

FILM MUSIK

ENNIO MORRICONE

GUIDO HELDT > TAREK KROHN >> PETER MOORMANN >>> WILLEM STRANK (Hg.)

et+k

edition text + kritik



FilmMusik

Herausgegeben von Guido Heldt, Tarek Krohn,
Peter Moormann und Willem Strank

et+k

edition text + kritik

FilmMusik

Herausgegeben von Guido Heldt, Tarek Krohn,
Peter Moormann und Willem Strank

Ennio Morricone

ISBN 978-3-86916-274-4

E-ISBN 978-3-86916-286-7

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen erfolgt mit freundlicher
Genehmigung der Edizioni Suvini Zerboni, S.p.A. – Mailand.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Still aus UCCELLACCI E UCCELLINI (GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL, I 1965,
Pier Paolo Pasolini), Quelle: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die
nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung
des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2014
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Sergio Miceli

Ennio Morricone: die Koexistenz der Gegensätze 11

Stefan Drees

Klangobjekte als Mittel audiovisueller Narration

Zu einigen Aspekten der Zusammenarbeit zwischen
Ennio Morricone und Sergio Leone 21

Roberto Calabretto

**Die Musik Ennio Morricones in den Filmen
von Pier Paolo Pasolini** 43

Tim Summers

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

Eine Oper über den Tod? 67

Christiane Hausmann

Diesseits der Filmmusik

Ennio Morricones »musica d'avanguardia« 97

Franco Sciannameo

Ennio Morricones Concerto per Orchestra (1957) 119

Robert Rabenalt/Ornella Calvano

Interview mit Ennio Morricone 141

Inhaltsverzeichnis

Bibliografie	155
Autorinnen und Autoren	159
Herausgeber	163
Register	165

Vorwort

Zur Reihe

Lange Zeit konnten Filmmusikwissenschaftler untereinander trefflich über die Vernachlässigung ihres Arbeitsfeldes klagen: Für die Filmwissenschaft war Musik im Film entweder zu unwichtig oder zu unzugänglich, um mehr als ein paar Pflichterwähnungen in der Literatur zu finden, und in einer Musikwissenschaft, die sich für den Großteil ihrer Geschichte als Hochkulturdisziplin verstanden hatte, stand Filmmusik am Rande der institutionalisierten Forschung, selbst als solche Hochkulturfixierung schon längst anachronistisch geworden war.

Diese Zeiten sind vorbei. Während die meisten Filmwissenschaftler sich der Musik immer noch vorsichtig nähern, hat das Thema in der Musikwissenschaft im vergangenen Jahrzehnt international ebenso wie in Deutschland einen steilen Aufschwung erfahren, nicht zuletzt unter jüngeren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern. Es hat sich zur Sub-Disziplin gemauert, mit eigenen Konferenzen, Arbeitsgruppen und Periodika. Systematische und enzyklopädische Literatur ist in zunehmender Breite vorhanden, und spezialisierte Forschungsliteratur erschließt nach und nach immer weitere Teilbereiche (und arbeitet sich darüber hinaus mehr und mehr in Nachbarfelder wie Musik im Fernsehen, in Videospielen oder im Internet vor).

Eine thematisch orientierte Reihe, die aktuelle Diskurse bündelt und vertieft, existiert in der deutschsprachigen Filmmusikforschung indessen noch nicht. In Anlehnung an die einflussreichen Modelle der »Musik-Konzepte« und »Film-Konzepte« wollen wir uns mit der neuen Reihe »FilmMusik« das immer noch junge, aber rasch in den Mainstream der musik- und filmwissenschaftlichen Forschung hineinwachsende Feld der Filmmusikforschung erschließen und gleichzeitig ein interdisziplinäres Forum eröffnen, denn anders als interdisziplinär ist der Musik im Film nicht beizukommen.

