup>17</sup> Morricone je podpisal pogodbo za italijansko RCA in nahitroma dozorel v enega ključnih povzročiteljev geometričnega razmaha diskografskega trga.<sup>18</sup>

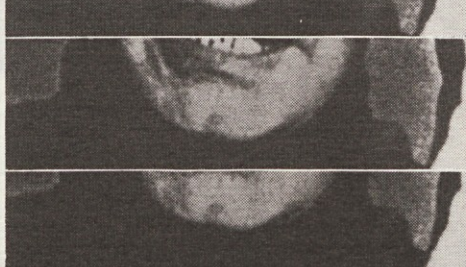
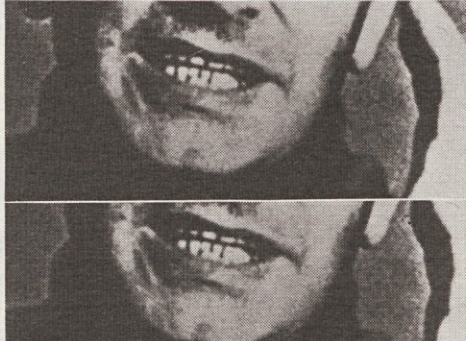
Tudi če pogledamo na seznam Morriconejevih koncertnih del, ki so nastala med 1954 in 1959, zaznamo simptom neustavljive kariere. Tisti čas je namreč zložil veliko komornih skladb<sup>19</sup>: *Glasbo za godala in klavir* (1954); *Invenzione, kánon in ricercar za klavir*; *Sekstet za flavto, oboo, fagot, violino, violi in violončelo* (1955); *Dvanajst variacij za oboo d'amore, violončelo in klavir*; *Trio za klarinet, rog in violončelo*; *Variacije na Frescobaldijevo témo* (1956); *Štiri skladbe za kitaro* (1957); *Distanze za violino, violončelo in klavir*; *Musico za enajst violin*; *Tri etude za flavto, klarinet in fagot* (1958), pa tudi simfonični *Koncert za orkester* (1957).<sup>20</sup> V Morriconejevem tovrstnem delu med 1959 in 1966 pa je zazijala praznina, občutljivi čas tišine, ki nam — celo če izdamo dejstvo o napetosti, v kakršni je delal; celo če vemo, koliko poklicnih obveznosti je imel — ne razodene nezavednega razvoja njegove kompozicijske misli. Veliko enovitejša je bila, kakor se je kazalo navzven.

Morricone je v primeri z drugimi, ki bi v delovno zasičenem položaju ravnali tako, da bi ostro razmejevali tehnike, izrazje in kulturo, temelje vsakršnega glasbenega jezika, že spočetka oznanil, da bo hkrati ustvarjal večvrstno glasbo, ni se bal koeksistence nasprotij. Kakor smo zapisali, je že od srede 50. let pisal aranžmaje za radijske oddaje, pozneje še za televizijske. Pri tem pa se ni prepustil rutini, banalnosti norme, pokazal je marveč, da ni bil ustvarjen za izdajstvo glasbene zavesti. Povezoval je naravo in kulturo, do česar je prišel z uporabo *praktične* glasbe — nepogrešljive so postale brezkončne domislisce, navihanosti, pa celo „vulgarnosti“ (tiste reči torej, ki se jih človek ne more naučiti na konservatoriju). Povrhu pa je do onemoglosti razpravljaval o tem . . . — kaj sploh zapisati, da bi z besedami zajeli idejo? — . . . ali je prav ali ne, če se še kar naprej poigrava s „stupore“ = čudnimi; ustaljenimi, davno rešenimi akordi kakor C-E-G. „Mar je sploh legitimno, če se za-

tekmam k 'facile costumi' = preprostemu; lahkotnemu; najhitrejšemu; najbližjemu; slepo izbranemu — pa v resnici v primeri s prej omejenimi veliko učinkovitejšemu — zmanjšane-mu septakordu?" Morricone si je s pisanjem za zabavne orkestre RAI resda služil kruh. Toda po nekaterih skladbah lahko sklepamo, da je pisal predvsem iz svojega zadovoljstva. Že s to lastnostjo si je pridobil velik ugled med orkestraši, za navrh pa je znal tudi očarati z navado (spremenil si jo je v razvado), ki je med današnjimi glasbeniki domala neznan — v hipu je lahko scela zaslišal sladbo, ki jo je zapisal. S to sposobnostjo si je lahko privoščil inovacije z glasbili — to je rad počel predvsem pri godalih. Bil je prvi, ki je v partituri zahteval, naj godalci izvajajo harmonske tone s pizzicato in kobili-cin instrumentov. Melodijo pesmi *Solo me ne vo per la città* si je zamislil kot *dux* štiridelnega monotematskega fugata. V odgovor ji je na dominantni poslal nenavadno močan *comes*, tako da je v povezavi poslušalca zadelo kot čudna mešanica Bachove strogosti in „plebejske“ neposrednosti. Ko je pozneje pesem snemal za italijansko RCA na ploščo, posvečeno njeni izvorni pevki Mirandi Martino, jo je — to oazo drobnih slabosti in dopadljivih občutij — poimenoval *Ciribiribin* in še dodatno spremenil. Znan štiklec je priredil (čeprav je ta izraz preozek in nas zavede) za glas in štiri klavirje, jo frenetično ritmiziral v dvočetrtinskem taktu, podjno zapisal za znamke za *staccato*, tako da je učinkovala zelo bartókovsko. Melodijo (izvirno v metrumu ternarju) je igral prvi od štirih klavirjev, ki se je že s prvo atako skrnil pod krinko tematskega jedra, kar je zvenelo, ko da bi ne bilo nikakršnih možnosti za razvoj, ko da bi bil pianist ves čas kaj odlagal. Lahko bi bili rekli, da gre za *ostinato*, ko bi se sinkope ves čas ne obračale, se nepravilno stopnjevale in s slabotno ritmiko ne nadomeščale nekakšne melodične polfraze. Šlo je za nekak sistematičen *enjambement*, ki mu je pri vsakem stihu pesmi pripadal nesistematično drugačen meter. Morricone je ustvaril pravo drobno mojstrovino suverene moči in svojevrstne tipike in brez dvoma prikazal skladateljski slog, ki je pozneje postal značilnost številnih skladb. Kot primer zanj nas more zadovoljiti že naslovna glasba k filmu *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (slovenske prevode filmov gl. v Filmografiji!, op. prev.) (Elio Petri, 1970), ki pa kljub istovrstnemu vzrocu ne dosega shizofrenega paroksizma omenjene priredbe. Še se vrnimo k *Ciribiribin*. Tik pred ponovno-žitvijo refrena — ko glas pokaže cel spekter možnosti, ki jih ponuja ritem v ohlapni kadenci — se med vsakim od teh spektrov klavirji zavežejo k svojim skladateljem: Prvi igra Mozarta, drugi Donizettija, tretji Beethovna in četrti Schuberta.<sup>21</sup> Učinek je čezvse humoren (še posebno pri Mozartu, kjer *incipit* očitno spominja na motiv pesmi), pa tudi čudaški. Takšen vtis nam podkrepi še pripomba z 12. strani izvirnega rokopisa priredbe:<sup>22</sup>

„Ti skromni zvočni koščki bi naj prihajali iz starega, pokvarjenega gramofona.“<sup>23</sup> Izjemnost te novotarije lahko razumemo le v njenem odnosu do diskografske produkcije, ki je tedaj zaupala samo preskušanim in zaželenim formulam.<sup>24</sup> Predelano pesem in naslovno glasbo k Petriju pa skupaj navajamo zato, ker sta del istega simptoma izjemnosti.

