

ENnio MORRICONE (1928-2020)

Egy marék hangjegy

OROSDY DÁNIEL

ÓRIÁSI AZ ÉLETMŰ, DE A MENNYISÉG NEM MENT A MINŐSÉG ROVÁSÁRA. MORRICONE MINDIG TUDOTT MEGLEPETÉST OKOZNI.

Nem tudjuk, mi lett volna, ha „Bob Robertson” végül nem úgy dönt, hogy „Dan Savio” megfelelő zeneszerző lesz az új filmjéhez, de valószínű, hogy két dicsőséges karrierrel, egy világsikert arató alkotással, egy remekművek sorát kitermelő alműfajjal és egy nagyhatású rendező-zeneszerző együttműködéssel szegényebb lenne a filmtörténet. A siker persze sosem egyetlen, vagy akár két ember kizárólagos érdeme (különösen a film világában), Sergio „Robertson” Leone és Ennio „Savio” Morricone együttműködése mégis valami speciálisat hozott létre, amihez hasonlót ritkán látunk a mozi világában, ráadásul egyikük esetében sem korlátozódott kizárólag western műfajára. Míg azonban a lassan dolgozó Leone sosem csalta meg választottját (ők maguk is házassághoz hasonlították kapcsolatukat) és még a csak produceri közreműködésével készült alkotások előkészítésekor is hozzá fordult, Morricone szinte minden zsánerben és jelentősebb alkotó oldalán kipróbálta magát (a számtalan jelentéktelenről nem is beszélve). Életműve óriási, a mennyiség mégsem ment a minőség rovására: a Maestro az utolsó pillanatig képes volt meglepetéseket okozni.

PÁR DOLLÁRÉRT

Eleinte persze nem sok látszott ebből, sőt, az utolsó nagy meglepetés (az általában a nyugdíjjal egyenértékűnek tartott Oscar-életműdíj után 9 évvel begyűjtött „rendes” elismerés) szinte mindenkit váratlanul ért. A kezdetek kezdetén Leone ugyanúgy csak reménykedhetett benne, hogy képes lesz megkapaszkodni rendező-

ként az olasz filmipar szélén, ahogy Morricone számára is az „alkalmazott” trombitás szerepe tűnt sokáig a legvalószínűbbnek (a jeles eredménnyel végzett zenei tanulmányok már akkor sem feltétlenül jelentettek biztos megélhetést: a fiatal Ennio avantgárd művei általában csak kritikai elismerést hoztak, anyagit alig). Amikor a sokszor idézett anekdota szerint a két egykori iskolai osztálytárs évtizedek elteltével ismét, véletlenszerűen találkozott, hogy együtt dolgozzanak egy olcsó olasz western (*Bullets Don't Argue*, 1964) farvizén leforgatott, még olcsóbb „B-film”, nem lehettek vadabb reményeik a szolid sikernél és az újabb megbízásoknál. „A többi már történelem”, mondhatnánk a megtört produkcióként létrejövő, mégis világsikert arató (és persze a Mario Caiano rendezte „A-filmet” is sokszorosán lefőző) *Egy maréknyi dollárért*ra mutatva, pedig a pusztai találkozás – és a korábbi munkatársát preferáló, ódzkodó Leone meggyőzése – még kevés lett volna ahhoz, hogy az első Dollár-film újszerű, máig frissnek ható *soundtrack*jé megszülessen.

Ironikus, de az Akira Kurosawa *Testőrét* kíméletlenül lemásoló, amúgy botfűlű író-rendező első ellenvetése a régi osztálytárssal szemben az volt, hogy Morricone *Gunfight at Red Sands*-hez írt aláfestése nem más, mint Dimitri Tiomkin vadnyugati zenéinek (*Délidő*, *Újra szól a hatlövetű* stb.) felvizezett verziója. Még ironikusabb, hogy a zeneszerző egyetértéséről biztosította a rendezőt („Ezt *rendelték* tőlem, meg kellett csinálnom, hogy megéljek.”), és utóbb maga Leone is Tiomkin másolására buzdította Morriconét – egy olyan