»FilmMusik« versteht sich als Podium für den Dialog zwischen Musik- und Filmwissenschaftlern (und Forschern, die sich dem Thema aus anderen

Blickwinkeln nähern) und bietet Raum für analytische, ästhetische, historische oder soziologische Zugänge. Die prinzipielle methodische Offenheit der Einzelbeiträge geht einher mit einer möglichst weit gefassten Definition des Gegenstandes. »Musik und Film« meint nicht nur Filmmusik; das Verhältnis der beiden Künste ist nicht eines der Subordination der einen unter die andere, sondern der vielfältigen Durchdringung. Vom Blockbuster-Soundtrack bis zur experimentellen Multimedia-Arbeit und von der klassischen musikalischen oder filmologischen Analyse bis zur Diskussion von Musik als Teil des Sounddesigns eines Films soll alles möglich sein, auch wenn die Integration unverbundener disziplinärer Perspektiven zu einer übergreifenden Filmmusikforschung die Zielvorgabe ist. Entsprechend werden die Bände der Reihe ihren Schwerpunkt mal in eher an der Musik orientierten Themen und mal eher auf der Seite der Filme finden. Angedacht sind derzeit Bände, die sich der Musik in den Filmen eines bestimmten Regisseurs, eines Genres, der filmischen Funktion von Musik und der damit verbundenen Rezeptionshaltung widmen.

Zu diesem Band

Die Reihe beginnt ganz klassisch mit einem Band über eine der Schlüsselfiguren der Filmmusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 2013 feierte Ennio Morricone seinen 85. Geburtstag. Der Eröffnungsband der Reihe »FilmMusik« widmet sich seinem außerordentlich facettenreichen Schaffen, das von der Filmmusik bis zur avantgardistischen Konzertmusik reicht und sich gegen eine Einordnung in die traditionellen Pole von E- und U-Musik sperrt. Zwar ist Morricone als Komponist für Sergio Leones ›Spaghetti-Western‹ berühmt geworden, aber deren eigenwilliger Sound stellt nur eine Facette seines vielseitigen Schaffens dar, das neben mehr als 500 Musiken für Film und Fernsehen auch klassische Orchestermusik, Avantgarde-Jazz, elektronische Musik und Anleihen bei zeitgenössischen Popmusikströmungen umfasst. Obwohl zahlreiche seiner Arbeiten für den Film bereits beleuchtet und einem breiten Publikum vertraut sind, hält sein Œuvre nicht zuletzt dank Morricones Produktivität noch viele weitgehend unbekannte Filmkompositionen und Konzertstücke bereit, deren nähere Betrachtung lohnend scheint. Gerade weil sein musikalisches Schaffen eine solche Bandbreite abdeckt, stellt Morricone einen idealen Untersuchungsgegenstand dar.

Mit diesem Band wollen wir möglichst viele Perspektiven auf das Wirken Morricones eröffnen und die Diskussion um den Komponisten erneuern und bereichern. Neben bereits etablierten Morricone-Forschern präsentieren daher auch Nachwuchsautorinnen und -autoren neue Ansätze zum Thema. Mit einem Überblicksartikel führt Sergio Miceli in Morricones Schaffen als Komponist autonomer Konzertmusik und als Filmmusikkomponist ein. Es folgen thematische Kapitel zu seinen Arbeiten für bestimmte Regisseure: Stefan Drees beleuchtet verschiedene Aspekte der Zusammenarbeit zwischen Ennio Morricone und Sergio Leone. Mit der Musik Morricones in den Filmen von Pier Paolo Pasolini setzt sich Roberto Calabretto auseinander. Einen weiteren Schwerpunkt bilden Einzelanalysen von Werken bzw. Werkgruppen Morricones. Im Bereich der Filmmusik diskutiert Timothy Summers am Beispiel von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* den oft gebrauchten Topos des ›Opernhaften‹ bei Morricone. Christiane Hausmann

Zu diesem Band

widmet sich Morricones Repertoire an autonomer Musik. Hierbei zeigt sie die verschiedenen Entwicklungsstadien seines konzertmusikalischen Schaffens auf und arbeitet die Grundprinzipien seines Komponierens sowie die Schnittpunkte seiner Avantgarde- und Filmmusik heraus. Im Anschluss bietet Franco Sciannameo eine Betrachtung des *Concerto per Orchestra* aus dem Jahr 1957. Das letzte Wort überlassen wir Morricone selbst, den Ornella Calvano und Robert Rabenalt interviewt haben.

Ganz herzlich möchten wir uns bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung an dem Band bedanken. Ein ebenso großer Dank geht an Johannes Fenner von der edition text + kritik, der mit unermüdlichem Engagement wesentlich dazu beigetragen hat, dass diese neue Reihe entstehen konnte.

