

SOUNDTRACKY, SOCIOKULTURNÍ FENOMÉN NA POMEZÍ HUDEBNÍHO A FILMOVÉHO PRŮMYSLU

Filmová hudba k populárním žánrům v italské kinematografii 60. – 70. let

JAN ŠVÁBENICKÝ

filmový historik a bádatel

Abstrakt: Studie pojednává o sociokulturních a průmyslových spojitostech soundtracků a filmové hudby k různým kategoriím populárních žánrů v italské kinematografii v období 60. – 70. let. Soundtracky nepředstavují pouze interní strukturu formální výstavby jednotlivých filmů, ale také pevnou součást každodenního života a konzumu, populární kultury, filmového a hudebního průmyslu a fenoménu sběratelství nahrávek s filmovou hudbou. Studie se zaměřuje na funkci a postavení italské filmové hudby v různých významových kontextech formální konstrukce populárních žánrů a poukazuje na sociokulturní a průmyslové souvislosti filmové hudby mimo rámec její stylistické roviny ve filmu. Text sleduje, jaký kulturní a popkulturní význam měla italská filmová hudba v 60. a 70. letech mimo rámec kinematografie a zohledňuje také její intertextové odkazy a vazby na historii, tradice a vývoj italské a evropské hudební kultury. Na vybraných příkladech a ukázkách studie rozvádí v různých transžánrových, sociokulturních a průmyslových souvislostech případy konkrétních populárních žánrů ve vztahu k hudbě, dokumentovaných jednotlivými filmy, jež byly pro tuto problematiku charakteristické.

Klíčová slova: filmová hudba, soundtracky, populární žánry, populární kultura, italská kinematografie, filmový průmysl, hudební průmysl, western all'italiana (western po italsku), hudební styly a žánry, diskografické aspekty, hudební vydavatelství, hudební značky

Italská filmová hudba bývá v italském a angloamerickém akademickém a publicistickém kontextu dodnes nejčastěji nahlížena v rovině její stylistické funkce ve formální výstavbě jednotlivých filmů, nebo na příkladu korpusů snímků se stejným nebo podobným žánrovým zařazením. Z muzikologického hlediska je italská filmová hudba nejvíce interpretována v rovině spolupráce mezi konkrétním režisérem a hudebním skladatelem, kde je opět u jednotlivých snímků zdůrazňována především její stylistická funkce. Tento převládající analytický model nalezneme např. v publikacích a studiích zaměřujících se na hudbu Ennia Morriconeho ve filmech Sergia Leoneho, případně také ve tvorbě jiných filmařů, jež ve svých pracích opakovaně uplatňuje muzikolog Sergio Miceli¹. Nás bude zajímat zejména sociokulturní a průmyslové pozadí filmové hudby ve vztahu k populárním žánrům v italské kinematografii 60. – 70. let, jež nám umožní nahlédnout do problematiky v širších významových souvislostech. Přestože i Miceli se ve své akademické publikaci o Morriconem zaměřuje na souvislosti mezi tvůrčí individualitou skladatelovy tvorby a hudebního a filmového průmyslu², sleduje především z muzikologických pozic stylistické strukturální linie Morriconeho hudby pro film, televizi, divadlo, rozhlas i jeho volné, koncertní, experimentální či absolutní tvorby.

¹ MICELI, Sergio. *Morricone, la musica, il cinema*. Milano / Modena : Ricordi / Mucchi, 1. vyd. 1994.

² MICELI, Sergio. Janus tra avanguardia e mercato. Tamtéž, s. 173 – 194.



Nico Fidenco: *Campa carogna... la taglia cresce!* Obal CD soundtracku vydavatelstva Beat Records.

Populární linii výkladu italské filmové hudby reprezentují zejména Ermanno Comuzio³ a v posledních letech také Alessandro Tordini⁴, kteří se zaměřují především na faktografické, filmografické a diskografické charakteristiky, jež doplňují informační a deskriptivní charakteristiky zvoleného tématu. Pro oba autory je příznačný slovníkový a encyklopedický přístup k filmové hudbě, jež je často doplněn interpretacemi hudebních stylů, žánrů a poloh ve vztahu k žánrové konstrukci různých korpusů populárních či intelektuálních žánrů italské kinematografie. K podrobnější sociokulturní a průmyslové analýze filmové hudby inklinuje Francesco Di Chiara⁵, který zkoumá filmovou hudbu na příkladu produkční a distribuční společnosti Titanus na přelomu 50. – 60. let. Di Chiara poukazuje na skutečnost, že Titanus měl své vlastní hudební vydavatelství s autorskými právy na hudbu ke svým filmům a fungovala zde úzká provázanost mezi filmovým a hudebním průmyslem. Di Chiara nejvíce demonstruje tento produkční proces na korpusu operních, lyrických, revuálních, hudebních a písničkových snímků, které patřily v 50. letech k produkčně i divácky nejpreferovanějším žánrovým polohám populárního vyprávění. Na podobné bázi se rozvíjely v Itálii spolupráce mezi produkčními filmovými společnostmi a hudebními vydavatelstvími také v období 60. a 70. let, ke kterým se vrátíme později.