K takšnim prijemom se je Morricone pozneje še vračal, tudi v svojih filmskih skladbah. Razvil jih do latentnejšega principa, včasih bolj kriptičnega, a kljub vsemu je šlo vedno za podobno reč. Zdi se, da je zelo značilna v kakem komercialnem filmu, kakršen je *Le clan des siciliens* (Henri Verneuil, 1969). Električna kitara tam igra vodilno kromatično melodijo, njen kontrapunkt pa



izvaja dromlja, kar skupaj pripelje do melodije levantinskega izvira (še ena slogovna značilnost filmske glasbe iz tistih let). Čeznjo se oglasi tonsko zaporedje. B-A-C-H, tukaj kakor nekaj ténorski subjekt avgmentacije. Na vprašanja, kaj pomenijo takšne poteze, je Morricone po navadi našel definicijo, da so indikativna in instinktivna potreba po „razrešitvi“ vrste bremen in izbire, od katerih je bil odvisen razvoj njegove kariere. Jasno, glasbena zgodovina je bila neogibno in odločilno oznanila hierarhične delitve (Morricone jih dobro pozna in jih je v duši vedno spoštoval) in določila njihovo nepremostljivost, zato jih Morricone v letih, ko mu je zagrozila potencialna marginalizacija, ni smel ignorirati. Nepredušni predalčki, po katerih kulturni monopol razporeja vrstni in namene, forme in učinke, kdaj pa kdaj danes ne priznavajo več tistega, kar je bilo še včeraj norma, in, kar je še huje, uspeh in človeka, ki ga je bil dosegel, motrijo, kot da bi šlo za kaj, česar bi se bilo bolje sravovati. Razodeli smo elemente, zaradi katerih bi bil mogel Morricone postati *outsider*. Z druge strani velja omeniti še dilematizem in površno delo, ki se čez in čez bohota po svetu lahke glasbe, v katerem je delal tudi Morricone, kjer še dela in tudi bo. Gre za svet, v katerega bi ga mnogi želeli zapreti in s tem dokončno arhivirati „primer Morricone“. Z vseh front je prihajalo dovolj sovraštva, spričo česar se ni Morricone prav nič obotavljal po klicu k previdnosti; odločil se je za dolgo dobo, v kateri ni naredil prav nič proti sebi — in tedaj se je varovana vitalnost njegovega muzikalnega ega skrivoma ohranila izključno zavoljo lastnega užitka. Kljub temu pa smo, glede na pravkar spoznano, prepričani, da je bila ta „razdolžitev“, ki je izvirala iz poprejšnje „kontaminacije“ (če uporabimo strokovna termina njegove govornice), pravzaprav neogiben aspekt kompozicijske zasnove, ki jo je omogočila tako rekoč „prirojena“, predzavedna vrsta „kompromisa“. V položaju, ko je bilo vse videti kakor vožnja v slepo ulico, je imel Morricone namreč že pripravljeno človeško in profesionalno razsežnost, ki ga je po drugih poteh nalahno pripeljala k mojstroma, za katera je venomer poudarjal, kako veliko jima dolguje. K Frescobaldiju in Bachu. Po njiju se kakopak ni zgedoval slogovno, tudi oblikovno ne, to je dokazljivo, učil se je marveč omike teh domala božjih varovancev. Prikrilo se je igral z njima, tako z njunima imenoma kakor toni, bržkone kar v apotropaičnem smislu skušal v sebi parafrazirati garšstvo njune poklicne etike, tisto, kar je bilo včasih nevhvaležno, pogosto pa tudi žalobno nesozmerno z njegovimi sposobnostmi. Srečal se je namreč s ponižanji in umiki, zgubil uporniško željo in ni mogel povratno vplivati na naročnike. Če vse povežemo, nas to lahko napelje k zaključku, da je šlo za vzorec oziroma življenjski slog, kakršnega je bila skoz očete vsrkala že njegova rodovina. In navsezadnje se je tako odprla edina možnost za dialog — tedaj še notranji — nespravljivih svetov, ki sta se bila vmešala v njegov razvoj.

## Veliki uspehi, majhni poskusi

Čeprav je bilo Morriconejevo ime v diskografski industriji že dalj časa kar sinonimno novim in sem pa tja izjemno dobičkonosnim glasbenim štiklcem,<sup>25</sup> ga je širše občinstvo odkrilo z rojstvom vesterna *all'italiana*, pa kmalu zatem z njim tudi identificiralo. Kezich je zapisal:

„... tiste zgodovinske nedelje jeseni 1964 je film *Per un pugno di dollari* v Firenzah blagajno napolnil čez vse robove, in sploh ni šlo za osamljen primer. Pod čisto profesionalen izdelek se je bil podpisal Sergio Leone z ameriškim psevdonimom (Bob Robertson), zraven je bil Gian Maria Volonté, ki se je bil iz lojalnosti do svojega zelo delavnega prednika poimenoval John Wells, kar je nastalo, pa je genialna predelava 'sabljaškega kina' **Dvoboj samurajev** Akira Kurosawe (...) Clint Eastwood je triumfiral in s tem iz drugorazrednega televizijca zrastle v neugasljivo kinematografsko zvezdo; tudi Ennio Morricone je triumfiral — s svojo gibko percepcijo je zakoličil karakteristi-

ke nastajajočega žanra in tudi njegove meje. Odrezal se je s tipično instrumentalno in zvočno razsežnostjo, ki so jo pozneje posneli vsi.<sup>26</sup>

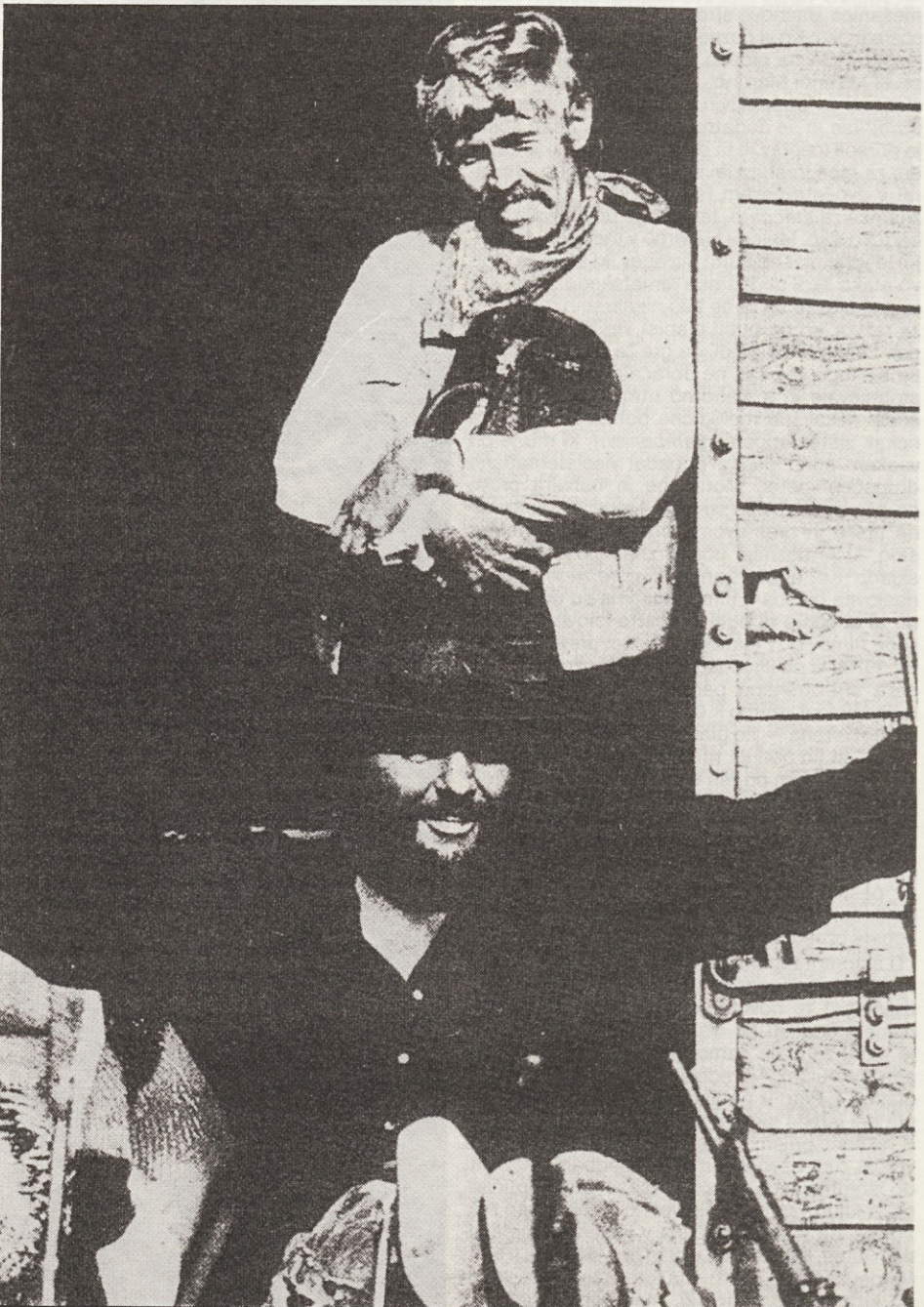
Žal lahko le na kratko in implicitno, z nekaj neogibnimi bližnjicami analiziramo, v čem je bistvo te razsežnosti, s katero so se ukvarjala vsa področja filmske kritike. Morda je skladatelju pomagala zavest, da je delal za „manierističen“ žanr, ki se je odigral (predvsem v prvem obdobju) „nad postopki“ in tam, kjer so prevladovala metafilske komponente. Morriconeju ni preostalo drugega, kot da je izrazil vso ekspresivno magnilokvenco, ki sta jo od njega pričakovala režiser in občinstvo. Kljub temu pa je taisti čas že pokazal, kako dobro je dojel, koliko novih poskusov sta mu dovoljevali nerealistična naloga in psevdonarativna vdanost v dogajanje. Osvobajali sta ga namreč stereotipov, a obenem neogibno tudi povzročali nove. Morricone je že v filmu **Per un pugno di dollari** mikavnim „pasažam“ solistične trobente, ki nas „mora“ spomniti na znameniti Tiomkinov<sup>27</sup> *Deguello*, poznavalsko pristavil ples, ki je napol izviral iz keltske folklore, druga polovica pa je spominjala na renesančni *Basse Danse*. Kakor da je šlo za popolno intruzijo, semantični kratek stik, pa tudi za — kdor to moreš ali hočeš<sup>28</sup> razumeti — skrajnost filološke aluzije. Takšni kontrasti — zdaj latentni, zdaj spet eksplicitni — pomenijo v razmerju do stereotipov protislovne prispevke in bi jih mogli motriti onstran inventivne sposobnosti. Pač kot drugačne vrste „razdolžitev“, ki si jo je skladatelj hotel zagotoviti.