Die Herausgeber, im Frühjahr 2014

Ennio Morricone: die Koexistenz der Gegensätze

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Ennio Morricone derjenige italienische Komponist unserer Zeit, dem mindestens zwei außergewöhnliche Primat zugeschrieben werden können: Das Erste betrifft seine sehr differenzierten und vielgestaltigen Kompositionserfahrungen, sei es durch seine Arbeit in verschiedenen Gattungen oder durch die komplexere linguistische »Kontamination« dieser Gattungen. Was das Zweite betrifft, kann er den sehr umfangreichen und beständigen Zuspruch eines generationen- und schichtenübergreifenden Publikums für sich beanspruchen.

Morricone hat Bühnenmusik für das Sprechtheater und das Revuetheater sowie für das Radio und das Fernsehen geschrieben, wo seine Beteiligung einige Zeit nach den Anfängen des Mediums (italienische Fernsehübertragungen begannen am 3. Januar 1954) einsetzte; sie mündete in den großen Produktionen der 1970er Jahre: *MOSÈ*, *MARCO POLO*, *I PROMESSI SPOSI*, dem glücklichen Sequel *LA PIOVRA* u. v. m. Im Umfeld der wachsenden Schallplattenindustrie – in Italien kann man den Aufschwung in den frühen 1960er Jahren verorten – hat Morricone der Figur des Arrangeurs eine entscheidende Rolle verliehen und sie in qualitative Höhen geführt, die zu jener Zeit undenkbar waren, und somit maßgeblich zum Erfolg zahlreicher Sänger und Liedermacher beigetragen. Sein offizielles Kinodebüt geht auf Luciano Salces Film *IL FEDERALE* (*ZWEI IN EINEM STIEFEL*, I 1961) zurück; er hatte zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits einiges komponiert, was renommierten Spezialisten zugeschrieben wurde. Von der Mitte der 1960er Jahre an zog der Komponist endgültig die Aufmerksamkeit auf sich, indem sein eigenes Werk allmählich mit dem von Regisseuren wie Sergio Leone, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Mauro Bolognini, Marco Bellocchio, Pier Paolo Pasolini, Giuliano Montaldo, Bernardo Bertolucci, den Taviani-Brüdern und sehr vielen anderen assoziiert wurde. Dem fügte er sehr bald bedeutende internationale Kollaborationen mit Henri Verneuil, Terrence Malick, Georges

Lautner, John Carpenter, Édouard Molinaro, Roman Polanski, Brian De Palma, Roland Joffé, Pedro Almodóvar, Barry Levinson u. a. hinzu.

Parallel zu einer derart beträchtlichen Produktion – es handelt sich nach aktuellem Stand um weit über 460 Titel – traten dennoch Momente des Stillstandes auf, deren Gründe in diesem Beitrag unmöglich zu betrachten sind. Dennoch hat er eine ungefähr ebenso konstante Beziehung zur »absoluten« Musik zu erhalten versucht, wobei er anfänglich einem Prinzip der Trennung zwischen der absoluten Musik und der Musik für das Kino und die Medien folgt, später aber die beiden heimlich konvergieren lässt, sodass die Suche nach einer utopischen Sprache der Synthese fortan überwiegt.

Dank einem entscheidenden Zuwachs von etwa 1980 an enthält Morricones Werkverzeichnis heute ca. 100 Kompositionen, die für den Konzertsaal gedacht sind. Unter diesen erinnere man sich an die weitreichende und differenzierte Reihe von Kammermusikstücken für Soloinstrumente (Gitarre, Cembalo, Klavier, Viola und Tonband, Flöte und Tonband, Cello, Kontrabass) oder für verschiedenartige Formationen (Trio, Quintett, Sextett in diversen Kombinationen, Klavier mit anderen Instrumenten, Gesang und Klavier, Gesang und Instrumente, Knabenchor etc.); die mehrsprachige Kantate *Frammenti di Eros* (1985), die *Cantata per l'Europa* über Texte der alten und modernen Väter der europäischen Einheit (1988); die fundamentalen vier *Concerti*, entstanden über einen Zeitraum von 35 Jahren, von denen das erste, gewidmet Goffredo Petrassi, ohne Zweifel das »Petrassi-artigste« ist (1957)¹, das zweite ist für Flöte und Violoncello (1985), das dritte für verstärkte klassische Gitarre und Marimba (1991), das vierte für Orgel, zwei Trompeten und zwei Posaunen (1993). Man kann die Liste mit den Musiken für die Ballette *Requiem per un destino* (1966) und *Gestazione* (1980) fortsetzen – Beispiele extremer Verinnerlichung des Gesangs – und mit der Vokal- und Instrumentalmusik über Themen geistlicher Prägung oder rein liturgischer Funktion, unter jenen *Una Via Crucis* (1991/92); *Ave Regina Caelorum* für Chor, Orgel und Orchester (1995); *Amen* für sechs Chöre (1998). Wegen der Unmöglichkeit, hier alle Zusammenstellungen der Werke in Morricones

