

EN BUSCA DE AQUEL SONIDO

ENNIO MORRICONE

EN BUSCA DE AQUEL SONIDO
MI MÚSICA, MI VIDA

CONVERSACIONES CON
ALESSANDRO DE ROSA

TRADUCCIÓN DE CÉSAR PALMA

MALPASO

BARCELONA MÉXICO BUENOS AIRES NUEVA YORK

*A mi mujer, Maria, con amor.
Mi inspiración, mi ánimo continuo*

ENNIO MORRICONE

*A mis padres, Gianfranco y
Raffaella, a mi hermano
Francesco y a Valentina.
A Boris Porena, Paola Bučan
y Fernando Sánchez Amillategui.
A Ennio Morricone*

ALESSANDRO DE ROSA

Resulta extraño observar y reexaminar la vida de uno de esta manera. Para ser sincero, jamás pensé que pudiera hacer nada semejante. Hasta que conocí recientemente a Alessandro y este proyecto se desarrolló de forma tan gradual y espontánea que yo mismo pude volver a los hechos que iban surgiendo, casi sin darme cuenta, poco a poco.

Hoy puedo decir que observo desde otro punto de vista algunos acontecimientos, aquellos que a lo largo de una vida suelen ocurrir y punto, sin que nos dé tiempo en el momento a analizarlos y ponerlos en perspectiva. Quizá esta larga exploración, esta larga reflexión, en este momento de mi vida, hayan sido importantes e incluso necesarias. Por otro lado, como he descubierto, entrar en contacto con los recuerdos no significa solamente sentir melancolía por algo que se esfuma como el tiempo, sino también mirar hacia delante y comprender que todavía queda algo y que, a lo mejor, pueden todavía suceder muchas cosas.

Sin el menor género de duda, se trata del mejor libro que versa sobre mí, del más auténtico, del más detallado y cuidado.

Del más verdadero.

ENNIO MORRICONE

DE DÓNDE PROCEDEN ESTAS CONVERSACIONES

Conocí la música de Ennio Morricone hace muchos años. No recuerdo con precisión el momento exacto, porque en 1985, el año en que nací, muchas de sus composiciones ya habitaban el planeta desde hacía tiempo, pero sí me acuerdo que de pequeño veía con mis padres en televisión *El secreto del Sahara* —debía de tratarse de una reposición, pues yo ya tenía más de tres años— o *Dos granujas en el Oeste*, con Bud Spencer... También recuerdo algunas imágenes de *La Piovra* (El Pulpo)... así que estoy seguro de haber escuchado también las bandas sonoras de esas producciones.

Nunca íbamos al cine.

Más tarde descubrí que aquellos temas musicales los había compuesto Morricone y a saber cuántos más ya se habían filtrado en mi mente antes de poder asociarlos con su nombre.

Como el colegio me aburría, empecé a estudiar guitarra con mi padre, luego con otros, pero aquello no me bastaba: yo quería crear algo propio. Esa era mi necesidad, mi pretensión. Me dije que quería conseguirlo con la música. Pasé de un maestro a otro, pero buscaba uno auténtico. El adecuado.

La tarde del 9 de mayo de 2005, mi padre, Gianfranco, llegó a casa directo del trabajo cargado con *Metro*, uno de esos diarios gratuitos que suelen repartir por la calle.

«Dentro de un rato Ennio Morricone dará una charla en el Spazio Oberdan, en Milán... A lo mejor Francesco y tú llegáis a tiempo.» Francesco es mi hermano.

Fui corriendo a mi habitación y preparé un cedé con unos cuantos temas que había compuesto en el ordenador, escribí una carta, la metí en un sobre y se la dirigí a Morricone. Sin ro-

deos, le pedía que escuchara el disco, en especial una pista: «I sapori del bosco» (Los sabores del bosque), la pista 11 (me gustaba mucho —me sigue gustando— *La consagración de la primavera*, de Stravinski, de modo que había intentado, un poco de oídas, improvisando una partitura, recrear aquella sonoridad). Añadí que me encantaría conocer su opinión y que me encantaría aún más recibir clases de él.

Pues sí, le pregunté si quería ser mi maestro.

Francesco y yo llegamos al Spazio Oberdan un poco tarde, no encontrábamos aparcamiento y la charla ya había empezado. Esperamos fuera. Cerca de nosotros había unos tipos protestando, todos unos personajes... Recuerdo que más o menos al cabo de una hora, un hombre de mediana edad —distinguido, con chaqueta y corbata— se puso nervioso y se marchó en su coche rojo, las ventanillas abiertas y *Amarcord*, de Nino Rota, a todo volumen: aquello me hizo gracia. Pocos minutos después, alguien abrió una puerta de servicio y salió, yo metí un pie antes de que la puerta se cerrase y así entramos.

La charla estaba a punto de terminar. La sala estaba abarrotada. Pude escuchar únicamente la última pregunta y la última respuesta.

— ¿Qué piensa usted de los nuevos compositores?

— Depende, me mandan muchos cedés a casa, normalmente los escucho unos segundos y luego los tiro a la papelera —aseguraba Morricone.

Supuse que debía de estar de mal humor, pero, a pesar de ello, me puse en la cola de fans que esperaban que les firmara un autógrafo.

Casi había llegado al estrado, cuando Morricone se puso de pie e hizo ademán de marcharse, pero la única salida de la sala estaba junto a mí, no había bastidores. Me dije: «¡No! Esto sí que no...». Mientras Morricone bajaba del estrado, me abrí camino sin pedir permiso y le salí al paso. Le dije que tenía un cedé para él. En

un primer momento, el maestro pensó que le estaba pidiendo que me firmara un autógrafa en la cubierta y sacó el bolígrafo, pero le aclaré que lo que quería era que escuchara el disco. Él me dijo que no sabía dónde guardarlo, yo insistí y educadamente se lo puse delante, para demostrarle que un cedé no ocupa demasiado espacio. Añadí que me interesaba sobre todo conocer su opinión acerca de la pista 11. Él cogió el sobre, suspiró y desapareció.

De vuelta en casa, se lo conté a mis padres, ellos ya estaban acostados. Corté por lo sano y dije: «Bueno, al fin y al cabo, ha dicho que lo tira todo. Buenas noches».

Al día siguiente, ocurrió lo imprevisible. Yo me encontraba en Vercelli, para ir a una clase de armonía —que siempre me ha faltado— en el estudio de Stefano Solani, cuando de pronto mi madre me llamó por teléfono. Morricone había llamado y quería hablar conmigo, incluso me había dejado un mensaje en el contestador automático, que más tarde grabé y aún conservo hoy en día.

Me decía que era martes 10 de mayo y que había escuchado la pieza: reconocía que tenía grandes dotes, pero que se notaba que era autodidacta. Tenía que encontrar un buen maestro. Él no podía darme clases porque no tenía tiempo, pero debía estudiar composición. «No hay otra: su pieza es buena, pero, si no estudia composición, siempre imitará a alguien.» Se trataba de un problema grave, yo no conocía a ningún maestro de composición.