V filmu **Il buono, il brutto, il cattivo** je bil glasbeni prizor pred špico prava mala domisljica, ki ji je bilo usojeno, da bo postala povzetek Morriconejevega sloga. Plačuje pravičen in primeren davek pravilu „skrivnostne“ zadeve, ki bi jo bil sicer mogel tekst razvodeniti (neokusno, toda režiserju bi pri tem najbrž zadoščalo, da „zveni“ kot *slang*). Govorimo o tematskem jedru A-D-A-D-Aaaaaa (in *portamento* za sklep . . .): Dogovorjeno znamenje? Vzkrik zasmeha? Naricanje?<sup>29</sup> Lahko pa bi kratko malo rekli peta in osma stopnja v d-molu, torej minimalni osnovi. Pri Morriconeju sta pogosti, in to ne le v filmski glasbi. V tem primeru sta osnovi iz neškodljivega glasbenega ostinata transformirani (prav zato, ker sta elementarni) v nekakšen drobovni imperativ, nasičen z diastaltično energijo. Zvok je tod vzkrik in z njim se oživlja patogena narava arhaičnega obdobja, ki je oglodano „omikanih“ konotacij ali celo tehnike. Ne glede na skladbe, ki jih je za najavni prizor filma **C'era una volta il West** spisal na „kreditni papir“. Enako je tudi v prizoru z odjavno špico **Per qualche dollaro in più** in tako naprej. Retorika „neizmernih obzorij“ je od njega zahtevala in ga domala silila, da je pisal milozvočne angelske zборе, za katere pa se nam zdi, da so bili neuslišani in bodo takšni tudi ostali. V filmu **Giù la testa** se zasliši skladba *Marcia degli accatoni* (Koračnica beračev), za katero — to pripominjamo le mimogrede — bi ne bilo povsem neustrezno, ko bi ji bili iskali povezavo v več let pozneje spisanih Morriconejevih skladbah.<sup>30</sup> V tem čudežnem dvorcu vsaj po poslušanju sodeč — blebetačev ali fiziološko razuzdanih človeških bitij se surovost kaže skoz zasmeh, ko „raztrgane“ kitare skoroda do note natančno citirajo konceptualne skrivnosti *Kleine Nachtmusik* (Male nočne glasbe). Po našem gre za nagibe, ki so podobni tistim, ki so bili Carràja napeljali, da je naslikal *L'Antigradosa* (Grdega). S to pomembno razliko, da večina evropske glasbe, ki je kakor koli že povezana s tradicijo, razkriva, kako neznanca ji je sleherna alternativa kategoričnim imperativom Ljubkosti in Elegance. Izjema je verjetno le



PREISKAVA NEDOLŽNEGA DRŽAVLJANA, REŽIJA ELIO PETRI, 1969

SKRU SEI, REŽIJA SERGIO LEONE, 1971



ta ali ona skladba, ki sta jo za Brechta zložila Eisler in Weill.<sup>31</sup> Z drugimi besedami, če lahko s slikarstvu nahajamo kršitve pravila „lepih manir“ zelo pogosto na vseh področjih *figuralike* (od Boscha do Dubuffeta in tako naprej, saj bi bil seznam predolg), pa bi tega ne mogli ugotoviti za glasbo. V njej so „prostaštva“ ali vsiljivost do meja tistega, kar je zahodna kultura pojmovala (in deloma še pojmuje) kot „glasbo“, ali pretek teh meja, prihajala po prekinitvi zvez s tradicijo, ne pa znotraj tradicije. Da je bilo torej mogoče sproducirati fiziološki hrup znotraj glasbene kompozicije ali vsaj namigniti nanj, je bilo potrebno predvsem najprej razrušiti zgradbo tonalnosti (tako rekoč celotno hierarhično strukturo v dialektičnem razmerju), potem časovno razmerje predhodnega/konsekventnega (nekakšne „logike“ diskurza), kajpak tudi koncept Forme (tj. historično-evolucijskega véde-nja o tem, kako skladati) in morda še kaj... Iz teh nikakor ne nepomembnih razlogov pojmuje-tah Morriconejeve majhne eksperimente — kakor pravkar omenjenega — pozornosti vredne. Predvsem zato, ker ne ostajajo iztrgani primeri, strpani v svet filmske produkcije.

V nekaterih Morriconejevih skladbah za vester-ne so oguljene strukture združene s „fizičnim“ poudarkom tonov, razporejenih na popolnoma čudaste načine. Poudarek je dosegel tako, da je uporabil inštrumente iz nezdružljivih kultur in jih zapletel v pogovore, ki poteka po scela nehie-rarhični shemi. V skladbi *Resa dei conti* (Obrarhični shemi. V skladbi *Resa dei conti* (Obrarhični shemi. V skladbi *Per qualche dollaro in più* se je Morricone domislil nenavadne orkestracije. Tematsko jedro je v melodiji carillon (zvončkov, op. prev.) in spričo posebnega pripovednega motiva ga je vpel v „notranjo“<sup>32</sup> raven. Jedro carillonu prevzame električna kitarra, in ta se zlije v koncertne orgle (vsaj posnetek daje vtis, da so resnično koncertne), ki se razležejo do veličastnega zvona. Skladba se konča z bleščečim spen- vom solistične trobente, v njenem kontrapunktu pa slišimo nagle potege godalcev. Združenje to- rej, ki bi zapisano na papirju gotovo zgrozilo akademskoga skladatelja, rutinerja pa zbegalo, v filmu bohota in se zvišuje — drugače poveda- no: Vsakega od svojih elementov zaničuje — do nekakšne bizarne verižne reakcije. Kakršno koli definicijo navedemo — uglajeno ali populistič- no, tradicionalistično ali ekscentrično — vsaka v tem kontekstu zgubi svoj pomen. Kar koli bi v tem vzburilo zunaj filmskega konteksta, bi pe- nas razrušilo izvirnega pomena, referenčne vrednosti tega pomena: Sublimna raba orgel na vrhuncu ne priključuje niti Bacha ne zvišene litur- gičnosti. Gre za reč, ki sta jo po našem mnenju Franck in Liszt doumela še pravočasno, prav na robu prepada.<sup>33</sup> Podobno se dogaja solistični trobenti, ki se požene do meja tako plastičnega kakor zapeljivega *bel suona*, triumfira v kiču, sa- moironiji in pri tem sploh ne povečuje tako ze- lo tistega dvomljivega okolja *night-cluba*, od ko- lora izvira. Ko pa v filmu namreč evidentno har- der izvira. Ko pa v filmu namreč evidentno har- monizira žalostinko in v njej tudi potone. Poleg posamičnih tem nas v tej skladbi zanima tudi celota zvokov. S krepstjo imanence in s svojo dotakljivostjo ti zvoki uničujejo prav tisti *jaz*, ki ga izzivajo. Z drugimi besedami „se usedajo“ na prah, kri, poklanje, znoj, kletvine in pohoto v fil- mu. Z zgodovinskega stališča<sup>34</sup> se ne zdijo očit- ki, češ da je vse to vulgarno, prejkone nepo- membni. Prav nobeno naključje ni, da so števil- ni rokovski glasbeniki, kadar so jih prepraševali o vzornikih s sodobnega glasbenega prizorišča, relativno pogosto — sicer brez nadaljnjih poja- njevanj — imenovali Morriconeja.<sup>35</sup> Osebnost se nam zdi, da so pri njem — in to bodi rečeno kot povzetek — nahajali navdih, da so se mogli upreti glasbeni konvenciji, pa tudi tisto anarhič- no „fizičnost“ zvoka, ki so jo vedno iskali.