1 Vgl. Franco Sciannameo: »Ennio Morricones *Concerto per Orchestra*«, in diesem Band, S. 119.

Katalog zu erwähnen, würde es vielleicht genügen, das gewaltige *Se questo è un uomo* (2002) für Sopran, Rezitativstimme, Violine und Streichorchester auf einen Text von Primo Levi zu nennen; aber die Komposition, die in den vergangenen Jahren von einer internationalen Verbreitung profitiert hat – so sehr, dass der Urheber sie im Februar 2007 im Hauptquartier der Vereinten Nationen in New York aufführen durfte –, ist die Kantate *Voci dal silenzio* für Sprechstimme, Tonaufnahmen, Chor und Orchester (2002) auf einen Text von Richard Rive (südafrikanischer Poet und Kritiker, Stimme der Apartheid-Gegner, 1989 ermordet), geboren durch die Gefühlswelle des 11. Septembers, aber gewidmet den Opfern aller Massaker. Die Inschrift im Autograf der Partitur lautet in der Tat: »Gegen den Rassismus, im Gedenken an alle Massaker der menschlichen Geschichte.«

Ennio Morricone wurde am 10. November 1928 im volkstümlichen Viertel Trastevere in Rom geboren. Die Familie lebte für eine lange Zeit vom Beruf des Vaters Mario, der ein geschätzter Trompeter in verschiedenen Unterhaltungsorchestern war, während erst viel später die Mutter, Libera Ridolfi, einen kleinen Textilhandel eröffnete. Es ist daher legitim zu vermuten, dass Morricone in einem familiären Klima typisch proletarischer Prägung aufgewachsen ist, wobei sich Leben und Arbeit in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zu einem Gepräge einer würdevollen Arbeitsamkeit verflochten haben. Die Initiation zur Musik erfolgte nicht nur dank der frühen Offenbarung seiner Natur – die ersten Kompositionsversuche reichen beinahe bis ins Jahr 1934 zurück –, sondern als natürliche Phase der Vorbereitung auf einen Moment, in dem der Sohn die väterliche Rolle übernehmen würde. Das Wesen der Morricone'schen Wurzeln, mehr durch den festen ethischen Drang gekennzeichnet als durch abstrakte ästhetische Ideale, lässt vermuten, dass diese Übernahme ohnehin stattgefunden hätte und die frühzeitig offenbarte Begabung einen bereits vorgezeichneten Weg nur akzeptabler machte.

Gerade in außerakademischen Kreisen wie denjenigen, in denen der Vater spielte, und vor allem in jenen Kriegsjahren war es nicht ungewöhnlich, dass der Beruf eher aus einer Beharrlichkeit denn aus regelmäßigem Studium hervorging, aber der kleine Ennio wurde plötzlich auf ein doppeltes und

zwiespältiges Gleis gesetzt. Einerseits schrieb er sich für einen Trompetenkurs am Conservatorio di Santa Cecilia ein (an welchem Umberto Semproni und später Reginaldo Caffarelli seine Lehrer waren); andererseits war er sehr bald gezwungen, den erkrankten Vater zu ersetzen, für den er nachts das »Zicklein« (»capretto«; ein Jargonausdruck, mit welchem die Römer gutmütig einen Lehrjungen bezeichneten) im Orchester von Costantino Ferri gab, während tagsüber die Lektionen in komplementärer Harmonie bei Roberto Caggiano auf ihn warteten, dem Ersten, der seine Fähigkeiten erahnte und ihm vorschlug, Komposition zu studieren.