Filmová hudba na pomezí transžánrových a sociokulturních kombinací

Transžánrové a transkulturní pojetí hudební složky v populárních žánrech 60. – 70. let můžeme vnímat ve dvou základních ohledech. Kombinování různých žánrových

³ COMUZIO, Ermanno. *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*. Roma : Ente dello Spettacolo, 1. vyd., 2004.

⁴ TORDINI, Alessandro. *Così nuda, così violenta. Enciclopedia della musica nei mondi neri del cinema italiano*. Roma : Arcana, 1. vyd., 2012.

⁵ DI CHIARA, Francesco. La Titanus nel nuovo scenario dell'industria culturale italiana. Il film-rivista, la televisione, il fim-canzone. In *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949 – 1964)*. Torino : Lindau, 1. vyd., 2013, s. 223 – 257.

poloh a kulturních charakteristik filmové hudby bylo na jedné straně přirozeným procesem vstřebávání národních hudebních charakteristik spojených s domácí a evropskou hudbou (např. lidové hudební tradice různých italských oblastí nebo moderní populární hudba), ale na straně druhé se jednalo zároveň o strategicky promyšlený postup jednotlivých skladatelů i producentů. Italská filmová hudba, která vždy kladla velký důraz na emocionální vyznění populárního filmového vyprávění, byla svými národními charakteristikami klíčovým komponentem, s nimž operoval italský filmový průmysl a distribuce při oslovování širokého publika. Nejvýznačnější model úzkého sepětí hudby a filmu nalezneme už ve 40. a 50. letech u populárních žánrů cine-opera all'italiana (filmová opera po italsku), film-canzone all'italiana (písníčkový film po italsku) nebo film-rivista all'italiana (revuální film po italsku)⁶, které kombinovaly a variovaly žánrové polohy dramatu, melodramatu, romance a komedie s lidovými písněmi a melodiemi, které byly domácímu publiku dobře známy. Z tohoto důvodu volily produkční společnosti a producenti také filmová zpracování oper známých italských autorů (Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini), které filmaři často transponovali do melodramatické roviny, aby byly přijatelné pro široké publikum.

V 60. a v menší míře také v 70. a 80. letech plnil tuto zábavnou funkci na základě užití aktuálních trendů a tendencí moderní populární hudby musicarello all'italiana (hudební a písníčkový film po italsku)⁷. Hudební a písníčkové filmy z prostředí italské mládeže reprezentuje např. cyklus snímků Ettore Marii Fizzarottiho *In ginocchio da te* (U tebe na kolenou, 1964)⁸, *Non son degno di te* (Nehodím se k tobě, 1965), *Se non avessi più te* (Kdybych tě už neměl, 1965) nebo *Mi vedrai tornare* (Uvidíš, že se vrátím, 1966), jehož základními premisami bylo obsazení oblíbeného zpěváka Gianniho Morandiho a hudební složka Ennia Morriconeho. Někteří producenti, režiséři a scenáristé kombinovali musicarello s jinými formami populárních žánrů, aby nabídli publiku spojený několika typů podívaných, jež byly v 60. letech kulturně aktuální a divácky oblíbené. Například producent Manolo Bolognini⁹, jež se se svou produkční společností B.R.C. Produzione Film zaměřoval v druhé polovině 60. let na western all'italiana (western po italsku), zkombinoval obě tyto žánrové polohy ve snímku *Malá Rita* (Little Rita nel West, 1967) Ferdinanda Baldiho. Scenárista Franco Rossetti, režisér Baldi a producent Bolognini ztrahovali pro domácí publikum kombinaci obou žánrových poloh také obsazením posluchačsky oblíbených zpěváků italské pop music (Rita Pavone, Lucio Dalla, Teddy Reno).

Zatímco ve 40. a 50. letech měla filmová hudba v italských populárních žánrech zejména lokální charakter a byla úzce spojená s domácími lidovými a kulturními tradicemi, v 60. a 70. letech byla hudební složka jedním z klíčových prvků při prodeji filmů do mezinárodní distribuce. Z tohoto důvodu byla hudba koncipována tak, aby

⁶ CASADIO, Gianfranco. *Opera e cinema. La musica lirica del cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna : Longo Editore, 1. vyd., 2005.

⁷ MAGNI, Daniele (a cura di). *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli italiani anni '60*. Milano : Bloodbuster, 1. vyd., 2012.

⁸ U filmů uvádím v textu nejdříve český distribuční název (v závorce originální název), pokud běžel film v české distribuci, nebo naopak nejdříve italský název (a v závorce volný český překlad), pokud u nás film nebyl uveden.

⁹ BOLOGNINI, Carlotta. Nei primi anni sessanta avevano molto successo i film chiamati „musicarelli“. Se non sbaglio ne hai fatti due... In *Manolo Bolognini. La mia vita nel cinema. Cinquant'anni di ricordi raccolti da Carlotta Bolognini*. Pistoia / Pescia : Centro Mauro Bolognini / Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1. vyd., 2014, s. 72 – 74.