Lo llamé una semana después para darle las gracias y para pedirle un consejo. «¿Puede recomendarme a alguien?» Dijo que podía darme algún nombre, pero que todos los profesores que conocía vivían en Roma. Me aconsejó que no entrase en el conservatorio y que siguiese mi propio camino, que aprendiese al menos a componer fugas. Le di las gracias y le respondí que me mudaría a Roma.

Eso hice. A partir de ese momento empecé a estudiar composición y mi vida se complicó bastante, pero aprendí mucho, sobre todo, con Valentina Aveta, mi compañera de aquellos años, y, en Cantalupo in Sabina, cerca de Roma, con Boris Porrena —terminó siendo mi maestro—, Paola Bučan, Fernando Sánchez Amillategui y Oliver Wehlmann —a todos nos encantaba conversar largo y tendido—, con Jon Anderson, de Yes, con quien comencé a colaborar profesionalmente, y con todas las personas que fui conociendo en el transcurso de aquellos trabajos que me permitían sobrevivir. Sin estas relaciones, probablemente este libro jamás habría visto la luz.

De vez en cuando hablaba por teléfono con Morricone. Yo le enviaba algunas de mis reflexiones o le pedía alguna opinión por carta y él me llamaba al día siguiente para darme su punto de vista. Aquel intercambio, aunque solo fuera telefónico, era importante para mí: me daba perspectiva y ánimos.

Permanecí en Roma seis años y, cuando decidí trasladarme a Holanda para proseguir mis estudios, volví a escribirle para explicarle por qué había decidido marcharme. Me llamó, como ha hecho siempre, y me contó con emoción las penalidades que había sufrido al principio de su carrera... «En cuanto regrese a Roma, me gustaría entregarle un breve texto sobre mi experiencia como compositor», me dijo. Hasta que no comenzamos a trabajar juntos, siempre nos tratamos de usted.

Ese texto se titula *La música del cine ante la historia*. Lo descubrí finalmente en el verano de 2012, cuando nos reunimos en su casa. Tal y como me había prometido, me regaló una copia, y me pidió que le hiciera saber mi opinión. Me sentí halagado y tomé algunos apuntes con interés.

Así nació este proyecto que, aquí, entre estas páginas, materializa solamente la punta del iceberg de lo que he encontrado. Nuestras conversaciones comenzaron en enero de 2013; yo vivía en Holanda, pero regresaba con frecuencia a Roma. Desde

entonces, trabajé convencido de que le entregaría el texto completo a los diez años de nuestro primer encuentro. Y así fue. El 8 de mayo de 2015 salí de Solaro —donde todavía hoy viven mis padres— y fui a la casa de Ennio, para que me diera su aprobación. Me marché de allí a las cuatro horas y sentí en mi interior una rueda grande y pesada que, girando sobre sí misma, completaba lentamente su rotación.

En efecto, estas conversaciones nacen así, de mi firme determinación y de la confianza de Ennio Morricone, quien me ha permitido continuar en esta aventura, una aventura que he vivido como una oportunidad única y como una enorme responsabilidad. Por ello, le doy las gracias a él y a Maria —su esposa, siempre tan atenta y solícita—, a su familia y a todos aquellos que me han dedicado su tiempo, a veces mucho más que solo una tarde, para recabar más datos y, de forma especial, a Bernardo Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Luis Bacalov, Carlo Verdone, Giuliano Montaldo, Flavio Emilio Scogna, Francesco Erle, Antonio Ballista, Enzo Ocone, Bruno Battisti D'Amario, Sergio Donati, Boris Porena y Sergio Miceli.

El libro no pretende ni puede hablar de todo, es imposible contar cada detalle de una de las personalidades musicales más influyentes del siglo xx, una personalidad tan compleja y rica como la de Ennio Morricone. Sin embargo, creo que el lector, sea o no músico, encontrará temas que le interesen. Esa, al menos, es mi esperanza.

ALESSANDRO DE ROSA

EL PACTO CON MEFISTÓFELES:
DURANTE UNA PARTIDA DE AJEDREZ ENTRE
ENNIO MORRICONE Y ALESSANDRO DE ROSA

¿Quieres jugar una partida?*

Más que una partida, tendrás que enseñarme a jugar. [Cogemos un tablero muy elegante que Morricone tiene sobre una mesa del salón en el que estamos sentados, en su casa.] ¿Cuál es el primer movimiento?

Suelo abrir con peón de reina, así que seguramente haría ese movimiento, pero una vez, un gran ajedrecista como Stefano Tatai me aconsejó que abriese siempre con E4, una abreviatura que me recuerda mucho el bajo continuo.

¿Pasamos enseguida a la música?

En cierto sentido... Con el tiempo he encontrado fuertes puntos de contacto entre el sistema de notación musical, dividido entre duración y altura, y el ajedrez. Aquí las dos dimensiones siguen siendo espaciales, el tiempo es de lo que dispone el jugador para hacer el movimiento adecuado. Además, son combinaciones verticales y horizontales, disposiciones gráficas diferentes, como las notas en armonía. Y no solo eso: cabe juntar modelos y movimientos como si fuesen partes de una instrumentación. El jugador que no abre, el que mueve las negras, cuenta con diez

* Los textos en redonda corresponden a Ennio Morricone. Las intervenciones en cursiva son de Alessandro de Rosa. (N. del E.)

posibilidades, que luego se multiplican de manera exponencial. Eso me hace pensar en el contrapunto. El paralelismo, si lo buscamos, existe, y los progresos en un terreno se enlazan a menudo con los del otro. No es casual que entre los matemáticos y los musicólogos se oculten generalmente los más grandes jugadores. Pienso en Mark Taimánov, pianista y ajedrecista excepcional, en Jean-Philippe Rameau, en Serguéi Prokófiev, en John Cage, en mis amigos Aldo Clementi y Egisto Macchi: el ajedrez es pariente de las matemáticas y, como afirmaba Pitágoras, las matemáticas lo son de la música. En especial, de cierto tipo de música, por ejemplo, la de Clementi, tan vinculada al serialismo, a los números, a las combinaciones... los mismos elementos clave del juego del ajedrez.

En el fondo, para mí, son actividades igual de creativas; ambas se basan en procedimientos gráficos y lógicos que implican también la probabilidad, lo imprevisto.

¿Qué es lo que te apasiona, en concreto?

A veces, precisamente, lo imprevisible. Un movimiento que sale de la rutina es, en efecto, más difícil de prever. Mijaíl Nejeimiévich Tal, uno de los más grandes ajedrecistas de la historia, ganó muchas partidas gracias a movimientos que confundían tanto al rival que no tenían tiempo suficiente para reflexionar. Bobby Fischer, un auténtico fuera de serie, quizá mi preferido, inventó movimientos inesperados y sorprendentes.

Ellos arriesgaban jugando, en gran medida, llevados por su instinto. Yo, en cambio, busco la lógica del cálculo.

Para mí, el ajedrez es el juego más hermoso, precisamente porque no es solo un juego. Todo se cuestiona, las reglas morales, las de la vida, la atención y las ganas de luchar sin derramamiento de sangre, pero con voluntad de vencer y de conseguirlo justamente. Sirviéndote del talento y no solo gracias a la suerte.