## Nove harmonije

Morriconeju so bila v primeri s številnimi drugi- mi skladatelji teoretiziranja vedno tuja, tako da se je filmskemu Babilonu prepustil docela neo- bremenjeno. Pri tem pa je kakor malokdo poka- zal atavistično predanost bistvu skladateljske- ga poklica in izjemno sposobnost za preživetje. Tedve nadarjenosti je razvil v občutek za odgo- vornost, ko ne smeš izigrati pričakovanj člove- ka, ki je vate vložil svoj denar, in te pri tem sploh ne zanimajo nagibi, ki so ga vodili v naročilo.<sup>36</sup> Morricone je bil nekdanje prisiljen pisati prired- be za slabe pevce, ki so nastopali na festivalih, kakršna sta bila Castrocario in Vibo Valencia. Uspešen je bil, zato mu ni bilo težko napisati glasbe za film **Non son degno di te** Ettore Fizza- rottija, specialista za glasbeno melodramo. V njem je izrabil priljubljenost nekega pevca, in nova glasba jo je še povečala. Pisalo se je leto 1964 (kot je znano, se je Morricone začel uradno ukvarjati s filmom<sup>37</sup> 1961 — **Il federale** Luciana Salceja) in za sabo ali v delu je imel že glasbo za kakih deset filmov. Med petnajstimi filmi, ki so (v italijanski, nacionalni) produkciji let 1964 in 1965 stržili največ denarja, so bili kar štirje z nje- govo glasbo: 1. **Per un pugno di dollari** Sergia Leoneja (2.556.430.000 ITL); 5. **Una pistola per Ringo** Duccia Tessarja (1.071.412.000 ITL); 7. **I due evasi di Sing Sing** Lucia Fulcija (986.821.000); 14. Fizzarottijev **Non son degno di te** (792.202.000 ITL) in 15. **In ginocchio da te** slednjeomenjenega režiserja (770.817.000 ITL).<sup>38</sup> Če si še naprej ogledujemo seznam petih najbolj dobičkonosnih (samo italijanskih) fil- mov po petih letih distribucije<sup>40</sup> od 1964, najde- mo tele filme z Morriconejevo glasbo: 1964, 1. **Per un pugno di dollari** (Leone). Čisti do- biček: 3.182.833.000 ITL; 1965, 1. **Per qualche dollaro in più** (Leone). Čisti dobiček: 3.492.269.000 ITL; 1965, 4. **Una pistola per Ringo** (Tessari). Čisti dobiček: 1.351.605.000 ITL; 1966, 1. **Il buono, il brutto, il cattivo** (Leone). Či- sti dobiček: 3.321.701.000 ITL; 1967, 4. **La resa dei conti** (Sollima). Čisti dobi- ček: 1.448.849.000 ITL; 1968, 3. **C'era una volta il West** (Leone). Čisti do- biček: 2.503.669.900 ITL;

Kakor lahko vidimo, gre v prvih petih letih distri- bucije za šest naslovov iz žanra vesterna *all'ita- liana*, med katerimi je štiri režiral sam utemeljitelj šole. Dejstvo je povsem zadostovalo, da so Morriconeju nalepili dvojno oznako: Postal je filmski skladatelj in „specialist“ za vesterne „z zagotovljenim uspehom“.<sup>41</sup> Spričo takšnih oznak je zelo zanimivo, da je Morricone v tistem času, ko je glasbo dobesedno bruhal iz sebe, pi- sal tudi za filme, ki so se odmikali od neogibne rutine. Poleg filma **Prima della rivoluzione** (Bernardo Bertolucci, 1964) in Marca Bellocchia **I pugni in tasca** iz naslednjega leta, velja pouda- riti, da je bilo 1966. leto **La battaglia di Algeri** Gilla Pontecorva in **Uccellacci e uccellini** Piera Paola Pasolinija. Popreproščeno in zavajajoče bi bilo, ko bi si domišljali, da se je Morricone z novo skušnjo „prevzel“ in se skušal oprati žvi- žgov, ustnih harmonik ali trobent, po katerih ga je prepoznaval že vsak človek iz kina. Z novimi zahtevami je bil primoran uporabljati specifične „naprave“ (tega bi moral biti pravzaprav sposo- ben sleherni skladatelj), pa je v tem bil in ostal zvest samemu sebi. Druščina inštrumentov se je sčasoma močno skrčila, ker je Morricone na- daljeval z razmišljanji, ki so ga bila že dolgo pre- ganjala na vseh področjih kompozicije, a niso bila v neposredni povezavi z instrumentalizaci- jo. Vedno se je navduševal nad majhnimi temat- skimi jedri in si prizadeval, da bi jih v modalnem smislu bolj in bolj strukturiral. Njegova kompo-

zicijska manira pa pri tem sploh ni bila evropo- centrična. Narobe — neukemu ušesu so ta te- matska jedra zvenela, kakor da so jih zapustile tonovske opore, ko da so glasbena potegavšči- na. Seveda je šlo pri tem za spolnjevanje film- skih dolžnosti. Z druge strani pa gotovo tudi za to, da je Morricone po svoje iskal *lasten* jezik, v katerem bi združil vsakdanje z nenavadnim, po- etično s prozaičnim in lirično z ironijo. Takšna tematska jedra, ki se ne nagibajo k dejanskemu glasbenemu poteku, marveč ga samo *hinijo*, nas navdajajo — in pri tem se ogibljejo lahkih eksotizmov — z občutkom vzhodnjaške negib- nosti, ki pozna razkosano, ponotranjeno dina- miko. Če sploh lahko govorimo o kakem pote- ku, je bil ta pogojen, „motila“ ga je nekontinui- rana ritmika, v katero so se s silovitimi poudarki mešali „tolkalski“ udarci; pri čemer, z izjemo klavirja, sploh niso bili izvajani s tolkali. Opazi- mo lahko, da prepričevalne ali vsiljive učinke v Morriconejevi glasbi relativno redko izvajajo timpani ali druga tolkala, bodisi uglašena ali neuglašena. Zdi se, da je osnova njegove ska- dateljske zavesti klavir v pomenu od Bartóka in Stravinskoga naprej, torej inštrument, ki je osvojen romantičnih in poznoromantičnih vzorcev (pogosto je posnet ojačano ali pa je ce- lo prepariran). Druge tako rekoč tolkalske učin- ke Morricone dosega s svojsko rabo trobil, *pizzi- cati* na kobilici godal, z godalsko igro *col legno* (udarci z obrnjenim lokom, op. prev.), celo s čembalom ali panovo piščaljo.<sup>42</sup> Svoje nekdan- je materialno pojmovanje zvoka je torej Morri- cone na novo preoblekel. Na isti raziskovalni poti je naletel še na ženski glas, ki je dobival bolj in bolj instrumentalen pomen in se je rešil vsakršnih vplivov *belcanta*. Zavračal je tudi vo- kal postschönbergovskega sloga, saj so ga po- snemovalci z rabo in zlorabo hitro srčpali. Nič nenavadnega torej, da se je Morricone zatekel h glasu, s kakršnim je obdarjena Edda Dell'Orso, toplemu in prilagodljivemu, domala brez narav- nega *vibrata*. Uporabljal ga je kar se da skopo. In slednjic je v svojih polifonih vokalnih delih strogemu kontrapunktu in natančnemu zapisu dodal kdaj pa kdaj prav elementarno in primitiv- no pevsko tehniko, s čimer se je prepuščal novi „kontradikciji“: Tako obarvani visoki glasovi so bili pogosti v ekspresivnih dramatskih in vzne- mirljivih prizorih. Vsi omenjeni postopki — ne- kateri sveže zasnovani ali komaj kdaj uporablje- ni, drugi že dobobra razviti — so postali zname- niti v nekaj najpomembnejših melodijah iz Leo- nejevih filmov. Bolj ali manj opazni so tudi v zgoraj imenovanih Bellocchiovem in Pontecor- vovem filmih, navzoči pa potem še v mnogih drugih filmih prihajajočih let. Morricone je te potoke razvil od danes in prišel do stopnje, s katere je mogoče opaziti kvalitativno razliko. Zasnova je še vedno ena in ista in koherentna, rezultati pa veliko bolj rafinirani in žlahtni.