deguellót (mexikói „haláldal”) várt tőle, amelyet Tiomkin a *Rio Bravó*hoz írt (*El Degüello*), hogy hangsúlyozza a történet mexikói, pontosabban határvidéki (egyszerre mexikói és amerikai) vonatkozásait. A maestro azonban nem akarta ismét az orosz-amerikai kollégát másolni – és ezzel véget is érhetett volna kettejük (valamint nagy valószínűséggel az *italowestern*) története, Leone azonban nem kötötte az ebet a karóhoz, és végül mindössze ahhoz ragaszkodott, hogy a mű *úgy hangozzon*, mint a jeles kolléga munkája. Az alku mindkettejük előtt új kapukat nyitott: Leone olyan zenét kapott, ami ugyan megidézte Hawks remekművét, mégsem koppintotta (sőt, a film egyéb újításaival együtt kifejezetten innovatívnak hatott), Morricone pedig a komponálásban elszakadhatott más szerzőktől, csak a hangszerelésben kellett – némileg, *még* – alkalmazkodnia hozzájuk.

A kompromisszum jelentősége valójában túlmutatott a konkrét *deguellón*, sőt, az *Egy maréknyi dollárért*-filmzénen is: két egyaránt erős, de más médiumra irányuló szerzői vízió vált eggyé és mutatott utat a követőknek, bele-



értve a más országokban, műfajokban – vagy éppen műfajokon kívül – alkotókat is (például Leone és Morricone tette bevett gyakorlattá a filmzene forgatás előtti megkomponálását, hogy a rendező már annak ismeretében, hangulatához-ritmusához alkalmazkodva rögzíthesse a jeleneteket, vagy akár le is játszhasssa a színészeknek). Rendező és zeneszerző egyetértett abban, hogy a vadnyugati filmnek el kell szakadnia a hollywoodi westernekre jellemző „faltól falig” szimfonikus zenétől és szinte folyamatos beszédétől, hogy visszaadjon valamit a Vadnyugat valóságából: népi hangszerek, egyszerű motívumok és csönd, pontosabban zajok-zörejek (gondoljunk a *Volt egyszer egy Vadnyugat* bevezetőjének nyikorgásból, vízcsöpögésből, zümmögésből összeálló nesz-szimfóniára).

Az alkotói módszer gyakorlatilag filmről filmre alakult, finomodott, gazdagodott. A *Pár dollárral többért* előkészítésekor Leone már kifejezetten Morriconében és a közös zenei elképzeléseikben gondolkodott, a hangszereles merészebb (elektromos gitár, ütőhangszerként kezelt zon-

gorahúrok, füttyülés), a főszereplőknek saját témájuk van, megjelennek a klasszikus zenei idézetek (ezúttal Bach) és a filmzene diegetikus megközelítése (zsebóra dallama szól a jelenetben), utóbbi ráadásul flashbackhez kapcsolva, ami a *Vadnyugatban* lesz fontos elem (mindkét esetben egy traumatikus élmény bontakozik ki lassan, fokozatosan). A *Jó, a Rossz és a Csúf* esetében a zene alapjai már a forgatás előtt készen álltak, ismét „jeleneten belül” szólal meg a muzsika (börtönlakók muzsikája fedi el a verést – ez az első és egyetlen dal, ami Leone-filmben felcsendül) és Morricone már egyértelműen hangszerként használja az emberi hangot (Edda dell’Orso szopránja először a trológia középső részében volt hallható, legemlékezetesebben a *Vadnyugat* használta ki).

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* beemeli a szűzsébe a már ismert főszereplők – a mindenkori Jó, Rossz és Csúf – mellé a Szép karakterét is, ami természetesen megjelenik a zene szintjén is, miközben a western „lóoperája” ebben a mű-

ben már valóban operai magaslatokra ér el, kép és hang szintjén egyaránt (dacára annak, hogy Leone amúgy a „rendes”, színpadi operát röhejesnek tartotta). Az *Egy marék dinamit* gyakran bizarr eszközökkel dolgozó, egyszerre lírai és groteszk soundtrackje éppen annyira fura és eredeti, amennyire tudathasadásos maga a film (szinte Spencer–Hill-havervígjátékból alakul át kiábrándult politikai hitvallásba), a *Volt egyszer egy Amerika* pedig méltóságteljesen, a létező legmagasabb színvonalon összegzi mindazt, amire az alkotópáros a két évtizedes együttműködése során – együtt és külön – jutott. Leone számára egyben búcsú is volt, Morriconének viszont csak az egyik (bár minden bizonnyal a legfontosabb) alkotói kapcsolat lezárását jelentette, ám távolról sem a dal végét.