En efecto, cuando agarras estos pedacitos de madera, estas estatuillas se convierten en una fuerza, absorben la energía que uno les da. En el ajedrez está la vida, está la lucha. Es el deporte más violento que hay, comparable al boxeo, pero mucho más caballeroso y sofisticado.

He de confesarte que, cuando componía la música de la última película de Tarantino, *Los odiosos ocho* (2015), y mientras leía el guion, iba descubriendo la tensión que silenciosamente crecía entre los personajes, pensaba en el estado de ánimo que se experimenta durante una partida de ajedrez.

Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en las películas de Tarantino, en este deporte no se derrama ni una gota de sangre, nadie acaba herido. Y, a pesar de ello, no es un juego frío. Todo lo contrario, el ajedrez está dominado por una tensión angustiosa y silenciosa. Incluso hay quien dice que el ajedrez es una música silenciosa y, para mí, jugar es un poco como escribir música. Y tanto es así que para las Olimpiadas de ajedrez de Turín celebradas en 2006 escribí el *Himno de los ajedrecistas*.

¿Con cuál de tus amigos directores de cine o músicos has jugado más?

Con Terrence Malick he jugado unas cuantas partidas y he de reconocer que es mucho mejor que yo. Con Egisto Macchi, las partidas eran mucho más disputadas. Aldo Clementi era un rival muy difícil: creo que de diez partidas, él me habrá ganado al menos seis. Sí, Aldo Clementi era mejor que yo y todavía recuerdo la vez que me habló de una partida que jugó con John Cage. Yo no estaba, pero fue una partida legendaria en el mundo de la música.

Una partida legendaria entre lógica y caos. ¿Qué haces para mantenerte en forma en el ajedrez?

Conozco a varios ajedrecistas profesionales y, cuando puedo, los sigo en los torneos y en las partidas. Además, desde hace años, estoy suscrito a las revistas especializadas más importantes, entre ellas, *L'Italia Scacchistica* y *Torre & Cavallo - Scacco!* ¡Hace unos años incluso pagué la suscripción dos veces!

A pesar de mi empeño y de mi pasión, ahora juego cada vez menos al ajedrez, pero últimamente me enfrento a Mephisto, un tablero electrónico.

Un tablero demoniaco...

Desde luego, yo siempre pierdo. Creo que le he ganado unas diez veces en total, en alguna ocasión hemos hecho «tablas», como se dice en argot, pero suele ganar Mephisto.

Antes era diferente. Cuando mis hijos todavía vivían en Roma, jugaba bastante con ellos. De hecho, durante años traté de contagiarles mi pasión y, con el tiempo, Andrea me superó.

¿Es verdad que desafiaste al gran maestro Borís Spaski?

Sí, es verdad. Eso fue hace unos diez años, en Turín. Creo que fue en el mejor momento de mi carrera de ajedrecista.

¿Y ganaste?

No, pero acabamos en tablas. Aquella partida fue estupenda, en opinión de algunos que la presenciaron. Detrás de nosotros, decenas de espectadores: jugando solamente quedamos él y yo. Spaski me confesó después que no había puesto todo su empeño en la partida. De lo contrario, claro está, el resultado habría sido otro, pero yo me sentí muy orgulloso. Imagínate que todavía conservo en el tablero de mi despacho las notas de toda la partida.

Abrió él con un «gambito de rey», un movimiento terrible y difícil para mí. Lo defendió, pero en el quinto movimiento yo puse en práctica una de las invenciones de Bobby Fischer, su rival histórico, e igualé. Entonces ambos tuvimos que ejecutar tres veces los mismos movimientos, los que llevan a pedir tablas.

Después traté de transcribir el final de la partida, incluso le pedí ayuda a Alvis Zichichi, pero no lo conseguí. Todo lo que allí había ocurrido me había dejado tan confundido que olvidé los últimos seis o siete movimientos. Una lástima.

¿Tenías estrategias recurrentes?

Durante una época jugué la modalidad «relámpago», una modalidad basada en la velocidad, y conseguí buenos resultados, pero después empeoré. Me enfrenté a gigantes como Kaspárov y Kárpov, con los que perdí claramente, con Judit Polgár, por aquel entonces embarazada, y Péter Lékó, en Budapest. Para mí fueron grandes acontecimientos. Lékó me ofreció la revancha después de cometer yo en la apertura un error de principiante. Y volví a perder, pero creo que esa segunda vez perdí de forma más honrosa.

Con los años he comprobado la existencia de una inteligencia genuinamente ajedrecística que se manifiesta ahí, durante la partida, y que no guarda relación con la capacidad reflexiva del individuo en la cotidianidad.

Una inteligencia especializada...

Sí, he conocido a muchos jugadores con los que no habría tenido ningún tema de conversación, pero que eran ajedrecistas sensacionales. Spaski, por ejemplo, era una persona muy pacífica y apacible, pero ante el tablero demostraba una feroz determinación.

[Entretanto, Ennio me ha comido casi todas las piezas.] ¿Cómo comenzó tu pasión por este juego?

Por casualidad. Un día, de niño, me tropecé con un manual y, tras hojearlo un poco, me lo compré. Estudié el texto durante un tiempo y después empecé a jugar con Maricchiolo, Pusateri y Cornacchione, unos amigos que vivían en el edificio de la via delle Fratte, del barrio de Trastevere, donde yo vivía con mis padres. Llegamos incluso a organizar torneos cuadrangulares. Comencé a descuidar los estudios de música. En un momento dado, mi padre se dio cuenta de ello y me dijo «¡oye, tienes que dejarlo!», y lo dejé.

No jugué durante años. Volví a hacerlo hacia 1955, ya tenía veintisiete o veintiocho años y no fue fácil. Me inscribí en un torneo en Roma, en el Lungotevere. Hay que tener en cuenta que llevaba sin estudiar ajedrez todos aquellos años. Aún recuerdo que mi rival, del barrio de San Giovanni, empleó una «defensa siciliana». Yo cometí errores garrafales y me dio una paliza, pero me quedó algo claro: tenía que retomar los estudios del ajedrez.

Estudié con Tatai, un «maestro», doce veces campeón italiano, quien, desafortunadamente, solo por medio punto no llegó a proclamarse «gran maestro» en un torneo celebrado en Venecia hace muchos años. Seguí con Alvisè Zichichi y, por último, estudié con Ianniello, «candidato a maestro»; Ianniello no me enseñaba solo a mí, sino a toda mi familia. Además, con él me preparé para presentarme al torneo de promoción, con el que llegué incluso a la segunda categoría nacional. Conseguí casi 1.700 elos, una buena puntuación, aunque un campeón del mundo ronda los 2.800. Y, por ejemplo, Garri Kasparov llegó a 2.851.

No bromeabas en absoluto... Hace un tiempo incluso declaraste que estarías dispuesto a cambiar tu Óscar honorífico por el título de campeón del mundo. Ahora, una afirmación así te resultaría más

sencilla porque ya no tienes solo una estatuilla, sino dos. [Sonríe.] En cualquier caso, esas palabras me chocan mucho.