Preden gremo naprej, nas čaka še sklep s po- dročja blagajniških skupičkov, ki smo ga name- noma obdelali le napol. Morricone si do konca 60. let ni le nanizal vsega upoštevanja vrednega števila filmskih skladb, temveč je tudi čez in čez dokazal, da se zna z isto profesionalno zavze- tostjo gibati po vsakem filmskem žanru. Prišel je torej do tiste poti, na kateri bi se utegnil vsaj v obeh filmskih delavcev in pazljivejšega dela kinematografskega občinstva otresti ene od etiket — tiste, ki ga je enačila s „špageti vester- nom“. A so ga prav na tej poti čakale nove pre- preke. Ker je izjemno dobro opravil delo pri fil- mih kakor **Grazia** zia Salvatora Samperija, **L'assoluto naturale** Maura Bologninja ali **Metti, una sera a cena** Giuseppa Patronija Griffija (pr- vi iz 1968, druga dva 1969) in zaradi nove delovne povezave z Dariom Argentom (prvič sta ustvar- jala skupaj 1969 in naredila film **L'uccello dalle**

**piume di cristallo**), še bolj pa spričo veliko trdnejše in pomembnejše zveze z Eliom Petrijem (začelo se je 1970, nam se zdi prvi pomemben rezultat film **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto**), so se ga oprijele nove etikete. Identificirati se je pričel še z drugimi žanri in je skladal za mehke erotične filme, grozljivke, politične filme in drugo. L. 1971 je spisal glasbo za 20 filmov, leto pozneje 24. Naslovi teh filmov povzemajo vso širino področij, s katerimi se sploh lahko ukvarja kinematografija v vseh svojih ravninah. Zazdelo se je, da si je Morricone s svojim skladateljskim obrtništvom (omenili smo ga na začetku) osvojil kinematografska razmerja in značilnosti, se razmahnil nad vsemi pričakovanji in lahko začel spolnjevati tudi posebna filmska naročila. Loteval se je tistih nalog, ki se jim drugi niso mogli prilagajati, saj jih niso zanimale težave kompozicijske etike, identitete in koherence. Teh reči se vsi ozki najeti glasbeniki kolikor mogoče hitro znebili. Ennio Morricone je postal visoko spoštovan in je služil vsote, kakršne bi si bili težko zamislili celo v kaki drugi ustvarjalni veji. Postal je nekakšen zaščitni znak za kvaliteto industrijo, nanj se je bilo vedno mogoče zanesiti, bodisi kadar je šlo za reševanje neuspešnega filma bodisi kadar si je kdo omislil boljševo že tako ali tako uspešnega. Videti je bilo, kakor da se je spopolnila prerokba — bodi izrečeno dvoumno, tako da lahko bralec razbira čisto po svoje! — misel, podobna tisti, ki se je pletla krog Erika Satieja, ko je bil sestavljal takšne reklamne oglase<sup>43</sup>:

- Rekviem, posebnost pogrebnih koračnic.
- Za ples prirejene maše.
- Podjetje zagotavlja harmonska popravila.
- Hitre transformacije simfonij, kvartetov itd.
- Resna glasba na živahen način.
- Najtežje skladbe prirejene za en prst.
- Vokalne skladbe aranžirane za dva klarinja.
- Ni več nerazumljivih skladb.
- Vsem dostopne zvijače.
- Skrajšane in na novo harmonizirane sonate.
- Naša glasba je zajamčeno izvedljiva.

Morda je iz teh razlogov v Morriconejevem delu med koncem 60. in v začetku naslednjega desetletja mogoče opaziti nove značilnosti. Odločil se je in začel sprejemati manj in manj naročil za aranžmaje lahke glasbe, s čimer je bil svoj čas zagotavljal kvaliteto diskografski industriji, poleg tega pa je začel tudi vnovič pisati koncertno glasbo. V tej vrstvi se ni prepuščal linearnemu toku, vseeno pa moremo govoriti o naprednosti, tako da je prav škoda, kar tovrstnih skladb tod ne moremo analizirati<sup>44</sup>. Prvi posnetek, ki pričuje o skladateljevem dejavnem sodelovanju z *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*<sup>45</sup> je nastal 1967. Takšne izbire govore same zase in med drugim kažejo tudi na „začetek konca“ obdobja nikoli sprejete resigniranosti, o kateri je že bil govor. Podrobneje si pač oglejmo nekaj „anomalij“ iz filmske dejavnosti. Zastopuje, da omenimo Pasolinijevo **Teoremo** in Petrijev film **Un tranquillo posto di campagna**, oba letnik 1968. Morriconeja tod zaslišimo v precej nenavadnem, docela inkohherentnem načinu (in narekovaji so pri tem čisto odveč), saj si je izbral dokaj „radikalno“ izrazje. In to v sodobnem smislu besede, upoštevajoč pri tem tudi vse posledice, kar jih ima takšna glasba za navadnega človeka iz kina. Osvobodil se je produkcijskih obveznosti in se navdušil nad odkrito priznanjem „umetniškim“ namenom svojih režiserjev, kar ga je spodbudilo, da je „odvrget masko“ uslužnega in zanesljivega „dobrega obrtnika“. Nikakršne *peritie* ni več, na njeno mesto stopa

scientia<sup>46</sup> in se dokazuje s predwebernovsko in postwebernovsko glasbo, tistim, kar je bilo pred Darmstadtom in po njem. Ko smo naš članek naslovili po glasbi dvoobraznega boga, pa pravzaprav nismo imeli v mislih tovrstne izbire.

Kljub obvezi do specifične Morriconejevega primera, ki je ena najzanimivejših in najbolj neraziskanih temeljnih tém iz razmerja med glasbo in filmom, mislimo, da je zdaj pravi trenutek, ko bi se mogli nekoliko dlje zadržati pri samem razmerju in pojasniti, da se nismo nikdar-nikdar strinjali z enačbo tegale tipa: „Zamotan“ film zahteva „težko“ glasbo ali: Obstaja jazzovska vrst, ki je v filmu uporabna „namesto“ sodobne resne glasbe. Zadnjo ugotovitev so utemeljevali tudi takole: „Izberimo si kaj, kar zveni moderno, odtujeno in znemirljivo . . . toda ne pretirano!“ Seveda se nam dozdeva tole prav grobo in nerealno, če pomislimo na vse komponente, ki je nanje treba misliti pri delu s filmom (ali če upoštevamo vsaj malo izobraženega gledalca). Zato nas prav malo briga, da je raznim izvedencem pri filmu spodrsnilo prav iz gornjega vzroka. Po našem to kajpak pomeni, da mnogi izvedenci v svojem delu niso bili povsem iskreni ali pa so bili v kreativnosti prepovršni. Svoje šibke točke so najočitneje pokazali prav v ravnini, na katero so bili najslabše pripravljani — lej jih no, zanimivo — pri glasbi. Kar zadeva uporabo sodobne glasbe, žal ne najdemo primera, ki bi si bil podajal roke z ameriškim postopkom (danes se nam zdi kakopak smešen in otročji) iz časa nemega filma. Tedaj so utegnili žalobnim prizorom ekspresionističnega kina na primer dodati zvišeno (za naša ušesa) Debussyjevo<sup>47</sup> glasbo. Toda če nam duhovitost v tistem času še lahko razloži posebne olepševalne okoliščine, nima danes kje najti opravičil. Razumljivo je, da bi v filmu lahko rabili „neformo“, razne timbre in zmesi sodobne glasbe (zložene že prej ali pa spisane posebej za filmsko priložnost, to za gledalca in za razmišljanje o filmu sploh ni pomembno) zato, da bi poudarili grozo v grozljivki ali notranjo zmedo v psihološki drami. Kar zadeva glasbenega izvedenca, lahko to torej pomeni več reči: Da ga ne zanima, kakšno implicitno glasbeno sporočilo — glasbeno etično ali estetsko — posredno ponuja glasbeno neizobraženemu filmskemu gledalcu (kakršnih je velika večina). Pomenilo bi tudi lahko, da je globoko v notranjosti prvi, ki ne zaupa preveč poetičnim, formalnim, referenčno legitimnim<sup>48</sup> in slednjič komunikativnim vrednotam, kakršne ima njegovo izražanje tisti čas in kakršne utegne imeti tudi v prihodnosti. Bržkone kot primer zastopuje Debussy zraven pogubonosnega Dr. Caligarija, toda premaknimo prikaz v prihodnost: Kdo nam lahko zagotovi, da Boulezova glasba čez 100 let ne bo zvenela prej akademsko hladno, nepresenetljivo in neustavno (to je le domneva, *cela va sans dire* . . .) kakor zmedeno in bridko, kakršna se danes zagotovo predstavlja nevzgojenemu ušesu? Seveda del teh opažanj prekličeemo tisti dan, ko bo kdo zbral pogum in obglasbil kak Lelouchov film (katerega od njegovih zoprnih in stripovskih ljubezenskih prizorov) z radianto Stockhausnovno skladbo. Toda ker se to še ni pripetilo, in verjamemo, da se tudi nikdar ne bo — vsaj Lelouchu ne — znova ponavljamo svoje kritično stališče glede enoznačne rabe sodobne resne glasbe, ki je v skrajni konsekvenci zelo tvegana, če že ne zavajajoča in zelo-zelo omejujoča.