SAJÁT UTAK

A *Pár dollárral többért* zenéje a nyitó-részéhez képest érezhetően magabiztosabb és sok szempontból eredetibb, ami minden bizonnyal összefügg az-za, hogy Morricone az első Leone-mozi után bő féltucatnyi filmhez szerzett zenét, köztük az *Öklök a zsebben*hez

„Egyszerű motívumok és csönd”

(Sergio Leone: *Volt egyszer egy Vadnyugat* – Charles Bronson)



(Marco Bellocchio botrányos klasszikusa) és az olasz western humorról kombináló – de még nem nyíltan parodizáló – *Pisztolyt Ringónakhoz* (a régi Leone-munkatárs Duccio Tessari nagysikerű rendezése). A második epizód aláfestése győzte meg Gillo Pontecorvót, hogy az utóbbi Oscar-közelbe kerülő *Az algíri csata* zenéjét Morriconével közösen kell komponálnia, méghozzá már a forgatás megkezdése előtt, hogy akár instruálás mellett-helyett is alkalmazni lehessen (ami meg is valósult). Morricone nevét szinte minden fontosabb olasz western stáblistáján megtaláljuk, így a „másik két Sergio”, Sollima és Corbucci legfontosabb filmjein (előbbi esetében az együttműködés később bűnügyi filmekre is kiterjedt), sőt, az egyik – ha nem AZ – utolsó „valódi” olasz western, a Michele Lupu rendezte, Almeriában forgatott *Aranyeső Yuccában* (amúgy kiváló) soundtrackje is az ő nevéhez fűződik.

És dacára annak, hogy egyértelműen Leone filmjének visszhangja és az ő elképzeléseinek hatása segítették Ennio Morriconét a sikeres, saját hangon megszólaló zeneszerzővé válásban, ez nem jelentett a gyakorlatban sem műfaji, sem stílusbeli kötöttségeket (és ami azt illeti, feltétlen kritikai elismerést sem). A maestro félelmetes munkabírással dolgozott produkciók tömegén, de nem szűrte ki bele a közegbe, képes volt felváltva hagyományosabb és kísérletezőbb megközelítésben alkotni, és még a toplistákat is rendszeresen megjárták a művei, eredeti formájukban (például a *Pisztolyt Ringónak* főtémája) és átdolgozásként (például Hugo Montenegro: *Music from „The Good, the Bad and the Ugly”*) egyaránt.

Az egész életét kettős vonzásban töltötte, az avantgárd-kortárs és a mainstream-klasszikus alkotói attitűdöt egyaránt magáénak valló Morriconét nem örölte fel sem a munka mennyisége, sem a kétféle hozzáállás látszólagos ellentmondása. Nem okozott neki gondot visszatérni a korai évek rádiós-tévézés megbízatásait jellemző kommercialitáshoz (egyszerű, slágyszerű témák, sőt, dalok), ahogy átültette mozivászonra a Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza („Új Hangzások”: jazz-t, noise-t, szabad improvizációt ötvöző, kísérletező hajlamú zeneszerzők

kollektívája) fejlesztéseit is. Utóbbi hatása érvényesül többek között a Dario Argentoval közös munkáiban, az ún. Állat-trilógiában (*Kristálytollú madár*, *A kilencfarkú macska*, *Négy légy a szürke bársonyon*) – nem mellesleg rendszeresen dolgozott a *Vadnyugat* sztorijának másik szerzőjével, Bernardo Bertoluccival is (közel 20 éven át, a *Forradalom előtt*-től az *Egy neveltség ember tragédiájáig*).

A sűrű hetvenes éveket relatíve visszafogott, ám annál sikeresebb évtized követte.

A KIS SZOBOR VONZÁSÁBAN

Mint annyi minden Morricone életében, az első hollywoodi mozi is a Dollár-trilógiához kapcsolódik (Don Siegel westernje, a *Két ösvér Sara nővérnek* Eastwood szerepeltetésével egyértelműen a Névtelen Férfi alakját hasznosította újra), az álomgyári karrier azonban lassan indult be. Részben mert a mester egy idő után igyekezett magát kortárs zeneszerzőként is bevinni a köztudatba, ezért kevesebb filmet vállalt; részben mert a megbízások sem álltak arányban nemzetközi státuszával (értsd: alacsony honoráriummal kecsegtettek); részben mert ő sem választott mindig ügyesen (John Boorman *Az ördögűző*-folytatása vagy a Michael Anderson rendezte *A gyilkos bálna* zenéi valószínűleg kisebb hatást gyakoroltak az amerikai szakmára és közönségre, mint a francia mozi létére az Egyesült Államokban is zajos sikert arató *Őrült nők ketrece* témái). Komoly fegyvertény viszont még a hetvenes évekből, hogy a Terrence Malick rendezte *A mennyei napokhoz* írt Morricone-soundtrack végre Oscar-jelölést ért.