[Sonríe.] Si no hubiese sido compositor, me habría gustado ser ajedrecista, pero de alto nivel, un aspirante al título mundial. Entonces sí habría valido la pena dejar la música y la composición. Pero no fue posible. Como tampoco pude cumplir mi ambición infantil de hacerme médico.

Por lo que se refiere a la medicina, no di ni un paso; para el ajedrez estudié mucho, pero ya era tarde: el parón de esos años fue excesivo. Estaba decidido, tenía que ser músico.

¿Tienes remordimientos por eso?

Me alegra haberme realizado con la música, pero aún hoy en día me pregunto qué habría ocurrido si hubiese sido ajedrecista o médico. ¿Habría alcanzado los mismos logros que he conseguido en la música? A veces me respondo que sí. Creo que me habría esmerado para dar lo mejor de mí y que lo habría logrado: porque me aplico y consigo amar lo que hago. A lo mejor, no habría llegado a ser «mi» profesión, pero sin duda me habría dedicado a ello con tanta pasión que eso hubiera hecho aflorar la indecisión sobre una elección quizá un tanto precipitada.

¿Cuándo supiste que querías ser compositor? ¿Era vocación?

He de reconocer que no. Fue un proceso gradual. De niño, como te decía, tenía dos ambiciones: primero quería ser médico y, más tarde, ajedrecista. En ambos casos, me habría gustado destacar en mi terreno. Pero mi padre, Mario, trompetista de profesión, no pensaba como yo. Un día me puso la trompeta en las manos y me dijo: «Os he criado a vosotros, que sois mi familia, con este instrumento. Tú harás lo mismo con la tuya».

Me matriculé en el conservatorio, en el curso de trompeta, y solo al cabo de unos años llegué a la composición: terminé con brillantez el curso de armonía y los profesores me aconsejaron que cogiera ese camino.

Así que más que de vocación, yo hablaría de adaptabilidad a la exigencia. El amor a mi trabajo, al igual que la pasión, fue llegando gradualmente, con cada paso adelante que iba dando.

UN COMPOSITOR PRESTADO AL CINE

DE CÓMO SALIR ADELANTE

¿Cuándo comenzaste a trabajar como músico? ¿Empezaste como compositor?

No. Empecé como trompetista, primero acompañando y, a veces, reemplazando a mi padre durante la Segunda Guerra Mundial y, después, en los *night clubs* romanos y en los estudios de grabación. Cuando comencé a estudiar composición, de hecho, en algunas ocasiones, ya recibía alguna remuneración por tocar. Poco a poco me fui haciendo conocido también como arreglista: salvo en el conservatorio, nadie sabía nada del compositor Ennio Morricone.

El primero que me ofreció un trabajo, a principios de los años cincuenta, fue Carlo Savina, un excelente compositor y director de orquesta. Buscaba un colaborador que lo ayudase en el bosquejo de los numerosos arreglos para la producción radiofónica de la que se ocupaba. Savina estaba contratado por la RAI para un programa de canciones que emitían dos días a la semana desde los estudios de la via Asiago. Por aquel entonces todavía no existía la televisión.

Mi labor consistía en escribir algunos arreglos para la orquesta que acompañaba a los cuatro cantantes que actuaban en directo en cada programa.

El grupo se componía de una sección bastante nutrida de cuerdas, más algunos instrumentos añadidos, como un arpa, y una sección rítmica, que comprendía un piano, el órgano Hammond, una guitarra, un batería y creo que también un saxo. Era

la llamada orquesta B, la de música ligera. Así tuve la ocasión de llevar a la práctica todo cuanto había estudiado de orquesta. Porque entonces iba al conservatorio...

Lo curioso es que Savina y yo no nos conocíamos personalmente, él supo de mí por el contrabajista con quien trabajaba por aquel entonces: el maestro Giovanni Tommasini. En efecto, Tommasini era amigo de mi padre y por eso sabía que yo estudiaba composición, así que pensó, por una simple asociación de ideas, que se trataba de una buena idea: estudiando como estudiaba composición, yo debía de valer para cumplir con esa tarea.

¡Me parece increíble! ¿Qué recuerdos tienes de aquella experiencia y de Savina?

¡Sí, fue increíble que me contrataran así!

Era muy joven, pero de repente sentí una enorme gratitud hacia aquel profesional que me brindaba la primera oportunidad.

Savina era muy musical, tenía una escritura limpia en línea con los arreglos que se hacían aquellos años. Siempre había trabajado con la orquesta de cuerdas de la RAI de Turín, pero poco antes de que nos conociéramos se había trasladado a Roma. Aún vivía en un hotel de la vía del Corso, donde residió muchísimo tiempo, creo que se llamaba Hotel Eliseo. Recuerdo que la primera vez que nos vimos fue precisamente allí. Cuando fui a visitarlo, me abrió la puerta su esposa, una mujer guapísima. Poco después, apareció él y nos presentamos: entonces pudimos hablar y conocernos mejor. Nuestra colaboración comenzó así.

Con él me ocurrieron también una serie de «incidentes»... pero solo lo cuento como anécdota, pues siento gran aprecio por él, él fue quien me llamó cuando aún no era nadie.

¿Puedes contar alguna?

Escribía los arreglos corriendo muchos riesgos: en otras palabras, experimentaba mucho, utilizando toda la orquesta, como creía que se debía hacer, en lugar de encadenar notas redondas. Así que yo procuraba estar siempre en los ensayos, porque aprendía mucho comparando lo que había escrito con el resultado sonoro, pero, algunas veces, absorbido por los estudios, no podía ir.

Y cuando estaba yo precisamente estudiando, Savina me llamaba a casa: «Ven, ven. ¡Ven enseguida!». Yo iba todo lo rápido que podía, cogía el tranvía 28 hasta la plaza Bainsizza, pues por aquel entonces todavía no tenía coche, luego iba a pie hasta la vía Asiago y, ya ante la orquesta entera, Savina me regañaba delante de todos: «¡No se entiende nada! ¿Qué has escrito aquí? ¿Qué has hecho?». ».

A lo mejor se trataba de un cambio repentino de alteraciones en la clave: recuerdo un Fa sostenido contenido en una secuencia especialmente audaz a nivel armónico que le creaba problemas. Me mandaba llamar porque se sentía inseguro, pero, mientras tanto, chillaba.

Más tarde, una vez acabadas las pruebas, me ofrecía llevarme en coche y yo aceptaba porque mi casa le pillaba de camino. En el coche, a solas los dos, me elogiaba por la misma solución contenida en el arreglo por la que unas horas antes me había regañado.

[Sonrío.]

[De pronto, serio.] Te doy mi palabra.

¡Te creo, de verdad! Se trataba de una cuestión de principios...

Tanto técnica como conceptualmente, mis arreglos eran más exigentes. Con frecuencia, la orquesta ejecutaba cosas que nun-

ca había tocado. Especulaba mucho, arriesgando soluciones bastante alejadas del formato al que los demás se ceñían sin problemas. El hecho es que, poco tiempo después, los arreglos nos los repartíamos entre Savina y yo: así me cargué a sus otros ayudantes arreglistas.