Do tod smo bili precej splošni. Ko se vrnemo k Morriconeju, čigar historično-glasbeno občutljivost (brez katere bi si njegovih dosežkov ne mogli niti zamišljati) smo spoznali, lahko to občutljivost zdaj interpretiramo z dejstvi, da so skladatelju do pravilnosti odločitev pripomogle tudi negativnosti, ki si jih je bil nabral s skušnjami preteklih let. Kar naprej so ga obkladali z enkrat za vselej pripisanimi etiketami, ni bil sposoben kontinuirano skladati neaplikabilne glasbe, morda se je dobrohotno prepuščal idealističnemu upanju, češ da si bo naposled mogel ustvariti podobo, ki bi lahko bila pravična do celote njegove osebnosti (četudi še v filmskem svetu, a tokrat v družbi takšnih umetnikov, ki bi se bili sposobni izražati sami in brez kompromisov), tako da je prišel do usmeritve, kot smo jo spoznali. Tisto, kar se je ves čas zdelo, da uveljavlja njegovo lastno identiteto, je bil pravzaprav moment največje razdvojenosti v intenzivnem krea-

tivnem razvoju. Najsi ga je izbira še tako hitro izvrgla iz območja obrtniške identifikacije, iz območja, v katerem je bil nedvomni mojster, pa sploh ni zadostovala, da bi lahko stopil na dolgo iskano pot.<sup>49</sup> Režiser se v filmih izraža svobodno in v vsakem primeru ostane v svojem elementu, medtem ko glasbenik pri filmu vedno zapusti sebe in svoj svet, da opravi „postransko“ storitev. Zato se nam zdi tvegano — našim že spovedanim globokim pridržkom za navrh — da bi naj glasbenik izbral svoje najbolj ekskluzivne prijeme<sup>50</sup> in šel v kompromis. Še posebno če ti prijemi občutno prekašajo sliko. Pri Morriconeju so se boljšji prijemi kazali, če lahko tako rečemo, v „historiziranem“ načinu, torej onkraj pridevkov, ki si jih je bil nekoč tako hitro pridobil. Z druge strani so skladbe iz **Teoreme** ali **Un tranquillo posto di campagna** mogle manifestirati željo po odrešitvi, tako skrajnje manifestirati, da se zdi domala rekriminatarno, ker lahko to posredno potrdimo z raziskavo tistih Morriconejevih skladb, kar jih je istočasno spisal zunaj kina.<sup>51</sup> Skladbe so bile še naprej epizodične, v svoji konstrukciji in po namenu programske. Potrebno so več naravnosti, vidnejšo poetsko svobodo. In ta je od konca 70.<sup>52</sup> v skladateljevem delu vse pogostejša.

## Proti sintezi

Morricone je, kakor smo že rekli in pokazali v zvezi z njegovimi aranžmaji in pogledi na produkcijo glasbe za vesterne, spočetka dokazoval izrazito tendenco po povezanju različnih slogov, namenil se je h koeksistenčnemu nizanju medsebojno nezdruljivih elementov. In to ne le v formalnem, marveč tudi v konceptualnem smislu. Šlo je za proces, ki ni prenesel ustaljenj, čeprav v naznačnejših primerih tudi ni omogočal — saj se skladatelj ob posamičnih filmih aplikativno razbija — absolutne produkcijske konstante. Sumarično in z neobhodno simplifikacijo lahko argumentiramo, da je Morricone v svojih zadnjih petnajstih letih filmu ponudil dva aspekta, dva zbrušena kompozicijska načina: En je na zunaj trudičonalnejši, saj je zvestejši žanrom in formam; v njem je potek združevanja raznorodnih elementov prikrit, povrhu pa si ga podredi še nadvlada instrumentalne ravni. V drugi način pa se radikalneje vpleta sleherni parameter iz komponente. Svet znakov in referenc se sicer niza premišljeno kontradiktorno, pa vendar pri gledalcu ne zbuja občutka tujosti in nekomunikativnosti na način kakor v ekstremnih primerih **Teoreme** ali **Un tranquillo posto di campagna**. Na kratko si zdaj oglejmo oba aspekta.

Če poznamo Morriconejeva začetna „šolanja“ in izjemno nadarjenost za aranžerska in orkestratorska opravila, nas ne sme presenetiti, da ga v teoretičnem smislu samo relativno zanima melodično-tematska komponenta skladbe. To ne pomeni, da kar povprek negira vsakršen melos, drži pa, da je ta navzoč le v zapisu, kjer je samogenerativen in obenem poganja tudi druge kompozicijske procese. Deluje skratka na način dodekafonske serije, toda brez njene mehaničnosti.<sup>53</sup> Prej bi lahko rekli, da povzročaja redukcijo izrazne „epizode“ enega tematskega jedra. Morricone poskusi obrniti to jedro na več načinov, tako da včasih dobi formo poudarjene cirkulacije, ki jo barvito instrumentira. V srečnih primerih dobrega sodelovanja, tam kjer sta se režiserjeva zavest in interes znala prilagoditi „fotografskim“ elementom glasbe, so bile takšne možnosti dodobra izrabljene in so pripeljale do rezultatov, ki so pomembni za zgodovino filmske glasbe. Takšna je na primer pokopaljska sekvenca — *L'estasi dell'oro* (Moč zlata) — iz filma **Il buono, il brutto, il cattivo** ali pa ona sanjava s čarobnim pisčakom iz filma **Il prato**

Paola in Vittoria Tavianija (1979).<sup>54</sup> V prvem primeru bi lahko prej kakor o pristnem *ostinato* govorili o „neskončnem“ tematskem jedru, ki je razdeljeno na polfrazi. Tedve se razvijata edino- le z inštrumentalizacijo. V drugem primeru pa bi mogli govoriti o nekakšni kadenci, namerno skomponirani simetrično in potem podrejeni procesu globalne variacije (ritmične, harmonske, inštrumentalne), s čimer je dosežena polivalentnost. Najzanimivejši detajl pa se skriva v tistem jedru kadence, iz katerega se razvije mlakava *tarantella*; pride iz kadence, ki je bila navzoča že na začetku prizora (ko se zgodba prestavi iz realnega časa v čas sanj) kot introdukcija za *tarantello*. Dejansko pa je kadenca generator *tarantelle* in poslušalec nagonsko zazna kontinuiteto med motivoma, čeprav sta si v svoji končni formi popolnoma različna.

Celo kadar se od Morriconeja zahteva, naj skrbi za čimbolj tradicionalne melodične momente, lahko — če se pribijemo skozi vnanjost — odkrijemo, da še vedno uporablja analogen proces, kar kvečjemu potrjuje njegovo sposobnost za delo z omejenim materialom. Posebno v zunanjski produkciji utegne biti ta res minimalen, pa je skladateljju že primeren za podvige v povsem nepričakovane smeri. Ostanimo še pri filmu *Il prato*, pri glavni temi filma — poimenujmo jo „A“ — in ta temelji na široki in dolgi, ete- rični, fino artikulirani frazi epskega zvena. Skladatelj je njen glavni del namenil sopranski in kontraaltovski kljunasti flavti (deloma tudi oboi in fagotu) in godalnemu orkestru. Ta v splošnem generira harmonske pasove in podpira in poudarja svobodni melodični tok. Tema „A“ dobi svoj odgovor, a dobi nekaj, kar je v resnici povsem opeharjeno dostojne, sonatne kontrapozicijske vrednosti — fragmentirani segment „B“. Po naravi je emfatičen, sestavljajo ga široki intervalni skoki, a je v bistvu tematsko statičen. Kljub temu pa je ritmično zelo mobilni, orkester z njim pač „izdiha“ svoje šestnajstinke. To pa je tudi ves „inventivni“ material skladbe, sledi mu prva izpeljava — „A““. Vrne se tema „A“, toda obogatena tako v kontrapunktični ravni kakor tudi barvno (timbre). Vsi trije sklopi so nanizani modulacijsko izjemno uspešno, kar opazimo na dveh ravneh poslušanja: Njihovo zaporedje je med najavno špico filma formirano na način *Lieda*:

A — B — A'

in posledica te forme je naraščajoča napetost; gre za zelo dostojen preludij k prvi filmski sekvenci. Toda na gramofonski plošči, kjer je potreba po avtonomnosti glasbe veliko večja kakor v filmu, skladbo slišimo takole:

A — A' — B — A' — A

Drugi princip Morriconejevega ustvarjanja pa si lahko razložimo kot neposredno, linearno nadaljevanje najradikalnejših poskusov. Opisali smo ga že v odlomku o žanru vesterna (in vestern je tudi eden od izvirov tega principa). Povzamemo ga lahko iz glasbe za film *Il sorriso del grande tentatore* (Damiano Damiani, 1973). Morricone se je osvobojen obveznosti, da bi zgolj reproduciral že obstoječi glasbeni slog,<sup>55</sup> brez ponižnega strahospoštovanja lotil obdelave tekstov petih uradnih cerkvenih sekvenc (*Veni, Sancte Spiritus*; *Victima Paschali Laudes*; *Lauda Sion*; *Dies Irae*; *Stabat Mater*) in to na podoben način kakor Carl Orff 1937. *Carmena Burana*, pri čemer se je lahko zgledoval tudi po Missi Luba.<sup>56</sup> Šlo je kajpak za preproste analogije, saj je na primer prijem v spevu *Veni, Sancte Spiritus* že v prvih taktih tipično morriconejevski izdelek, pa najsi je *incipit* še tako izvorno gregorijanski. Skladatelj je torej vnovič,

in tokrat intenzivneje kot v preteklosti, dosegel semantični kratek stik, s tem da se je po svoje postavil k tekstu, binškošni molitvi, ki temelji na poetskem *ostinato* svarilne fraze, ene najglobljih in najpogostejše navajanih v katoliški liturgiji:

Veni, Sancte Spiritus,  
et emitte caelitus  
lucis tuae radium,  
Veni, pater pauperum,  
veni, dator munerum,  
veni, lumen cordium  
(. . .)<sup>57</sup>

pri čemer je na začetku zaupal vokalno nalogo toplemu ženskemu glasu s subtilnim *vibratom*. Poln čutnosti nas vrne v zdušje iz filma *Metti, una sera a cena* (1969) in k vsemu, kar je obljubljal tisti večer po južini. Toda pustimo anatemo drugim. Postopek je seveda izjemno zanimiv. Tako zaradi svoje moči, da nenehno in recipročno ponuja in odbija vrednote iz besedila in glasbe (izvirne in sodobne glasbe) ter jih pripelje v igro . . . „perverzno“ spričo konotacije/denotacije. Kakor seveda tudi spričo glasbenega poteka celotnega dela: Sprva širok vokalni kontrapunkt, ki ga s *playbackom* spremlja ista pevka; potem zbor in instrumenti oznanijo dele teksta: Usklajeno, toda brez pedala ali „spomina“ na svoj harmonski potencial, *kolebajo med sublimnostjo in rarefakcijo pointilizma in agresivne imanence uličnih sloganov*, katerih ritmični vzorci so prepoznavni, pa čeprav le v fragmentarni obliki. Na koncu je ta zvokovni prostor prežet — kakor meteorji ga prečkajo „razposajeni“ (ali zloveščiji?) zbori visokih glasov,<sup>58</sup> ki znani material prepejajo v formi *divertissementa*. Končni izid je nekaj najboljšega, kar je zmoglo Morriconejevo pero, saj s tem še enkrat, to pot definitivno in prepričljivo potrjuje njegovo tendenco h koeksistenci nasprotij in izvornost njegovih dosežkov. Zatorej je velika škoda, da se nekeje v osrednjem delu skladbe, bržkone zavoljo režiserjevih zahtev, pririne zraven čisto drugače zasnovan odlomek. Seveda mislimo na sekvenco *Dies Irae, dies illa*, ki je odigrana kakor kos rokavske glasbe. Rekli smo že, da so vprašanja o „dobrem okusu“ neumestna, zato to ponavljamo, saj je težava povsem drugod. V skladbi takšne vrste, kjer je vse že preobloženo z navzkrižnimi aluzijami in internimi, sem pa tja tudi divjimi jukstapozicijami, je takšna epizoda povsem neprimerna, po formi in vsebini redundantna. Kar zadeva vsebino, še to: Skladatelj si je za predelavo že izbral enega od spomenikov zahodne kulture, sekvenco *Veni, Sancte Spiritus* (docela upravičeno, naj ponovimo), zato se zdi kontraproduktivno, da ji priključi še transformacijo druge sekvence. Ta je še bolj znana in nosi druge in zelo različne pomene. Kontraproduktivno je zato, ker bi mogli potezo interpretirati kot rezultat skladateljjeve splošne želje po onečaščenju „vsevprek“. S formalnega vidika (razlikovanje od vsebinskega je le analitska nujna, saj se v končnem izidu dvojnost vidikov ukinja) pa nima zaradi razmerja, ki obstaja med vloženimi sredstvi in dobljenim rezultatom — nerazumljivo skromnim — ta nesrečna epizoda nikakršne možnosti za navezavo s predhodnimi in sledečimi odlomki. Glasovi in instrumenti so tod zares v ravnini kratkotrajne provincijske rok skupine. Petje je okorno in nima aluzivnega potenciala; bobni spominjajo poslušalca na ritem, ki ga zmore pridelati domač sintetizator, ves čas se tvega, da bo celota skladbe zreducirana v dolgočasno ikonoklastično otročarijo. Je bil namen takšen?

Kakor so prihajala 80. leta, tako je Morricone zmanjševal nekdanj veliko razliko med principoma, ki smo ju pravkar analizirali. V kinu in zunaj

kina: V delih *La classe operaia va in Paradiso* (Elio Petri, 1972), *Allonsanfán* (Paolo in Vittorio Taviani, 1974), *Il deserto dei tartari* (Valerio Zurlini, 1976), *C'era una volta in America* (Sergio Leone, 1983), *The Mission* (Roland Joffé, 1986) je dokazal, da je kos tudi zahtevnim, avtorskim filmom, pa se mu pri tem sploh ni treba zatekati po posebne glasbeniške „pravice“, kakor smo jih omenjali v zvezi s filmoma *Un tranquillo posto di campagna* in *Teorema*. Prav narobe, kot dokaz, da je skladatelj zbrisal nekdanj očitna razlikovanja, lahko navedemo visokokomercialno produkcijo. Uspel je z *Marcom Polom* (Giuliano Montaldo, 1981), široko distribucijo pa je doživel tudi v *Il segreto del Sahara* (Alberto Negrin, 1987): Primer velike glasbe za povprečen film. Tod bi bil konvencionalen jezik skoroda *de rigueur*. Morricone, tisti „drugi“ pokaže svoj pogum, ko potrdi čvrsto in koncentrično tendenco po recipročnem poenotenju ekstremov. Kot enega najboljših primerov te tendence, preveč kompleksnega, da bi se mu lahko v tem prispevku širše posvetili,<sup>59</sup> lahko nevedemo izboren Petrijev film *Buone notizie* (osebno naš *cult movie*, pa naj je 1979 dobival še tako mešane kritike). V njem se Morriconeju posreči, da nas prepriča z izjemno poetiko svoje spremljivosti. V *Così, mentre si fa sera* zaslišimo valček s številnimi izraznimi usmeritvami. Med njimi prevladuje nekrofila ekstaza, ki ni povsem brez samoironije, saj Morricone v njej naniza serije upravičenih in signifikantnih samocitov<sup>60</sup>: Od shizofrenije iz *Indagine* do fiziologije v *La classe operaia*. Samoironija v zadnjem obdobju polni tudi filme kakor *Buone notizie*, *Distacco e solitudine* in *Notturmo un po' folle*, v katerih skladatelj s številnimi subtilnimi prijemi odločno pomete z vsemi „generalijami“<sup>61</sup> vsemi cinično<sup>62</sup> „lahkimi skladbami“ ali „žalostinkami“, ki nas jih je kino prisiлил goltači proti naši volji. S stopnje zagotovljene funkcionalnosti, učinkovitega in glasbeno predirnega komentarja smo zdaj prišli na raven polne glasbene interpretacije filmskega dogodka. Ta izrablja vse dvoumje zvočnega jezika, da sporoči, česar slika ne more niti morda ne zna. In ko si zmore glasbeni jezik prisvojiti takšne in tako številne aluzije, je težko verjetno, da je rezultat čistega obrtniškega dela.

Ni naključje, da je najboljši anagram imena Ennio Morricone tale, ki si ga je domislil sam skladatelj: *Norme con ironie*. Poleg ugodnega niza epitet lahko v temle majhnem avtoportretu (še en plod njegove ars combinatoria) zlahka zapazimo njegovo raznolikost, spet se prikazujejo mnogoteri obrzi: Norme, ne le ene vrste, in več kakor ena forma ironije. In ga kar vidimo, ko komentira tole interpretacijo. Skoraj zagotovo bi skomizgnil z rameni, rekoč:

„Pa saj o tem nisem tako razmišljal . . .“  
„Točno,“ bi odgovoril Freud.