Ennio Morricone: *La tarantola dal ventre nero*. Obal CD soundtracku vydavatelstva Digitmovies.

byla přijatelná také zahraničním publikem, což se nejvíce projevovalo v používání mezinárodně známých hudebních vzorců zastoupených moderními a dynamickými polohami s tanečními rytmy beatu a popu. Tento model zmodernizované hudební složky nebyl příznačný pouze pro populární žánry dějově situované do současnosti jako spionaggio, giallo nebo poliziesco all'italiana (špionážní, detektivní a policejní film po italsku), ale také pro žánrové kategorie lokalizované do minulosti jako western nebo guerra all'italiana (western a válečný film po italsku). V mnohých italských válečných filmech koncipovaných jako akční a dobrodružná podívaná jsou rozmanitá hudební témata – včetně vojenských pochodů – vybudovány na bázi rytmu popu, beatu nebo jazzu, čímž mnohdy evokují také hudební motivy westernu all'italiana. Tento model nalezneme např. u hudby Vasca Visili Kojucharova a Elsia Mancusa k *5 pekelným mužům* (*Cinque per l'inferno*, 1968) Gianfranca Paroliniho, hudby Stelvia Ciprianiho pro *Válku leopardů* (*I diavoli della guerra*, 1969) Adalberta Albertiniho, nebo hudby Gianniho Marchettiho pro *Invazi do Afriky* (*I sette di Marsa Matruh*, 1969) Maria Siciliana.

Nejspecifičtější vývojem a proměnou hudebních poloh a kulturních prvků filmové hudby prošel především western all'italiana, což bylo dáno také jeho dominantní produkcí v italském filmovém průmyslu. V období nepřerušené kontinuální produkce italských westernů v letech 1959 – 1981 vzniklo včetně různých západoevropských koprodukcí kolem 530 snímků, pro něž byly producenty angažováni mnozí italští (a v některých případech i zahraniční) skladatelé.¹⁰ V rámci italského westernu neexistuje pouze jedna variovaná hudební platforma, kterou mnozí (především angloameričtí) filmoví historici a publicisté nekorektně zohledňují na příkladu Morriconeho hudby k Leoneho *Pro hrst dolarů* (*Per un pugno di dollari*, 1964)¹¹ ale široké

¹⁰ BEATRICE, Luca. Tema per un western immaginario. In *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del Western all'italiana*. Firenze: Tarab Edizioni, 1. vyd., 1996.

¹¹ COOKE, Mervyn. To nejdůležitější ze světa. Z Itálie do Little Italy. Ennio Morricone a spaghetti wes-

rozpětí hudebních poloh a kompozičních přístupů, což bylo dáno zejména různorodým zaměřením jednotlivých skladatelů a požadavky producentů. Například skladatel Angelo Francesco Lavagnino zkomponoval pro westerny *Dio non paga il sabato* (Bůh v sobotu neplatí, 1967) Taina Bocci, *Dnes já... zítra ty!* (*Oggi a me... domani a te!*, 1968) Tonina Cerviho nebo *Specialista* (*Gli specialisti*, 1969) Sergia Corbucciho kompozice kombinující symfonické linie s rytmem beatu a popu. Tentýž princip platí také u dalších kategorií populárních žánrů, kde neměla rozhodující vliv historiky zdůrazňovaná spolupráce mezi režiséry a hudebními skladateli, ale především produkční a distribuční strategie.

Opakování a variování podobných hudebních témat bylo pevnou součástí žánrových a kulturních kombinací při serializaci populárního vyprávění, ale také promyšleným marketingovým postupem italského filmového průmyslu. Mezi upevňující se kompoziční postupy patřilo v 60. a 70. letech užití elektronických nástrojů a syntetizátorů, jimiž skladatelé v kombinaci s tradičními instrumenty dosahovali nových hudebních efektů a zvukových experimentů. Mnozí skladatelé zakládali strukturu svých kompozic na zvýrazněné linii sólového ženského vokálu a smíšeného mužského a ženského sboru, čímž odkazovali na tradici italské opery, ale zároveň vystihovali také melodramatický a erotický charakter některých postav a situací. Novým experimentálním prvkem bylo v italské filmové hudbě od první poloviny 60. let používání speciálních zvukových efektů a rušivých elementů (cvakání, vrzání, skřípání, praskání, ťukání, cinkání, klapání), jimiž skladatelé a zvukaři docílovali hudebního ztvárnění předmětů z každodenního konzumního života. Pro mnohé populární žánry – zejména pro western *all'italiana* – bylo příznačné používání zvuku koňských kopyt nebo natahování kohoutků a cvakání spouště u perkusních zbraní, praskání bičem, které tvořily častou efektivní součást ústředních leitmotivů doprovázejících graficky a animačně stylizované titulkové sekvence.