Al recordarlo, parece increíble, pero así empecé a ser arreglista. Se necesitaba un ayudante, un contrabajista dio mi nombre porque sabía que yo estudiaba composición, y Savina, a pesar de no conocerme personalmente, me mandó llamar. Imagínate. Estas son las pequeñas casualidades...

Otros tiempos.

Al echar la vista atrás, creo que fue gracias a esta búsqueda, personal y silenciosa, por lo que encajé cada vez más en el mundo laboral. Otros directores de orquesta y arreglistas de la RAI, pero no solo de la RAI, también empezaron a llamarme con mayor frecuencia. Yo respondía bien a sus encargos.

A la colaboración con Savina se sumó la colaboración con Guido Cergoli, Angelo Brigada, Cinico Angelini y con todos aquellos que por entonces trabajaban en Roma, entre ellos, Barzizza y su gran Orquesta Moderna, la mayor, compuesta por cincuenta miembros. Con él colaboré, entre 1952 y 1954, en *Rosso e nero*, un ciclo radiofónico dirigido por Corrado.

Y precisamente Pippo Barzizza te definió ya por aquel entonces como «el mejor, destinado a una gran carrera». Pero ¿cuál era el proceso de creación de una canción? ¿Cómo estaban formadas todas esas orquestas? ¿Y para quiénes trabajabas en concreto?

En realidad, había diferencias bastante grandes entre los distintos directores y las orquestas que gravitaban alrededor de la RAI.

Las orquestas de Brigada y de Angelini, la de este último, ligeramente más pequeña, eran las llamadas *brass band*, compuestas por saxos, trompetas, trombones y sección rítmica, formaciones más próximas a los géneros swing y jazz. La de Barzizza contaba, además, con cuerdas y vientos, de manera que ofrecía así mayores posibilidades sinfónicas al arreglo. La orquesta de Savina, por último, era más pequeña, pero gracias a su variada composición, fruto de algunos instrumentos añadidos, se encontraba un poco a caballo entre unas y otras. Después se sumó también la orquesta de Bruno Canfora.

La canción, escrita por el compositor y por el letrista, solía presentarse a la dirección artística de la radio o a la producción en cuestión. Y, en función del género de la composición, asignaba el arreglo a una de las orquestas de las que se disponía. Luego era el director el que me llamaba para uno o más arreglos. Yo era, de hecho, un «ayudante externo» y la que me pagaba era la empresa, siempre en función del número de encargos que había resuelto.

Ser dueño de lenguajes musicales variados, tocar y, en mi caso, saber escribir, en estilos distintos, significaba tener más posibilidades de que te llamaran y de poder trabajar. En efecto, la musical era y siempre ha sido una profesión libre: eso quería decir ganar dinero, pues sí, pero se ganaba y se gana sin tener ninguna certeza de continuidad.

También por ese motivo, unos años más tarde, decidí firmar un contrato con la RCA, la encarnación italiana de la naciente industria discográfica.

En cualquier caso, he de decir que ha pasado muchísimo tiempo desde que colaboré con aquellos maestros en la radio y que la última vez que recordé aquella época, a aquellas personas y su modo de trabajar, fue por una película de Tornatore: *El hombre de las estrellas* (1995). A pesar de saber lo reacio que soy a escribir el arreglo de una pieza ya existente, Tornatore me pi-

dió que trabajase sobre «Stardust», el famoso formato de Carmichael y Parish, como habría hecho para una de esas orquestas de los años cincuenta...

¿Cómo solías trabajar tus arreglos?

Con el tiempo, cogí mucha destreza: podía componer hasta cuatro arreglos al día. Trataba de variar lo más posible para evitar abusar del oficio y caer en el aburrimiento.

¿Qué quieres decir con la expresión «abusar del oficio»?

El oficio es la experiencia que acumulamos y que nos impide cometer los errores del pasado, que nos hace ser más eficientes en nuestro trabajo con nosotros mismos y en la comunicación con quien después debe escucharnos. Nos guía hacia lo que se juzga costumbre, que deriva y puede definir lo que se convierte para el que escribe y para el que escucha en praxis o en norma en un determinado momento histórico o cultural.

Diría que viene a ser como «el camino seguro» y, en consecuencia, una acumulación conveniente. Ahora bien, ya por aquel entonces el peligro que percibía era que podía acabar en el hábito y en el convencionalismo.

Si se escribe solo como dicta la costumbre, uno se olvida de investigar y de perseguir la originalidad. Se tiende a lo contrario, te repites, se va a lo seguro. Te dejas atrapar exclusivamente por el oficio, por la tradición, por la mecánica de la rutina, por esa habilidad aprendida y ya aplicada de manera pasiva, te repites y nada más.

En definitiva, diría que hacerse con un buen oficio es fundamental, pero siempre que te dejes el mismo espacio para la experimentación.

Comprendo. Entonces ¿en qué crees que se diferenciaban tus arreglos de los arreglos que se hacían en aquella época, de los típicos de aquel entonces?

Situaba la melodía original, la de la canción, siempre en el centro, con la idea de que el arreglo conservase su autonomía.

En este sentido, no pensaba solamente en el «ropaje» adecuado para la línea del cantante o de la sección de la que se trataba, sino en otra identidad independiente que fuese al mismo tiempo complementaria y se pudiera sobreponer a la letra, cuando la había.

Un ejemplo de este procedimiento puede verse especialmente en los discos de 33 revoluciones de Miranda Martino, entre ellos, dos colecciones de canciones napolitanas y otra de viejos éxitos italianos.

¿Qué recuerdo tienes de esa colaboración?

Fue una de las primeras en el circuito RCA, también fue la más duradera, de 1959 a 1966.

En aquella colección de Miranda Martino propuse soluciones vanguardistas, nada obvias, que recibieron críticas encendidas, sobre todo por parte de los napolitanos más «ortodoxos».

Probablemente los motivos que provocaron aquellas críticas fueron los mismos que determinaron su éxito. ¿Qué te inventaste?

Ya en 1961, en una versión de «Voce'e notte» preparada para el disco de 45 revoluciones *Just Say I Love Him* (1961), se me ocurrió acompañar su voz con el arpeggio y, en parte, con la armonía del *Claro de Luna* de Beethoven, partiendo precisamente de la idea del Nocturno. Dos años más tarde, en la colección *Napoli* (1963), decidí, en cambio, introducir un canon entre la pri-

mera y la segunda parte de «'O sole mio», haciendo así posible la superposición: mientras la voz canta el estribillo, se percibe como fondo la melodía de la estrofa que tocan las cuerdas, como si fuese un recuerdo todavía presente en la memoria.

En esta versión de «'O sole mio», además del canon que empleas, creo que resuenan sonoridades que recuerdan a Ottorino Respighi tanto en la introducción como en el final. Y entreveo una especie de hilo conductor que une algunos arreglos de temas napolitanos como aquellos que hiciste para Ferruccio Tagliavini (Le canzoni di ieri, 1962) y Mario Lanza: casi para subrayar un eje Nápoles-Morricone-Respighi. ¿Qué relación tenías con su música?