Was die Dekade etwa zwischen 1946 und 1956 betrifft, hebt Morricone sich trotz der Vielfalt von übrigen Komponisten von diesen ab. Wie jeder herkömmliche Student war er in den eigenen Idealen versunken; begierig, sich an Texten mit großer emotionaler Wirkung zu versuchen, schrieb er einige Lieder – eine Gruppe von sechs Stücken für Gesang und Klavier, nicht gedruckt, entstand in etwa zwischen 1946 und 1950: *Distacco I* (nach einem Text von Ranieri Gnoli); *Imitazione* (von Giacomo Leopardi, datiert auf den 27. November 1947); *Distacco II* (von Ranieri Gnoli); *Oboe sommerso* (von Salvatore Quasimodo); *Verrà la morte* (von Cesare Pavese); *Intimità* (von Olinto Dini); aber man beachte die Koexistenz der Autoren von hohem literarischem Wert neben Namen von Dilettanten: eine einzigartige Mischung, die sich durch seine gesamte Karriere hindurchzog.

Schon in der Balance zwischen Bescheidenheit und Pragmatismus, zwischen Naivität und Raffinesse, leitet Morricone »unvereinbare« Strömungen aus der eigenen Erfahrung als Mensch und als Musiker ab. Ohne das Wissen seiner Lehrer Carlo Giorgio Garofalo, Alfredo De Nino, Antonio Ferdinandi und anschließend Goffredo Petrassi, bei dem er 1956 sein Studium abschloss, spielte er in einem Popmusik-Orchester, während er im Teatro Eliseo in einer Theatersaison der Gesellschaft Ricci-Magni, die vollständig Shakespeare gewidmet war, zuerst hinter den Kulissen spielte und später eingeladen wurde, kurze musikalische Zwischenspiele für Trompete und Perkussion zu komponieren. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um seine erste kompositorische Auftragsarbeit. Während am Konservatorium seine Kommilitonen Firmino Sifonia, Aldo Clementi, Domenico Guaccero und Boris Porena sind, legt er Petrassi eine Sonate für Blechbläser, Pauken und

Klavier vor – wir befinden uns zwischen den Jahren 1953 und 1954, und es handelt sich um sein erstes gedrucktes Werk – und wird Gorny Kramer und Lelio Luttazzi als Arrangeur vorgeschlagen, zwei Spezialisten der Radio- und TV-Unterhaltung, die vorhatten, »Notizblöcke« (musikalische Skizzen) vorzubereiten, um »auf die amerikanische Art« zu orchestrieren.

Etwa zum Abschluss des Studiums am Konservatorium, wo er mittlerweile die Kurse in Chormusik und Chorleitung fortgesetzt und das Studium der »Instrumentierung für Band« mit Diplom abgeschlossen hat, kommt Morricone in Kontakt mit der Popmusik-Abteilung des italienischen Fernsehens (RAI) und arbeitet dort mit Orchesterleitern wie Armando Trovatioli und Carlo Savina zusammen, die zu den Spezialisten des Sektors gehören. Es ist ungefähr zur gleichen Zeit, dass er sich, dank eines Kollaborationsvertrags mit der italienischen RCA (Radio Corporation of America), darauf vorbereitet, die Rolle eines der wichtigsten Architekten der stetig wachsenden Musikindustrie zu übernehmen, wobei er als Erster Zeichen einer Originalität und Modernität der (Ton-)Sprache zeigt; ein Beispiel dafür sind die angenehmen Arrangements für zwei Schallplatten von Miranda Martino, welche mit humoristischen Zitaten der klassischen Musik und anderen »Freiheiten« gespickt sind, wie sie für das Unterhaltungsgenre unüblich sind.