Az 1971-ben, egy Jerzy Kawalero-wicz-filmhez (*Maddalena*) írt *Chi Mai* ugyan az 1981-ben bemutatott *A profi* zenéjeként lett slágerlistás, és a nagy klasszikusok közül például *A szicíliaiak klánja* aláfestése is jóval régebbi, mégis kijelenthetjük, hogy Morricone pályáján a 80-as évek beköszönte jelentett váltást, mennyiségben és minőségben egyaránt. A munkatempóból visszavevő, egyre több amerikai megbízást vállaló (pl. *A dolog*, *White Dog*, *Szahara*) zeneszerző ekkor kezdte meg az együttműködését több olyan neves amerikai vagy „nemzetközi” rendezővel is, akikkel aztán hosszú ideig, fon-

tos és minden szempontból érett művek során át dolgoztak együtt. Közéjük sorolhatjuk Roland Joffét (*A misszióhoz* írt zene okkal kapott ismét Oscar-jelölést), Brian De Palmát (ismét jelölés, ezúttal sem véletlenül, az *Aki legyőzte Al Caponét*) és Barry Levinson (*Bugsy, Zaklatás*), de Morricone kegyeit kereste a kor neves alkotói közül többek között William Friedkin (*Sátáni megszállottság*), Roman Polanski (*Őrület*), Oliver Stone (*Halálkanyar*), Pedro Almodóvar (*Kötözz meg és ölelj!*), Mike Nichols (*Farkas*), Adrian Lyne (*Lolita*), Wolfgang Petersen (*Célkeresztben*) és Franco Zeffirelli (*Hamlet*) is. Az olasz mester azonban már 60 körül illetve bőven 70 fölött járt, mire először összekapcsolták a nevét annak a két filmesnek a nevével, akik meghatározták utolsó, dicsőségekben különösen gazdag alkotói korszakát.

PARADICSOMI ÁLLAPOTOK

Ha létezik bárki, aki olyan szoros kapcsolatot alakított ki Ennio Morriconével, hogy az már a Leone-Morricone együttműködéshez mérhető, az csakis Giuseppe Tornatore lehet – ő bizonyos értelemben még folytatni is akarta, és egyetlen szempontból túl is szárnyalta azt a bizonyos „házasságot”.

Tornatore ugyanúgy második játékfilmje és első ismertebb műve (az Oscar-díjas *Cinema Paradiso*) óta dolgozott együtt Morriconével, mint Leone, az ő együttműködésük is kiterjedt szinte az életmű egészére (Tornatore esetében ez dokumentumfilmeket, tévés produkciókat és rövidfilmeket jelent), ráadásul ugyancsak az egyik fél halálával zárult, bár véget tulajdonképpen még most sem ért. Ha mindezt filmcímekre fordítjuk le, az eredmény minimum impozáns: *Mindenki jól van*, *Pusztai formalitás*, *A csillagos ember*, *Az óceánjáró zongorista legendája*, *Malèna*, *Az ismeretlen*, *Baaria*, *Senki többet*, *La corrispondenza*...

Ami a „házasság” folytatását illeti, 2003-ban Tornatore nyilvánosságra hozta, hogy Nicole Kidmannel – és természetesen állandó komponistájával – készítené egy filmet Leningrád ostromáról, ami Sergio Leone utolsó, szakmai körökben közismert filmterve is volt, de ahogy abból, úgy ebből a frissebb változatból sem lett mostanáig semmi. Jelenleg is készül viszont az



Ennio: The Maestro munkacímű Tornatore-dokumentumfilm, amiben a felsorolt és még élő filmesek szinte mindegyike mellett feltűnik majd többek között John Williams, Hans Zimmer, Quincy Jones, James Hetfield (a koncertjeit az *Ecstasy of Gold*-dal indító Metallica frontembere), Bruce Springsteen, Lina Wertmüller, Mike Patton, Joan Baez, Paul Simonon (a Clash basszusgitárosa, ők a *Pár dollárral* többért-filmzene egy részletét használták fellépéseik bevezetőjeként) és Pat Metheny is. Ha van valami, amit Sergio Leone valószínűleg nem is tervezett, Tornatore viszont éppen megvalósít, akkor az egy dokumentumfilm a zeneszerző-kolléga/barátról.