Me encantaban sus tres poemas sinfónicos sobre Roma, la llamada *Trilogía romana*,¹ cuyas partituras estudié con interés. Tenía curiosidad por los efectos tímbricos obtenidos con aquella brillante y rica orquestación, por los colores siempre diferentes, pero, además de estudiar el trabajo Respighi, busqué otros caminos.

Para *Spingole frangese* acudí a la tradición francesa del siglo XVIII, de acuerdo con el texto. Siempre en Francia, ambiente 'A *Frangesa*, con alusiones a un casi cáncan y, además, utilicé un clúster elaborado sobre la escala menor asignado a las voces femeninas para la introducción de «'O Marenariello»...

En el ejemplo de «Voce 'e notte» que has mencionado, creo que conseguí un buen resultado con aquella sobreposición de mundos tan distantes.

Otro ejemplo que podría citar es «Ciribiribin», una tonadilla contenida en *Le canzoni di sempre* (1964), de Miranda Martino, donde desplegué una escritura muy rápida y en *staccato* para cuatro pianos.

La idea se me ocurrió pensando en la silabación del título y así recreé el ritmo casi onomatopéyicamente. Volví sobre las cuatro notas del principio de forma obsesiva. Además, justo antes del es-

tribillo, cité cuatro inicios de piezas clásicas célebres, de Mozart a Schubert, pasando por Donizetti y Beethoven. El arreglo tuvo tanto éxito que la RCA me pidió que hiciera una versión instrumental para sacarla a la venta en un disco de 45 revoluciones, donde reemplacé las partes vocales por el timbre de un sintetizador.

Creo, pues, que aunque tu intención inicial no era la de modular lenguajes musicales lejanos entre sí, eso fue lo que ocurrió. ¿Por qué usaste cuatro pianos?

Para dar un efecto caricaturesco al contexto de procedencia de la propia canción.

Aquella era una pieza de salón que se tocaba en casa con despreocupación, pensando en cualquier otra cosa. Música que corría como el agua fresca. Así que fui en la dirección opuesta, decidiendo llevar hasta el límite el virtuosismo, recuperando temas que se habían ejecutado en los salones de otras épocas históricas. El instrumento adecuado para todo ello solo podía ser el piano.

Grabamos en la RCA con Graziosi, Ghiglia, Tarantino y Ruggero Cini, cuatro pianistas excepcionales. Además, en la partitura añadí una nota: «Estas pequeñas piezas deberían salir de un viejo gramófono defectuoso».

Y así fue.

La discográfica seguía confiando mucho en ti...

La confianza me la ganaba obteniendo buenos resultados.

En esos discos, de todas formas, en la fase de mezclas la RCA quiso tener a la orquesta más baja de lo debido porque estaba un poco «asustada» ante algunas de mis propuestas. Has de tener en cuenta que entonces el disco de 45 revoluciones era el formato que se vendía en todo el mundo, con tiradas enormes,

de varios cientos de miles de ejemplares, mientras que el de 33 revoluciones, en la primera mitad de los años sesenta, era un producto elitista, de manera que se hablaba de milagro cuando se conseguían vender dos mil o tres mil copias. Sin pedirle permiso a nadie, decidí arriesgar.

Napoli vendió veinte mil copias. Después decidieron producir veinte mil más de *Le canzoni di sempre* (1964) y, a los dos años, hicieron lo mismo con *Napoli volumen II* (1966).

Funcionó, pero no puede negarse que aquel éxito fue del todo inesperado precisamente por aquellos caprichos que me permití en las partituras.

¿Cuánto tiempo trabajaste en la RCA como arreglista?

Trabajé para ellos de manera ocasional en 1958 y 1959 y solo a principios de la década de los sesenta pasé a ser uno de sus colaboradores más asiduos. Tenía que ganarme la vida.

En 1957 había escrito mi *Primer concierto para orquesta*, que dediqué a Petrassi, mi profesor del conservatorio, un trabajo que me supuso un esfuerzo ímprobo. El estreno tuvo lugar en el teatro La Fenice, de Venecia, y aquello constituyó un gran acontecimiento, pero, en total, gané unas sesenta mil liras en derechos de autor en un año. Además, en 1956 me había casado con María y habíamos tenido nuestro primer hijo, Marco. No podía seguir así, no tenía ni una lira.

Entonces como hoy, vivir de la profesión musical, sobre todo como pretendía al principio, o sea, escribiendo exclusivamente música que no procediese de manera directa de la tradición popular, sino que buscase la tradición de los grandes compositores contemporáneos que conocía y apreciaba, una música que se expresase a sí misma y que no se vinculase a las imágenes y a las exigencias de cada contexto, sino solo a la necesidad creativa del compositor... en fin, ¿cómo llamarla? Música artís-

tica, o música «absoluta», como comencé a llamarla unos años más tarde... en fin, vivir escribiendo música de este tipo, no era ni es nada sencillo.

Harto de la continua intermitencia laboral, debida a encargos demasiado ocasionales, un día llamé a la puerta del entonces director artístico de la RCA, Vincenzo Micocci, al que había conocido hacía unos años, cuando aún no gozaba de mucho reconocimiento, y le dije: «Oye, Enzo, ya no aguanto más, trata de hacer algo por mí».

Me tomó la palabra: comencé a trabajar cada vez más, poco después contrataron también a Luis Bacalov y, durante mucho tiempo, los dos nos repartimos el trabajo como arreglistas, cada uno con los cantantes que nos asignaban.

Después de salir de una etapa de profunda crisis, la RCA se estaba expandiendo rápidamente, gracias a las gestiones y a las intuiciones de Ennio Melis, Giuseppe Ornato, Micocci y otros directivos que hacían bien su trabajo.

¿Cuáles fueron los cantantes con los que pudiste trabajar aquellos años?

Muchísimos: además de Miranda Martino, Morandi, Vianello, Paoli... pero también Modugno y muchos más.

¿Cuál fue el arreglo que salió mejor de todos en aquella etapa?

Conseguí varios éxitos seguidos, la RCA salió de una situación próxima a la quiebra: «Il barattolo», «Il pullover» o «Io lavoro»... Pero, probablemente, el tema que consiguió más aceptación fue «Ogni volta». Lo presentamos en el San Remo de 1964, interpretado por Paul Anka. No ganó, pero, por primera vez en Italia, un disco de 45 revoluciones alcanzó la tirada de un millón y medio de copias.

¡Y, según la biografía de Paul Anka, tres millones de copias en todo el mundo!

Cifras astronómicas para aquellos tiempos.

¿Cómo explicas ese éxito?

Hay cosas que no tienen explicación y, simplemente, ocurren. Pero hacía un tiempo que algunos directivos de la RCA me provocaban diciéndome que, comparando mis trabajos con todo aquello que estaba de moda, y eso era en definitiva lo que ellos querían, yo no utilizaba lo suficiente la sección rítmica.

¿Y era verdad?