Symptomatische Reflexe des Engagements in den verschiedenen Bereichen der Popmusik kann man seinen zwischen 1954 und 1959 entstandenen Werken entnehmen. In dieser Zeit drückt Morricone am deutlichsten seinen Hang zur Überdetermination aus, indem er Stücke mit sehr strenger Anlage für kleine Besetzungen und für große Orchester komponiert, in denen der konsequente Serialismus, obwohl dieser frei verstanden wird, manchmal präsent ist und mit emphatischen Momenten einer spätromantischen Matrix einhergeht. Man denke trotz ihrer Vielseitigkeit an die *Musica per archi e pianoforte* (1954); *Invenzione, Canone e Ricercare* für Klavier (vielleicht das Stück, das am meisten an Hindemith erinnert); *Sestetto* für Flöte, Oboe, Fagott, Violine, Viola und Violoncello (1955); *Trio* für Klarinette, Horn und Violoncello; *Variazioni su un tema di Frescobaldi* (1956); *Quattro pezzi per Chitarra* (1957); das intensive Trio *Distanze* für Violine, Violoncello und Klavier (1958) sowie das ebenso grundlegende *Musica per 11 violini* aus demselben Jahr, zusätzlich zu dem bereits erwähnten *Primo Concerto*.

Von 1959 bis 1966 kann man eine Phase der enormen Stagnation in der Konzertmusik feststellen – Zeichen einer regelrechten Krise –, während die Periode zwischen dem Ende der 1960er Jahre und dem gesamten folgenden Jahrzehnt das Aufkommen einiger neuer Anzeichen sieht, unter denen sich die ersten deutlichen Hinweise auf die Kommunikation zwischen zwei bisher getrennten Welten finden. Morricone kehrt nach einer nicht-linearen, aber alles in allem progressiven Entwicklung zum Komponieren für den Konzertsaal zurück: mit *Caput Coctu Show* (1969/70) auf einen reizvollen Text von Pier Paolo Pasolini. Es handelt sich um ein »unvollkommenes« Stück, wie sein Autor selbst behauptet, aber gerade deshalb ist es typisch für die Entwicklung der Zeit. Diese ist einerseits von »transgressiveren« Momenten bestimmt wie im Fall der Arbeit mit Pasolini, zum anderen rühmt sie das absolute Komponieren mit einer Art vorwurfsvollem Erlösungswillen. Man denke zum Beispiel an das »philosophische« dialektische Spiel, das in *Suoni per Dino* für Viola und zwei Magnetophone (gewidmet Dino Asciolla, 1969) zwischen Live-Stimmen und aufgezeichneten Stimmen vermittelt. Aber man müsste auch bedenken, dass es in einigen »absoluten« Stücken mehr ein Echo dieses Kinos gibt, das man damals üblicherweise »Kino des Engagements« nannte. In *TEOREMA* (*TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*, I 1968) von Pier Paolo Pasolini und *UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA* (*DAS VERFLUCHTE HAUS*, I 1968) von Elio Petri wählt Morricone nämlich eine radikale Tonsprache im zeitgenössischen Sinne, die in einem Kinosaal noch unerhört ist. Die Befreiung von den Produktionsbedingungen und die radikale Intention der Regisseure erlauben ihm, sei es auch nur für den Moment, die Rolle des zuverlässigen »guten Handwerkers«, der zu allen Kompromissen bereit ist, aufzugeben. Morricones Experimentieren manifestiert sich somit in dem ersten umfangreichen Austausch von Filmgenres, der sich nicht nur im Autorenfilm, sondern auch in bescheidenen und unambitionierten Produktionen niederschlägt.

Mit den Merkmalen, die bisher grob skizziert wurden, gelangt Morricone in einen neuen kreativen Lebensabschnitt, in dem unter anderem die notierte Komposition bewusst mit Techniken auditiver Bearbeitung fusioniert wird, besonders mit dem expressiven Gebrauch der mehrspurigen Aufnahme und

Reproduktion, aber mit einem Auge auf die experimentellen, aleatorischen Live-Varianten in der »Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza«. Dies geschieht in Kompositionen wie *Grande violino piccolo bambino* und *Bambini del mondo*, beide von 1979, die einem von UNICEF in Auftrag gegebenem Animationsfilm ohne Produktionszwänge namens *TEN TO SURVIVE* entstammen, an dem auch Nino Rota, Luis Enríquez Bacalov, Egisto Macchi und Franco Evangelisti mitgewirkt haben. In diesen und in vielen anderen Kompositionen, die noch folgen sollten, bestätigt sich eine »modulare« Konzeption – Zellen von unterschiedlicher Bandbreite und Komplexität, die »ringförmig« wiederholt werden können, finden sich im Film zum ersten Mal in dem Musikstück *Invenzione per John* aus Sergio Leones *GIÙ LA TESTA* (TODESMELODIE, I 1971). Dies ist eine Konzeption, die – verschiedenartig angewendet – eine der distinktiveren stilistischen Chiffren des römischen Komponisten bleiben wird und dadurch eine »unmögliche« Koexistenz mit sich bringt, nämlich diejenige von Festlegung und Zufall (auch wenn es sich um eine kontrollierte Zufälligkeit handelt).