És ha van valaki, aki jobban rajong Morricone művészetéért, mint Leone és Tornatore együtt, az Quentin Tarantino. A hivatásos filmőrült már a *Ponyvaregény*ért kapott Oscarját is úgy ünnepelte, hogy másnap megnézte moziban a Dollár-trilógia első részét, a Morricone-zenék pedig gyakorlatilag állandó elemei a filmjeinek 2003, a *Kill Bill* első felének bemutatója óta. A gyakorlatban ez nem jelentett közös munkát egészen sokáig, bár ha Tarantinón múlt volna, már 2009-ben saját zenét ír neki a maestro (a *Becs-telen brigantykhoz*, ami így is tele van Morricone-trackekkel), ám ezt éppen egy Tornatore-projekt, a *Baaria* megakadályozta. A *Django elszabadul* már tartalmazott egy eredeti Morricone-

„Nem szürkült bele a közegbe”

(Giuseppe Tornatore: Az óceánjáró zongorista legendája – Tim Roth)

dalt (*Ancora Qui*), a soron következő *Aljas nyolcas* esetében pedig már megvalósult a teljes egymásra találás is, méghozzá Morricone szempontjából a lehető legjobb végeredménnyel: közel 90 évesen megkapta az Oscart a legjobb eredeti filmzene kategóriájában.

Vitkozni persze lehetne (ahogy mindig lehet), hogy miért pont ekkor és ezért az opuszért érezte díjra érdemesnek a mestert az Amerikai Filmakadémia, de nem érdemes. Egyet biztosan tudunk: megérdemelten kapta.

Bár a fentiekből – helyhiány okán – ez nem feltétlenül derül ki, Ennio Morricone-nél nem pusztán egy jelentős filmzeneszerző, hanem saját korának egyik legfontosabb, legtermékenyebb zeneszerzője távozott közülünk, aki karakteres, könnyen felismerhető szerzői jegyei ellenére hihetetlenül gazdag és sokrétű életművet hozott létre.

A felénk főleg az első két Fantozzi-film és a *Narancsos kacsasült* okán ismert Luciano Salce, illetve az utóbbi horroristaként világsikert arató Lucio Fulci voltak az elsők, akik rendszeresen foglalkoztatták játékfilmek stábjában (könnyed vígjátékok muzsikáját szerezte), de a hasonló, több filmen átívelő kollaborációk később is jellemzőek maradtak a pályafutására (például Roberto Faenzával és Pier Paolo Pasolinivel is sokszor dolgozott), ahogy

hűségese maradt a kezdeti idők műfajaihoz is (western, komédia), éppen csak szélesítette a spektrumát másokkal (thriller, horror, kalandfilm stb.).

Nem jelentettek akadályt számára az országhatárok (magyar filmek stábjlistáján is látható a neve, a legismertebb valószínűleg a *Sorstalanság*), nem kötötték tehetségét béklyóba sem a rendezői, sem a produceri elvárások, képes volt maradandót alkotni kis és nagy produkcióban egyaránt, akár rövidfilmhez, tévésorozathoz vagy dokumentumfilmhez is szállította a hangjegyeket. Ma már fel sem tűnik, ám nem kis részben neki és kísérleti zene iránti elkötelezettségének köszönhető, hogy magától értetődő lett egy zenemű sajátos hangszerezése (például pánsíp vagy autókürt[!] alkalmazása), szokatlan szünetei (lásd Cheyenne témáját a *Volt egyszer egy Vadnyugatból*) vagy éppen a benne hallható zörejek (például vízcsobogás).

És utóbbi említésével ismét visszakanyarodtunk az első és legfontosabb „igazi” társhoz, Sergio Leonéhoz, aki alapvetően szűkszavú filmjeiben a dialógussal és zenével egyenértékű elemként kezelte zajokat, szélfúvástól robbanásig át telefoncsörgésig, és ebben érdekes módon lelki társra lett egy hivatásos zeneszerzőben.

Nem tudjuk, mi lett volna, ha „Robertson” nem szavaz bizalmat „Saviónak”. Mindenesetre hatalmas szerencse, hogy végül mellette döntött. •