Sí, a mí la sección rítmica nunca me ha interesado mucho. Siempre he pensado que un buen arreglo se define más bien por las entradas de los instrumentos y por los consiguientes tratamientos orquestales, por las elecciones tímbricas... Pero para «Ogni volta» decidí hacer caso a sus consejos y escribí una sección rítmica muy pegadiza y ese fue el resultado.

Otro resultado sensacional lo obtuvo una canción que compusiste para Mina en 1966, «Se telefonando». ¿Cómo diste con ella?

Maurizio Costanzo y Ghigo De Chiara me llamaron de la RAI para pedirme que compusiera una canción y para que la convirtiera en la sintonía de *Aria Condizionata*, un nuevo programa de televisión, junto con Sergio Bernardini, de su autoría.

En un primer momento, no mencionaron al intérprete, hasta que, de repente, alguien me lo dijo: Mina. Pensé que no se podía pedir a nadie mejor y acepté el encargo. Nunca habíamos trabajado juntos y ya entonces Mina era una cantante muy fa-

mosa y a la que yo además apreciaba. Escribí la música y enseguida Costanzo y De Chiara se pusieron a trabajar la letra.

Vi a Mina y a los autores en una salita de la via Teulada para ensayar la pieza. Yo me puse al piano y le tarareé la melodía. Ella la escuchó una vez y me pidió la partitura con la letra. Cuando volví a ejecutarla al piano, Mina estuvo estupenda: como si conociera la canción de toda la vida.

Volvimos a vernos en mayo en el International Recording para hacer la grabación: teníamos que sobreponer su voz a la base que ya había preparado. Esa mañana Mina sufrió un cólico nefrítico, pero, a pesar de eso, cantó, con un dolor horrible pero también con una fuerza y una potencia que me impresionaron mucho. El tema fue lanzado en *Studio Uno* (1966), un programa de televisión que veía toda Italia. Mina estuvo magnífica.

Las leyendas urbanas aseguran que canturreaste por primera vez la melodía de «Se telefonando» con tu mujer Maria mientras hacíais cola para pagar la factura del gas... Como todo el mundo sabe, las facturas casi siempre han sido fuentes de inspiración, pero... ¿cómo fue en realidad?

Se me ocurrió en ese momento, eso es verdad. De hecho, escribí el tema de «Se telefonando» de un tirón, sin darle mayor importancia. Solo más tarde, dado el éxito de la pieza, me deduje a reflexionar en el motivo por el cual había sido tan bien recibida por un público tan amplio y heterogéneo.

El tema era a la vez previsible e imprevisible. Los tres sonidos elegidos para la melodía, Sol, Fa sostenido y Re, constituían una progresión en absoluto rara o insólita en el panorama de la música ligera, al oyente le resultaba familiar. El aspecto «imprevisible», en cambio, lo daba la estructura melódica, que, por motivos constructivos, tiene acentos melódicos (métricos) que recaen siempre sobre un sonido diferente, al menos hasta

que la sucesión de los tres acentos se repite. En otras palabras: los tres sonidos tienen tres acentos tónicos diferentes.



Añadí a esta primera línea melódica otra extraída de los mismos sonidos dilatados, como si fuese un *cantus firmus*. El entrelazamiento de las líneas y los tres sonidos surgieron asimismo en el análisis que llevó a cabo el musicólogo Franco Fabri, que la juzgó una de las mejores canciones de la segunda posguerra.

Hice los arreglos con soluciones bastante insólitas en mí. En aquella época prefería el trombón bajo a la tuba para redoblar la línea de bajo: eso confería un fuerte inicio, una plenitud y un sostén sonoro como si fuese un pedal de órgano. Esa fuerza la amplificaba, además, un estupendo trombón, que tocaba magníficamente, a cuyo intérprete nunca olvidaré, el maestro Marullo. Eran procedimientos que hoy no adoptaría, pero que por aquel entonces funcionaban.

«Se telefonando» fue un éxito, uno de esos resultados que considero al mismo tiempo pegadizos, pero no obvios.

¿Colaboraste más con Mina?

Después me pidió que le compusiera otro tema. Lo pensé y la llamé a casa, por aquel entonces vivía en Roma, en el corso Vittorio. Le expliqué la idea que había tenido: las pausas debían convertirse en sonido y luego en música, en momentos instrumentales graduales generados por el silencio. Lo demás estaría contenido precisamente en esos vacíos, en esas pausas repetidas y pensadas con la longitud precisa para ofrecer a las pala-

bras el tiempo necesario para una reflexión sobre lo que ocurría musicalmente. La idea le gustó mucho, pero, al final, no se hizo nada.

De Mina tuve pocas noticias durante años, solo recientemente me llegó un disco suyo por correo. Dentro del álbum había una dedicatoria a mí y una carta escrita de su puño y letra, en la que recordaba nuestra colaboración para «Se telefonando».

Era y sigue siendo una cantante extraordinaria.

¿De modo que vuestra colaboración comenzó y terminó ahí, precisamente... con aquella llamada de teléfono?

Sí, con «Se telefonando».

¿Recuerdas, en cambio, cuál fue tu primer arreglo para la RCA?

No lo recuerdo con exactitud... Uno de los primeros encargos fue una recopilación titulada *2ª Sagra della Canzone Nova-Assisi 1958* (1958), que contiene temas de la tradición italiana cantados por intérpretes conocidos.² Otra producción importante fue la que hice con Mario Lanza, el tenor italoamericano que grabó en Roma... Hasta 1960-1961, la RCA distribuía fundamentalmente música de producción estadounidense.

¿Cuántos temas arreglaste para Mario Lanza?

Cada disco de 33 revoluciones contenía una docena de temas, de los cuales la mitad se me asignaba a mí. Se emplearon grandes orquestas y coros.

El primero, *Canzoni Napoletane* (1959), lo grabamos en 1958, entre noviembre y diciembre, en los estudios de Cinecittà, bajo la dirección del gran Franco Ferrara. Al año siguiente, en mayo, se hizo la grabación de la recopilación de temas de Navidad

Lanza Sings Christmas Carols (1959), dirigida por Paul Baron, siempre en Cinecittà. Luego, en julio, siguió *The Vagabond King* (1961), un conjunto de temas extraídos de la ópera musical homónima de Rudolf Friml, dirigida por Constantine Callinicos.

Los discos, que se publicaron tanto en Italia como en Estados Unidos, fueron mezclados en Nueva York en directo, una novedad tecnológica que por aquel entonces aún no había llegado a Italia. Acabaron siendo unas de las últimas grabaciones de Lanza, pues murió poco después, precisamente en Roma, víctima de un infarto.

¿Qué recuerdo guardas de aquellos días?

Quizá el más vivo tiene que ver con los temas que dirigió magníficamente el gran Franco Ferrara, todos ellos encargos de la RCA.

Ferrara solía trabajar en estudio, casi nunca dirigía conciertos en vivo. Saber que tenía el público detrás le provocaba un mareo repentino, aquello era una molesta reacción psicológica.