Řada skladatelů, mezi něž patří např. Mario Nascimbene, Angelo Francesco Lavagnino, Carlo Rustichelli, Carlo Savina, Gianni Ferrio, Francesco De Masi, Bruno Nicolai, Nico Fidenco, Stelvio Cipriani, Franco Micalizzi, Marcello Giombini, Gianni Marchetti, Riz Ortolani, Piero Piccioni, Piero Umiliani, Armando Trovajoli nebo Guido a Maurizio De Angelis uplatňovali rozdílný autonomní kompoziční styl, ale zároveň byla jejich tvorba podobná angažováním stejných hudebních interpretů, z nichž někteří sami komponovali hudbu pro film. Kytarista a dirigent sboru Alessandro Alessandroni, vokalistky Edda Dell'Orso a Nora Orlandi nebo trumpetista Michele Lacerenza spoluvytvářeli v 60. a 70. letech mnohé kompozice pro film výše uvedených i jiných skladatelů. Transžánrové a zejména transkulturní linie (exotické a latinskoamerické prvky) uplatňovali ve filmové hudbě také zahraniční skladatelé jako Argentinec Luis Enríquez Bacalov nebo Francouz Robby Poitevin, kteří se usadili v Itálii, kde komponovali, dirigovali a aranžovali hudbu pro film. Žánrová a kulturní hybridnost italské filmové hudby se stala zejména od 60. let jedním z jejich hlavních rozpoznávacích kánonů, kvůli kterým byla žádaným artiklem u sběratelů soundtracků. Na základě těchto tvůrčích postupů byli někteří italské skladatelé vyhledáváni také zahraničními producenty, produkčními společnostmi a režiséry.

Filmová hudba, národní lidové tradice a moderní populární kultura

Hybridní a intertextová povaha italské filmové hudby v mnoha případech koreponduje s podobně vystavěnou konstrukcí jednotlivých filmů, jež jsou vybudované na půdorysu rozmanitých žánrových poloh a intertextových narážkách na různé národní kulturní vzorce. Ve filmové hudbě jednotlivých skladatelů jsou sociokulturní prvky nejčastěji rozvíjeny v podobě různých modifikací a variací na známé hudební motivy z různých historických období italské a evropské hudby, jež jsou často interpretovány v moderní a dynamické hudební poloze. Např. v kompozicích pro populární žánry western all'italiana nebo erotico all'italiana (erotický film po italsku) od Ennia Morriconeho, Bruna Nicolaiho, Gianniho Ferria nebo Nica Fidenca nalezneme široké spektrum motivů renesanční, barokní, klasicistní nebo romanticistní hudby, které jsou instrumentovány a dynamizovány hudebním rytmem popu, beatu nebo jazzu. Odkazy na různé etapy a tradice italské a evropské hudby představuje jeden z prvků národní sociokulturní identity italské filmové hudby, na jehož základě jsou jednotlivé hudební motivy nebo kompletní soundtracky charakteristicky rozpoznatelným stylistickým komponentem. Zejména Morricone ve svých kompozicích často ironizuje některá hudební témata navozením komického efektu uvedením zvuku některých hudebních instrumentů do komické polohy, což je i příznačný prvek italské lidové hudby.

Veďle množství obecných odkazů lze v případě některých Morriconeho motivů pro westerny *Velká přestřelka* (*La resa dei conti*, 1966) Sergia Sollimy, *Mé jméno je Nikdo* (*Il mio nome è Nessuno*, 1973) Tonina Valeriiho nebo *Chytrák a dva společníci* (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975) Damiana Damianiho rozpoznat ironické narážky¹² na Beethovenovu krátkou skladbu *Pro Elišku* nebo Wagnerovu operu *Valkýra*. Naopak Fidenco rozvíjí ve svých kompozicích k italským westernům a také k erotico all'italiana kulturní odkazy v hudebních kombinacích jednotlivých instrumentálních a vokálních témat, kde v rytmu beatu a popu rozvádí úryvky a linie hudby z různých historických období hudební kultury. Fidencova hudba k erotickým snímkům *I giochi proibiti dell'Aretino Pietro* (Zakázané hry Aretina Pietra, 1972) Piera Regnoliho, *Cugine mie* (Mé sestřenice, 1976) Marcella Avalloneho nebo *Immagini di un convento* (Výjevy z kláštera, 1979) Joea D'Amata rozvíjí spirituální a lyrické linie i virtuózně pojaté sólové výstupy na strunné a smyčcové nástroje či religiόzní chorálová témata. Hudba k italským westernům a erotickým snímkům má podobný kulturní charakter vycházející z dlouhodobé evropské tradice a vyznačující se obdobnými kompozičními postupy, které jsou založeny zejména na záměrně eklektickém propojování odkazů z různých historických období hudby s moderními instrumentálními experimenty.

Prolínání moderní populární hudby a operního, koncertního a virtuózního pojetí jednotlivých hudebních motivů je charakteristickým rozpoznávacím znakem filmových kompozic mnohých italských skladatelů¹³, kteří často uplatňovali ve filmové hudbě své tvůrčí a kulturní zkušenosti z oblastí jiné hudební – především komorní, koncertní a experimentální – tvorby. Hybridní povahou italských soundtracků lze

¹² MOSCATI, Massimo. La tecnica del commento musicale. In *Western all'italiana*. Milano : Pan Editrice, 1. vyd., 1978, s. 112 – 121.

