

Приветствено слово на маестро Енио Мориконе

Искрено благодаря на ректора на Нов български университет за огромното вълнение и за това, че описа така добре моята професия. Това обезсмисля първоначалното ми решение аз да ви разказвам за нея. Не смятам за необходимо да се връщам подробно и към кариерата си, може би с изключение на това, което каза професорът за нейното начало, когато бях тромпетист. След като изкарах двугодишния курс на обучение по композиране за два месеца, учителят по хармония Роберто Каджаро ми препоръча да продължа да уча композиране. Той беше много доволен от моите творби, макар че това бяха все още допълващи, второстепенни неща, не основна тема или цялостно произведение. Спомням си, че разнасяше моите задания из всичките си класове и в класовете на останалите преподаватели. Така започнах да уча композиране още от първи курс. Мой първи учител беше Антонио Фердинанди, който ме подготви в много кратки срокове да вляза в трети курс по композиране.

Но ако трябва да посоча най-забележителния си преподавател в консерваторията, това беше изтъкнатият композитор на органова музика Карло Джорджо Гарофаро. Той ми заяви: „Започваш от първи курс!“. И аз започнах от първи курс. Работата с Карло Джорджо Гарофаро потръгна прекрасно. С него се научих да пиша фуги и контрапункти, накрая и изпитът мина добре.

И така най-после стигнах до истинския си учител Гофредо Петраси, макар че беше много трудно човек да попадне в неговия клас, защото беше препълнен. Служителите в канцеларията бяха категорични, че трябва да отида в класа на друг учител, аз обаче още повече се заинатих, че трябва да вляза в класа на Петраси. В библиотеката на консерваторията се бях запознал предварително с всичките му произведения, за да съм сигурен, че този композитор и учител наистина е от голяма величина. Бях силно впечатлен от творчеството му и твърдо решен да уча при него. Макар че тогава не разбирах напълно какво точно приема и харесва слушателят. Очарова ме стегнатият му начин на писане. И макар че вече ме бяха зачислили в друг клас, така и не стъпих там. След коледната ваканция успях да се преборя и станах ученик на Петраси. Обучението започна малко трудно, защото в началото бях много плах. Отвън класът на Петраси изглеждаше като съставен от изключителни ученици, което пораждаше голяма нерешителност и опасения у мен. Първоначално ми искаха неща като европейски танци, фолклор и класицизъм, с други думи, различни теми, свързани с история на музиката като сарабанда, румба, танго, фокстрот. Нищо от това не ме интересуваше. От една страна, бях много плах, а от друга, бях недоволен от работата там. Не знам дали Петраси е бил доволен, почти нищо не казваше или пък най-много да каже „Добре“. За мен беше труден период. През пролетта ми възложи да напиша ричеркар – музикална форма, предшестваща фугата. От този момент всичко стана по-ясно и просто, всичко стана прекрасно, а ученето доби особена значимост за мен. Приключих обучението си благополучно и много доволен от него.

Но работата е там, че когато говорим за ученето при композиторите, целият период на обучение е нещо като нулева година, а оттам нататък започват проблемите. За всички композитори по света проблемите започват от там. Реших да се съизмервам със съвременната музика. След като завърших консерваторията, пишех много експериментални работи, исках да си премеря силите, макар да не познавах достатъчно добре музикалния свят, другите композитори. Тогава написах три парчета, малко „трудни“, които се изпълняват в различни части на света. Веднъж, като бях в Германия, в Университета на Розенбрук, три дами, при това без диригент изпълниха по невероятен начин моето трио за цигулка, виолончело и пиано. А аз мислех, че заради трудността на това произведение ще има нужда от диригент. Първият ми концерт за оркестър, една от първите ми работи, беше изпълнен преди няколко години на фестивал тъкмо тук, в София. Но как може един композитор да живее от труда си в Италия, която не е точно страната на музиката. Налага се да се правят аранжimenti: за различни песнички, за хубави песни, за радиото, за телевизията. Така полека-лека написах и оригинална музика за театъра.

Тогава, през 1961 година режисьорът Лучано Салче ме потърси да напиша музика за филм: това беше първият ми филм и аз подходах към тази работа много сериозно. Така се започна. Тази работа изглежда незначителна, а аз исках това да се промени. Усещането за незначителност идва от факта, че музиката е подчинена на друго произведение – филма. За да се издигне авторитетът на тази музика, трябваше тайно в нея да се вкарат неща от „абсолютната“, тоест класическата музика. Това беше характерно и за начина, по който композирам песни, в

които се появяват „цитати“, макар че хората не можеха, а и не трябваше да разбират това. Искях да утвърдя моята професия на композитор, изглеждаща твърде скромна по онова време, намирайки решения, които да издигнат нейния престиж. В речта си професорът отбеляза, че съм написал музиката към 500 филма, но и повече от сто произведения „абсолютна“ музика. Наричам „абсолютна“ музиката, която не е за киното. Що се отнася до киното, важна е работата по създаването, това, което прави режисьорът, заложената идея. Докато абсолютната музика за мен се ражда от абсолютната нужда на композитора да твори – в този случай не се налага да се съобразява с никого друго, освен със себе си. Музиковедите са пренебрегвали във времето филмовата музика, защото според Бенедето Кроче (италиански интелектуалец, философ – представител на неохегелианството, историк, критик и политик) музиката като абстрактно явление трябва да остане чиста и не трябва да се смесва с другите изкуства. Това обаче е грешка на Кроче, която зарази цяло поколение музиковеди, включително и много известни.

Когато се използва в киното, музиката изпълнява абстрактната си функция като никое друго изкуство. В киното музиката означава нещо повече от това, което се вижда и казва. Тя изпълнява психологическа функция. Да не говорим колко трудности трябва да се преодолеят в процеса на създаването ѝ, като се започне от въплъщаването на идеята на композитора, макар че това е валидно за всички изкуства. После мисълта на композитора трябва да се прехвърли върху хартия, следва преписването и разделянето на части. Трябва също да се измисли и коя партия на кои инструменти да се изпълнява – нещо, което е съществувало и преди. Идва ред на изпълнителя, който е специалист по свиренето на съответните инструменти, включително съвременните с електронна музика. Но най-същественото е нещо друго: публиката, която слуша. Важно е да се отбележи още нещо, макар че това е сигурно очевидно: ако гледам картина, скулптура или някакъв танц, не ми трябва много време. За да възприема една картина или скулптура, са ми достатъчни няколко секунди. Но музикалното произведение в киното трябва да се изслуша в цялата му продължителност. В киното има една реалност от звуци, различни от музикалните, например езикът на влака, на пушките, които стрелят, и всички останали звуци, които виждаме на екрана. Това обаче не е музиката, тя „стои отзад“ и не се вижда. Затова се превръща в нещо абстрактно, уникално във филмовото изкуство. Създава се една толкова абстрактна, а в същото време кохерентна връзка. Всъщност това е функцията на музиката във всички времена, включително и на съвременната. Времевият фактор е валиден и за киното, което като съвременно изкуство има малко повече от сто години история. Но основното качество, което го асоциира с музиката, е, че киното е абстрактен елемент, макар че времевиите измерения имат решаващо значение в нашия живот. Времетраенето на музиката, както и на филма е от съществено значение. Филмът и музиката са свързани от фактора време.

Всички изкуства, намерили място в киното, са съвременни изкуства – включително и най-обикновените неща. Що се отнася до музиката, в киното тя се превръща в съществен фактор, чрез който можем в добро и зло да оценим нашата измъчена епоха. В бъдеще ролята на музиката като такъв фактор все повече ще нараства.

Благодаря ви!