Como te decía, en aquella época, yo estaba siempre en todas las interpretaciones y grabaciones, pero también en los ensayos de mis arreglos. Aquella mañana también me encontraba allí, cerca del escenario: Mario Lanza iba a cantar en vivo con la orquesta y el coro.

Miraba la partitura que tenía Ferrara, ante mí estaba dispuesta la orquesta y a mi izquierda estaba Lanza, dándole la espalda (para aislarse todo lo posible durante la grabación), y, a su lado, una mesita. Ferrara mandó que empezaran, pero, cada vez que Lanza entraba con su potentísima voz, desentonaba y resultaba impreciso. En un momento dado, el pobre Franco Ferrara, furioso y harto de las continuas repeticiones, se desmayó. Yo lo sujeté mientras su cuerpo caía suavemente al suelo.

Si se le daba enseguida la posibilidad de manifestar la cólera, que en un momento dado lo dominaba por entero, se recuperaba transcurridos unos minutos, pero si no podía deshacerse así de esa cólera, ese sentimiento estallaba, conduciéndolo en segundos al desmayo. Fui testigo de esa reacción varias veces, pues Ferrara dirigió al menos seis películas cuyas bandas sonoras compuse yo (*Antes de la revolución*, 1964; *El Greco*, 1966, y otras). Cuando podía desahogarse, todo iba bien, pero, si tenía que reprimirse, había problemas. Inolvidable. Seguimos siendo amigos durante años y años.

Todos los otros directores llegaban al estudio sin haber leído una sola nota. Él, en cambio, pedía las partituras tres días antes de la grabación para poder estudiarlas. Dirigía de memoria piezas incluso complejas, un auténtico portento.

De esa época es también la colaboración con Fausto Cigliano y Domenico Modugno. ¿Dónde los conociste?

Cigliano me llamó ya en 1959 para colaborar en algunos de sus discos de 45 revoluciones, producidos por él mismo, con Cetra. Entre ellos, «Tu, si 'tu» y «L'ammore fa parla' napulitano» (1959), pero también «Buon natale a te» y «Rose» (1959). Un año más tarde, en 1960, interpretó «Ich liebe dich» (Amor mío) y un tema compuesto por mí, «La donna che vale», que había hecho el año anterior para el espectáculo teatral *El lieto fine*, de Salce.

A Modugno, en cambio, ya lo había escuchado en la radio. Un día me llamó por teléfono para pedirme el arreglo de «Apocalisse» (1959) y «Piove (Ciao ciao bambina)» (1959), que precisamente Mimmo incluyó en su película autobiográfica de 1963, *Tutto è musica*. Después de estos temas vino «Buon Natale a tutto il mondo» (1959), que publicó con Fonti.

Aun así, con mayor frecuencia colaboraba con la RCA, sobre todo en la sección Candem, donde me ocupé de los arreglos de

Enzo Samaritani («Ho paura di te» y «Erano nuvole», de 1960), y otros.

LA LLEGADA AL CINE

1. LOS PRINCIPIOS

¿Cómo y cuándo se produjo tu paso de los arreglos a la música para cine?

La primera película cuya banda sonora firmé enteramente fue *El federal*, de Luciano Salce, de 1961, con Ugo Tognazzi y una Stefania Sandrelli jovencísima, de apenas quince años. El acercamiento a la gran pantalla fue gradual, después de años repartido entre la radio, la televisión y la discografía, trabajando como ayudante de muchos compositores conocidos en aquella época.

¿Principios indefectibles?

En Roma, quien orquestaba, y a veces rehacía los apuntes escritos por un compositor para convertirlos en lo que después realmente se escuchaba en la película, era llamado, en argot, «negro». Pues bien, yo tuve este cometido durante muchos años, me inicié como negro en 1955 con Giovanni Fusco, autor de la banda sonora para *Los extraviados*, de Francesco Maselli.

Otro compositor con el que colaboré fue Cicognini, autor de la banda original de *El Juicio Universal* (1961), de Zavattini y Vittorio De Sica: la canción de cuna que canta Alberto Sordi la orquesté yo. Y tuve otra colaboración esporádica con Mario Nascimbene para *Muerte de un amigo* (1959), de Franco Rossi, y para *Barrabás* (1961), de Richard Fleischer, que me pidió que adaptase y dirigiese el bolero que cierra la película.

Y entonces llegó El federal.

En aquel momento de mi vida fue una novedad que un director me llamase para una producción cinematográfica para contratarme como compositor único, pero la verdad es que cuando Salce me pidió que compusiese la banda sonora de su nueva película, yo ya había escrito tanta música para el cine firmada por otros que no experimenté la preocupación típica de los compositores que nunca han trabajado para la gran pantalla. El trabajo para Savina, el teatro de revista, los arreglos: todas habían constituido experiencias en el terreno de la música aplicada. *El federal*, por tanto, empezó como una de las muchas experimentaciones a las que me había abierto durante aquellos años, pero terminó siendo un debut decisivo para el desarrollo de mi carrera en el cine.

De modo que, como me ha parecido entender antes, no empezaste con la idea de escribir música para el cine...

Jamás habría pensado que me convertiría en un compositor célebre de bandas sonoras para el cine. Como te decía, al principio, mi idea era ir por el camino que habían trazado mi profesor Petrassi y Nono, también Berio y Ligeti y enseguida también de varios otros colegas, como, por ejemplo, Boris Porena y Aldo Clementi.

Obviamente, hoy en día me siento orgulloso de lo que he conseguido, pero por aquel entonces no le di la menor importancia a aquella posibilidad.

Me inicié en el mundo de la música para el cine como todo el mundo, como espectador, pero también gracias a los relatos de mi padre. Y, más tarde, a través de mi propia experiencia de instrumentista, en aquellas salas donde se grababa música para películas, porque, precisamente con mi padre Mario,

empecé a trabajar haciendo bolos en las orquestas de revistas y en aquellas que trabajaban para las numerosas grabaciones cinematográficas de aquellos años. Yo, sin embargo, trataba de guardar en secreto esa profesión, también ocultaba ser arreglista.

¿Y eso?

Entonces había facciones ideológico-musicales muy fuertes: si Petrassi o mis colegas compositores del conservatorio hubiesen descubierto que trabajaba por dinero, me habrían desacreditado, pero, poco después, lo descubrieron.

Durante las sesiones como trompetista, ¿nunca pensaste en pasar de la interpretación de temas para películas a su composición?

He de reconocer que, en la sala de grabación, a veces sentía en mi fuero interno el deseo de escribir una música diferente y personal precisamente para las mismas imágenes que veía proyectadas en la pantalla. Además, comprendí enseguida que había autores estupendos y otros que me parecían más bien flojos profesionalmente.

¿Algún nombre?

Naturalmente, prefiero recordar a los que he apreciado, como Franco D'Achiardi, que ya por aquel entonces experimentaba mucho: lamentablemente, hoy son pocos los que lo recuerdan, pero fue un autor valiente y capaz. Destacaban, además, Enzo Masetti, también preparadísimo, y el compositor de la época que más trabajaba para el cine: Angelo Francesco Lavagnino, que me llamaba con mucha frecuencia para tocar la trompeta en sus orquestas.