¹³ BEATRICE, Luca. Tema per un western immaginario. In *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del Western all'italiana*, s. 167 – 181.

Stelvio Cipriani: *La lunga spiaggia fredda*.
Obal CD soundtracku vydavatelstva
Digitmovies.

original motion picture soundtrack in full stereo

LA LUNGA SPIAGGIA FREDDA



music composed and conducted by
STELVIO CIPRIANI

vysvětlit také jejich velkou popularitu u sběratelů, neboť disponují širokým spektrem hudebních poloh s rozmanitou rytmikou, instrumentacemi a kombinacemi žánrových a kulturních prvků. Oproti filmové hudbě v italské kinematografii 30. – 50. let, kde dominovalo převážně symfonické orchestrální pojetí představující pouhý ilustrační komentář k filmovému obrazu, se od počátku 60. let začala hudba pozvolna modernizovat a plnit také zábavnou funkci jako samostatný artikl bez vztahu k filmu. Během historického vývoje a modernizace hudební složky pro film v italské kinematografii 60. – 70. let se de facto rozvinula a upevnila také její sociokulturní a intertextová povaha, která byla důsledkem experimentování s kompozičními postupy a kombinacemi různých kulturních prvků a hudebních poloh. Zvukové experimenty se nevztahovaly pouze k nové kulturní povaze hudební složky, ale měly úzkou spojitost s technologickým vývojem zvukových možností i s uvolněním cenzury.

S tímto aspektem úzce souviselo také rozbíjení společenských a sexuálních tabu v italské společnosti a kultuře druhé poloviny 60. let, jenž se promítlo také do stylistického pojetí filmové hudby. Např. některé Morriconeho motivy pro filmy *Scusi, facciamo l'amore?* (Promiňte, budeme se milovat?, 1968) Vittoria Caprioliho, *Quando la preda è l'uomo* (Když je muž kořistí, 1972) a *Quando l'amore è sensualità* (Když je láska smyslnost, 1973) Vittoria De Sistiho nebo *Crescete e moltiplicatevi!* (Vyrůstejte a množte se!, 1973) Giulia Petroniho obsahují ve vokální linii explicitní ženské vzdechy, znázorňující sexuální vzrušení a orgasmus. Tento model byl charakteristický také pro hudbu jiných skladatelů a byl nejvíce spojený s různými transžánrovými pojetími erotického filmu, včetně soft-core a hard-core snímků. Proces erotizace italské filmové hudby se často promítal také do soundtracků z filmů, kde byla erotika zastoupena pouze okrajově, nebo se zde vůbec nevyskytovala. Tyto motivy ve filmech různých transžánrových kategorií jako giallo all'italiana, commedia all'italiana nebo rozmanitě pojatá psychologická dramata mnohdy implikují skrytou sexualitu postav, jenž zde není explicitně znázorněna a která je spíše jen výsledkem tvůrčího přístupu hudebních skladatelů. Hudba vydávaná samostatně na zvukových nosičích na základě

erotických linií často vzbuzuje u sběratelů soundtracků dojem, že se jedná o erotické snímky.

Od druhé poloviny 50. let se v italské filmové hudbě postupně etablovaly rozmanité formy jazzu, které se staly v 60. a 70. letech její dominantní polohou. V první polovině 60. let určovaly linii soundtracků zejména instrumentální i zpívané motivy v tanečním rytmu twistu, jenž byly charakteristické např. pro anketové a investigativní dokumenty o sexu, násilí a rituálech primitivních domorodých kultur, náležících do populárního žánru mondo all'italiana (cestopisný dokument po italsku). Např. kompozice Marcella Giombiniho ke snímkům *Sexy follie* (Sexy šílenství, 1963), *Sexy nel mondo* (Sexy ve světě, 1963) nebo *Sexy nudo* (Sexy nahota, 1963) Roberta Bianchi Montera jsou vybudovány na melodické dynamice tanečního rytmu se sólovými výstupy pro trubku. Kulturní a instrumentální rozmanitost hudby k tomuto populárnímu žánru je patrný v kompozicích Rize Ortolanimu k sérii snímků, které režírovali Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi a Paolo Cavara: *Mondo cane* (Pší svět, 1961), *Mondo cane 2* (Pší svět 2, 1962), *La donna nel mondo* (Žena ve světě, 1963), *Africa addio* (Sbohem, Afriko, 1966) a *Addio, zio Tom* (Sbohem, strýčku Tome, 1971). V posledním Jacopettiho a Proserpiho snímku *Mondo candido* (Nevinný svět, 1975), který je stylizovanou hranou fikcí částečně užívající dokumentární, použil Ortolani podobné kompoziční postupy a témata, jimiž evokuje předchozí dokumentární snímky.