## Opombe:

1 V mitologiji „najstarejši od italjskih kraljev; v Laziju je vladal istočasno s Saturnom. Pravilo so mu vratar Nebes; oznanjal je novo leto in po njem se imenuje prvi mesec; nadzira letne čase, varuje zemljo, morje in nebo. Janus je bil obdarjen z redko previdnostjo, znal je ugibati preteklost in prerokovati, zato je predstavljen z dvema obrazoma, včasih tudi s štirimi; opremljen je s ključem, ker so mu pripisovali izum ključavnice, in s palico v roki, ker je ustrezljivo spremljal potniknike. Imel je voz, v katerega sta bila vprežena ovna.“ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli*. Zv. I. Ulrico Hoepli, Milano 1922 (ponat. Cisalpino Goliardica, Milano 1979), str. 448.

2 Po prvem, drobnem znamenju odprtosti, ki so jo pokazali strogi muzikološki krogi (A. LANZA, *Il Novecento II, parte II*, 10<sup>o</sup> zv. zbirke *Storia della musica*, ki jo je uredila Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1980, v pogl. *Musica e società di massa* nahajamo — na str. 28-36 — kot priveditve tega argumenta cel paragraf), so bile vse naslednje priložnosti povsem zanemarljive. Izbira ni samo zaračarajoča, temveč kar nerazložljiva. Dovolj bodi, če navedemo samo najvidnejša primera. Že povsem zastare klasičen glasbeni slovar UTEI, v katerem je „geslo“ *Glasba za film* obdelal Roman Vlad (A. BASSO





ZBOGOM, OKRUTNI BRAT, REŽIJA GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, 1971

TATARSKA PUŠČAVA, REŽIJA VALERIO ZURLINI, 1976



48 Zavedamo se, da je lahko takšna opredelitev nehoti videti groba in dogmatska, še posebno v zadnjem delu. Katere vrednote v tej glasbi so resnično *legitimne*? Kajpak ne premoremo enega samega, dobrega odgovora za vse primere. Lahko pa ugotavljamo, da bi mogla biti sleherna *notranja* glasbena vrednota vedno pristnejša od prilastitve česa zunajglasbenega. Sprejemljive so vse legitimne vrednote iz zgodovine misli, v katero lahko umestimo to ali ono delo.

49 Uradna glasbena kultura (domala) ne zahaja v kino. In če njeni zastopniki, privrženci tjakaj vseeno pridejo, ne pričakujejo, da bi mogli najti kaj takšnega, kar bi jih lahko profesionalno pritegnilo. Iz tega lahko povzamemo, da še opazijo ne, kadar se kaj pripeti izjemi pri tem pravilu. Računi za to reč so bili poravnani že 1938 z *Aleksandrom Nevskim*. Kdor bi poskusil uvesti v primerem trenutku Saint-Saënsa, Bececoja, Mascagnija in druge, bi ne bil tako kompromitiral svojega muzikološkega početja kakor tisti, ki bi se lotil kakega uspešnega sodobnika. Kljub temu pa bi bil ostal v očeh visoke kulture omejen, v arheološkem getu *sui generis*.

50 Predvideti bi bili mogli ugovor: „Kaj pa primer Ejzenštejn/Prokofjev?“, a je neprimeren, saj v filmu uporabljena glasbena govorica ne pomeni preloma s tradicijo — tako zaradi politično-kulturnih razlogov kakor tudi spričo dejstva, da je v tistem času (kar je bilo ugodno ali pa morda ne) v Evropi obstajala nekakšna skupna govorica, skupen komunikacijski kod. Navsezadnje pa tudi zato, ker razkol med resno in popularno glasbo tedaj še ni bil tako velik, kakor je danes.

51 Gre kajpada za sodbe, ki bi jih mogli aplicirati na posamične in primerno razčlenjene skladbe. Tukaj se opiramo predvsem na *Requiem per un destino* (1966); *Caput coctu show* (1967, Pasolinijev tekst je tako skladen z Morriconejevo poetiko, da nas močno razveseljuje, ker jo je skladatelj ponovno premislil v luči svojih sedanjih slogovnih usmeritev); *Da molto lontano* (1969, zal. Salabert, Pariz 1973); *Immobilie* (1978, zal. Salabert, Pariz 1987). Prim. še opombo 44 v tem spisu.

52 Skladbe iz obdobja 1966-1979 vsebujejo koherentne značilnosti, tako da bi bile zelo primerne za oblikoslovno raziskavo, česar pa tukaj kajpak ne bomo počeli. Bolj ko je avtor izrazno spontan, pogumneje staplja slogovne elemente, ki so bili do tedaj ločeno navzoči v raznih zvrsteh njegovih kompozicij. Niz se začne pri *Gestazione* (1980, zal. Suvini Zerboni, Milano 1982, za katere menimo, da so prehod med obdobjema), precej natančno izdelane so v tem smislu tudi *Etude za klavir* (1984-86) in tako naprej, progresivno do srečnega obdobja s *Secondo concerto*, *Frammenti di Eros* (1985, zal. Suvini Zerboni, Milano 1988) in *Mordenti in Nevmani* (1988). Upoštevatelj velja, da ta seznam najnovejših skladb ni popoln, saj smo se morali omejiti na dela, katerih partiture so nam bile dostopne za analizo.

53 Primerov je več ko preveč. Med nedavno produkcijo naj omenimo že navedene *Etude za klavir*.

54 V kontekstu tega spisa smo se naklepoma ognili možnosti analize, ki bi se bila sistematično lotila avdiovizualnega postopka. To bi nam namreč povzročilo specifične težave. Za seznanitev s takšnim vidikom glej: S. MICELI, *Linguaggi figurativi e linguaggi musicali: dissociazioni e associazioni indebite*, v: AA. VV., *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi* (Sklepi s srečanja „Nuova Consonanza“, Rim, 6-7. XI. 1986), „Quaderni di M/R“, št. 16, Unicopli, Milano 1988, str. 66-74.

55 Primerov kar mrgoli, toda najustreznejši se zdi tisti iz filma *Giordano Bruno* (G. Montalto, 1973), kjer glasba vsebuje nekaj „a cappella“ (za sam zbor) skladb, skomponiranih po vzorcu vokalne polifonije rimske šole.

56 Kakor se morda kdo še spominja, gre za skladbo z zborom in tolkali. Spisana je v „plemenskem“ slogu, besedilo pa je maša, ki se bere v nekem afriškem misijonu. Na poseben način je zadela katoliško imaginacijo 60. let, saj je vzneseno združila nativne jezikovne vrednote z gregorijanskim slogom in tako posebila nekatere od zahtev drugega ekumenskega vaticanskega koncila, kakor jih je bil izrekel papež Janez XXIII (1962-65).

57 „Pridi, o Sveti Duh, / in pošlji z neba / žarek svoje luči. / Pridi, oče siromašnih, / pridi, dobronik, / pridi, luč naših src.“ Prevedeno iz ital. po: Messale Romano Quotidiano, Edizioni Paoline, 1962, str. 603.

58 Analogen postopek nahajamo v zanimivi skladbi *Bambini del mondo* za zbor visokih glasov iz 1979 (naročilo Unicefa).

59 Razpoznavni so tudi drugačni zunajkompozicijski simptomi: Takšna je na primer tendenca — znana v zadnjih letih — da nekatere filmske skladbe izvajajo na koncertnih odrih. V zvezi s posebnimi in problematičnimi vidiki filmske glasbe glej: S. MICELI in L. PESTALOZZA v: D. CHIADINI in P. M. DE SANTI (ured.), *Film in concerto*, Comune di Roma in RAI — Pokrajinski sedež za Lazio, Rim 1983.

60 Merimo bolj na atmosfero, ki jo je mogoče čutiti v teh naslovih, kakor pa na resnične citate.

61 Definicija, ki jo v kinematografiji uporabljajo za oznako docela nevtralnega glasbenega komentarja, za glasbo brez specifičnih potez. Glasbena tapeta, zvokovna obrt, glasbenih *bluf*, če vam bolj ustreza.

62 Za definicijo izraznega cinizma pri filmskih skladateljih si oglejte: M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1956, str. 113.

## SERGIO MICELI

PREVEDLA NUŠA PODOBNIK  
IN MITJA VELIKONJA  
PRIPRAVIL MIHA ZADNIKAR

Prevedeno z ljubeznivo avtorjevo privolitvijo in s posebnim dovoljenjem institucije ©TRENTO CINEMA