Zatímco pro populární žánry fumetto, giallo a poliziesco (komiksový, detektivní a policejní film po italsku) byly jazzové formy běžným hudebním komponentem, v jiných kategoriích zastupovaly nové formální experimenty. Jako příklad můžeme uvést opět western all'italiana, kde byly kombinace jazzu a blues s popem, beatem a symfonickou linií novým tvůrčím postupem¹⁴, ale zároveň pevnou strategií filmového a hudebního průmyslu kvůli lepšímu prodeji filmů do mezinárodní distribuce. Tento model nalezneme např. v kompozicích Piera Piccinioho pro filmy *Se incontri Sartana, prega per la tua morte!* (Jestli potkáš Sartanu, modli se za svou smrt!, 1968) Gianfranca Paroliniho, *Kulomet zabiják* (*Quel caldo maledetto giorno di fuoco*, 1969) Paola Bianchiniho, *La spina dorsale del diavolo* (Děblova páteř, 1970) Burta Kennedyho nebo v hudbě Gianniho Ferria pro snímky *Sentenza di morte* (Rozsudek smrti, 1967) Maria Lanfranchiho a *Mi chiamavano „Requiescat“... ma avevano sbagliato* (Říkali mi „Requiescat“... ale spletli se, 1973) Maria Bianchiho, kde hudba zároveň spoluvytváří italský western jako transžánrovou a transkulturní podívanou. Symfonicky koncipovaný jazz a blues v italských westernech vytváří v kombinaci s beatem a popem nový sociokulturní charakter populárního vyprávění, který zároveň funguje také jako zci-zovaví efekt a formální distance od čistě symfonického pojetí hudby.

Soundtracky na rozhraní mezi filmovým a hudebním průmyslem

Modernizace italské filmové hudby a její reakce na aktuální dobové trendy úzce souvisely se soudobě se rozvíjejícím hudebním průmyslem v Itálii na počátku 60. let, kdy začínala být hudba pojmána zároveň jako kulturní produkt mimo rámec kinematografie. Tento postup byl zacílený zejména na mladé italské publikum, které se producenti a distributoři pokoušeli oslovit nejen spektakulárním a transžánrovým

¹⁴ STAIG, Laurence – WILLIAMS, Tony. *The Opera of Violence*. In *Italian Western. The Opera of Violence*. London: Lorrimer, 1. vyd., 1975, s. 115 – 182.

Carlo Rustichelli: *Milano rovente*.
Obal CD soundtracku vydavatelstva
Beat Records.



pojetím jednotlivých snímků, ale také mu nabídnout aktuální a oblíbenou hudební zábavu. Z tohoto důvodu byla filmová hudba koncipována většinou tak, aby byla prodejná také na zvukových nosičích v Itálii i v zahraničí. Vedle množství jazzových, popových a beatových variací na leitmotiv nebo soubor několik hudebních témat patřily k nejčastějším komponentům různé jazykové verze písní. Např. u snímků spionaggia nebo westernu all'italiana bývaly zpravidla vytvářeny italské a anglické verze ústředních písní doprovázejících úvodní titulky, které nazpívali oblíbení interpreti italské pop music nebo zahraniční (často američtí a britští) zpěváci působící v Itálii. Kupříkladu americký soulový a bluesový zpěvák Rocky Roberts¹⁵, jenž nazpíval ústřední píseň k westernu *Django* (*Django*, 1966) Sergia Corbucciho, se v Itálii uplatnil jako zpěvák a herec ve filmech populárního žánru musicarello all'italiana, kde často kombinoval blues a soul s hudebními polohami soudobě aktuálního beatu a popu.

V některých případech nazpívali písně k italským westernům také zahraniční herci, kteří v nich zároveň hráli hlavní role, což byl opět kulturní experiment lákající publikum také na pěveckou interpretaci známých hereckých představitelů. Např. americký herec Robert Woods nazpíval titulní píseň *Starblack* soundtracku Benedetta Ghiglii k *Starblack* (*Starblack*, 1966) Gianniho Grimaldiho, kubánský herec Tomás Mi-lián nazpíval píseň *Espanto en el corazón* soundtracku Bruna Nicolaiho k *Corri, uomo, corri!* (Běž, člověče, běž!, 1968) Sergia Sollimy, hollywoodský herec Stephen Boyd nazpíval píseň *The Wind in My Face* soundtracku Nica Fidenca k *Napadení* (*Campa carogna... la taglia cresce!*, 1973) Giuseppa Rosatiho apod. Podobný postup uplatňovali italské producenti, režiséři a hudební skladatelé také u jiných kategoriích populárních žánrů italské kinematografie. Herec Bud Spencer nazpíval písně k některým akčním a dobrodružným komediím, ve kterých hrál. Spencerem nazpívané písně na hudbu Guida a Maurizia De Angelise *Oh, Ettore!* z filmu *Voják štěstěny* (*Il soldato di ventura*, 1976) Pasquala Festy Campanileho, *My Name is Zulu* a *Cock A Doodle Doo* z filmu *Bul-*

¹⁵ MAGNI, Daniele (a cura di). *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli italiani anni '60*. Milano: Bloodbuster, 1. vyd., 2012.

dozer (*Lo chiamavano Bulldozer*, 1978) Michela Lupa nebo *Banana Joe* z filmu *Banánový Joe* (*Banana Joe*, 1982) Stefana Vanziny patřily v 70. a 80. letech v Itálii k diskograficky úspěšným hitům.

Některé italské produkční společnosti měly svá vlastní hudební vydavatelství nebo měly smlouvy s jinými italskými edičními firmami, které vydávaly některé písně a hudební motivy z filmů na singlech ve formátu 45rpm nebo jako kompletní soundtracky na LP vinylech. Mnohé písně z italských filmů různých populárních žánrů nazpívaných známými a oblíbenými interprety domácí pop music (Mina Mazzini, Gino Paoli, Gianni Morandi, Peppino Gagliardi, Maurizio Graf, Nicola Di Bari, Ornella Vanoni, Roberto Fia, Roberto Matano, Bobby Solo)¹⁶ byly součástí repertoáru jukeboxů v kavárnách, barech a nočních podnikcích a plnily funkci zábavné a taneční hudby. Anglicky zpívané písně v interpretaci zahraničních zpěváků (Peter Tevis, Don Powell, Rocky Roberts, Ann Collin, Lydia MacDonald) byly vytvářeny filmovým i hudebním průmyslem z důvodu lepšího prodeje obou kulturních produktů, distribuovaných filmů i samostatně vydávaných písní a hudebních motivů. Velký důraz na hudební složku ze strany producentů a distributorů byl jedním z důvodů, proč byly italské filmy populárních žánrů úspěšné v mezinárodní distribuci, protože nabízely publiku (a zároveň auditoriu) nový model zábavy a poslechu, který se definitivně rozcházel s dřívější čistou symfonickou linií filmové hudby. Italské soundtracky tímto přispěly také k rozvoji a upevňování kinematografie jako specifické moderní popkultury.

Např. úvodní vokálně a instrumentálně variované téma Luise Enríqueze Bacalova z filmu *Django* (*Django*, 1966) Sergia Corbucciho má italskou (Roberto Fia) a anglickou (Rocky Roberts) zpívanou verzi¹⁷, čímž filmová produkce i hudební vydavatel zajistil velkou popularitu snímku (a zejména ústřední písně) v mezinárodním kontextu. V některých případech docházelo v italském filmovém průmyslu k hereckému obsazování italských i zahraničních populárních zpěváků, kteří zároveň nazpívali i titulní písně k filmům, čímž jim zajistili zároveň úspěšnou reklamu. V kontextu westernu *all'italiana* byl tento postup patrný např. u mezinárodně populárního amerického zpěváka Deana Reeda, jenž hrál hlavní role a nazpíval písně *God Creates Them, I Kill Them* soundtracku Marcella Giaganteho k *Dio li crea... io li ammazzo!* (Bůh je tvoří... já je zabívám!, 1967) Paola Bianchiniho a *For Tomorrow I May Die* soundtracku Lalla Goriho k *Buckaroo, il Winchester che non perdona* (Buckaroo, winchestrovka, která neodpouští, 1967) Adelchiho Bianchiho. V jiných případech využívali producenti a filmaři zahraničních zpěváků a hudebníků pouze herecky bez jejich pěvecké participace na soundtrackách. Např. ve westernu *Slepý pistolník* (*Il pistolero cieco*, 1971) Ferdinanda Baldiho byl do jedné z hlavních rolí obsazen bubeník skupiny The Beatles Ringo Starr, který svou hereckou přítomností zajistil snímku také velkou publicitu.

V některých případech byli autory či spoluautory textů písní k filmům jejich režiséři, neboť mnohé písně obsahově korespondovaly s příběhem snímků. Režisér Sergio Corbucci zpravidla psal texty k písním svých filmů, které nazpívali také he-

¹⁶ TORDINI, Alessandro. *Così nuda, così violenta. Enciclopedia della musica nei mondi neri del cinema italiano*. Roma : Arcana, 1. vyd. 2012.

¹⁷ BRUSCHINI, Antonio – TENTORI, Antonio. Sergio Corbucci. Fango, sangue e... Revolución! In PISELLI, Stefano – MORROCCHI, Riccardo (a cura di). *Western all'italiana. The Specialists*. Firenze : Glittering Images, 1. vyd., 1998, s. 38 – 63.

Bruno Nicolai: *Django spara per primo*.
Obal CD soundtraku
vydavatelstva GDM.



rečtí představitelé hlavních rolí. Např. Corbucchio folkovou píseň *Una vita a metà* ze soundtraku skladatelské dvojice Guido & Maurizio De Angelis k jeho road movie *Il bestione* (Bestie, 1974) nazpíval herec Giancarlo Giannini. Jiný příklad nalezneme u herce Buda Spencera – u něhož jsme výše zmínili jeho pěvecké aktivity –, který u mnohých kompozic Guida a Maurizia De Angelise (složených pro filmy, v nichž hrál) působil pod svým skutečným jménem Carlo Pedersoli také jako textař písní. Italská hudební vydavatelství 60. – 70. let zaměřující se na soundtracky z italských i zahraničních koprodukčních filmů jako Beat Records, GDM Music, General Music, RCA, Gemelli, CineVox, Ariete, Cam, Cinedelic, MDG, Arism nebo Cometa vydávala hudbu zejména ze snímků populárních žánrů, která korespondovala s proměňujícími se dobovými trendy moderní populární hudby. Na základě velké popularity hudby jednotlivých skladatelů k populárním žánrům začala být postupem času sběratelská poptávka také po soundtraccích z intelektuálních snímků, u jejichž hudby dominovala avantgardní a experimentální linie.

Pevnou součástí marketingové strategie LP a později CD soundtraku bylo používání popkulturních a průmyslových distribučních materiálů na obalech hudebních nosičů, kde vydavatelé často operovali s plakátovými grafikami, fotkami nebo fotografiemi z konkrétních filmů. Obaly a booklety některých LP disků disponovaly také s informacemi a charakteristikami filmové hudby i samotného filmu (či snímků, jednalo-li se o kompilaci hudebních motivů z více filmů) a nabízely sběratelům soundtracky jako komplexní popkulturní artikl. Díky rozmanitým televizním zábavným pořadům kanálu RAI i rozhlasu už nebyli skladatelé anonymními postavami filmového průmyslu, ale známými kulturními osobnostmi. Jejich popularitu do značné míry určovala především jejich tvorba pro mezinárodně úspěšné populární žánry, které nejpříznačněji reprezentoval kulturní fenomén western all'italiana. Zejména od počátku 90. let se některá italská hudební vydavatelství (např. Beat Records, Digitmovies, GDM Music) zaměřují na používání plakátových grafik a kreseb na obalech CD i obnovených edic LP, aby oslovily sběratele soundtraku také dobovými charakte-

ristikami spojenými s jednotlivými filmy. Tento postup neuplatňuje pouze zvukový technik grafický designer Claudio Fuiano, pracující pro výše uvedené společnosti, ale také Godwin Borg¹⁸, jenž se ve svém maltském hudebním vydavatelství Kronos Records zaměřuje na vydávání italských soundtracků.

Několik poznámek závěrem

Filmová hudba k populárním žánrům 60. – 70. let měla pro italskou kinematografii sociokulturní, ale také strategický průmyslový význam, protože představovala v mezinárodní distribuci žádaný vývozní artikl nejen jako součást filmů, ale i v podobě samostatných hudebních nahrávek na LP vinylech. Soundtracky se staly v tomto období pevnou součástí společenského a kulturního života Itálie, protože byly filmovým průmyslem a skladateli pojímány jako multifunkční složka, sloužící formálním potřebám filmu i volnému zábavnému poslechu. Mnozí skladatelé pracovali souběžně pro filmový a hudební průmysl a zároveň rozvíjeli volnou tvorbu, což se prolínalo v jejich přístupu ke komponování hudby pro film. Ze sociokulturního hlediska představovaly soundtracky specifickou formu, jenž vstřebávala téměř všechny aktuální hudební trendy 60. – 70. let, od populární a jazzové hudby až po psychedelické, elektronické a avantgardní experimenty. Zatímco experimentální filmy nebyly italskými producenty příliš akceptovatelné, protože byly obtížně prodejné do mezinárodní distribuce, v hudební složce byly experimentální linie pevnou součástí, neboť korespondovaly s náladovými polohami některých populárních žánrů. Od počátku 90. let začala italská hudební vydavatelství kvůli enormnímu sběratelskému zájmu vydávat italské soundtracky v kompletních edicích zahrnujících také nepoužité hudební motivy a jiné bonusové materiály, jako hudba z distribučních trailerů, rozhovory s hudebními skladateli a pod.

SOUNDTRACKS, SOCIO-CULTURAL PHENOMENON ON THE BORDER OF MUSIC AND FILM INDUSTRY

Film music for popular genres in Italian cinema of 60's – 70's

Jan ŠVÁBENICKÝ

This study analyzes and examines film music and soundtracks on example of selected categories of popular genres of Italian cinema in the period of 60's – 70's. In the middle of interpretative interest there are trans-genre, sociocultural and industrial meanings and discourses of Italian film music as a firm part of popculture where had soundtracks new importance during the transformation of popular Italian culture in this period. Text interprets new compositional methods of Italian film composers, cultural and industrial relations among music labels, film production companies and especially popcultural connections of film music with particular popular genres of

¹⁸ Děkuji Godwinovi Borgovi z maltského hudebního vydavatelství Kronos Records za konzultaci ohledně problematiky týkající se vydávání italských soundtracků. Děkuji rovněž Claudiovi Fuianovi za umožnění publikování obalů CD soundtracků, které pocházejí z italských hudebních vydavatelství Beat Records, Digitmovies a GDM Music.

Italian cinema of 60's – 70's with taking into account the periods of 50's, 80's and 90's. Study puts emphasis on categories of popular genres that were in main industrial discourse of Italian cinema in 60's – 70's as western all'italiana (western in Italian style), erotico all'italiana (erotic film in Italian style), musicarello all'italiana (musical films in Italian style) etc.