Nach *TEN TO SURVIVE* entstehen im Jahrzehnt zwischen 1980 und 1990 spielerische Stücke wie *Tre Scioperi* für eine Klasse mit 36 Schülern und große Trommel (auf Texte von Pasolini aus den Jahren 1975 bis 1988) oder Solostücke von lyrischem Charakter wie *Ut* für Trompete, Pauken, große Trommel und Streichorchester (1991) und darüber hinaus Stücke von beißender Ironie wie *Epitaffi sparsi* für Sopran und Klavier über aphoristische Texte von Sergio Miceli aus den Jahren 1991 und 1992 (diese gibt es auch in einer szenischen Variante unter Zusatz eines kleinen Ensembles). Gerade in dieser Phase räumt der Hyperdeterminismus der 1950er Jahre das Feld für ein weniger dogmatisches und lässigeres Konzept.

Einer der charakteristischen Aspekte von Morricones Musik besteht in der Spielweise und der Bedeutung der Klangfarben. Die »Konnotation der Klangfarben« kann etymologisch klar definiert werden, macht aber weitere Spezifikationen notwendig, da bei Morricone die Klangfarbe keine bloße farbliche Unterscheidungsmöglichkeit innerhalb der Palette des Orchesters ist: Sie steht für Plastizität und einen Klangraum; sie ist integraler Teil der kompositorischen Konzeption – und zwar so sehr, dass Morricone (außer der Tatsache, dass er der einzige Urheber seiner Filmmusik ist) eine Melo-

dielinie nicht dadurch stärkt, dass er sie im Nachhinein harmonisiert, und ebenso wenig eine präexistente Klavierstimme orchestriert. Seine Musik wird bereits im jeweiligen Klangregister geboren, und die Stimmen, welche die Komposition konstituieren, definieren die Struktur des Stückes mit. Es handelt sich um klangliche Charaktere, welche die Anlage bestimmen, seien es Instrumente – konventionelle oder ungewöhnliche –, seien es menschliche Stimmen. In seiner Filmmusik ist es außerdem so, dass, wenn die harmonische Anlage zwar notwendigerweise konventionell ist, dafür die Klangfarbe umso innovativer sein muss.

Morricone setzt eine wahrhafte Revolution im Bereich der Filmmusik in Gang, indem er sich den Status als Ko-Protagonist und Ko-Autor des Films verleiht. Nach der unglücklichen kompositorischen Erfahrung mit dem neorealistischen Kino räumt er mittels einer Reihe von Lösungen mit Stereotypen auf und bietet eine neue und effektivere filmmusikalische Dramaturgie an. Er nutzt also nicht mehr die gewichtigen Einsätze und bombastischen Nachkommen des Melodrams und des sinfonischen Repertoires des 19. Jahrhunderts (von Alessandro Cicognini bis Nino Rota); viel weniger gar die Lidschläge der beruhigenden Häuslichkeit einer volkstümlichen Prägung (Carlo Rustichelli) und auch nicht den jazzigen »Modernismus« ohne interpretatorische Substanz (Piero Piccioni und Armando Trovaioli). Wenn es nicht gefragt ist, dass er lyrisch und pathetisch – wie es besonders bei der Zusammenarbeit mit Mauro Bolognini und Giuliano Montaldo der Fall ist – komponiert, zeigt Morricone eine Neigung, die ihm besonders auf den Leib geschrieben ist: humoristisch, satirisch, sarkastisch. Man denke an die Titel der Texte und Gesänge für *UCCELLACCI E UCCELLINI* (GROSSE VÖGEL, KLEINE VÖGEL, I 1966) von Pasolini, an die Musik für *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA D'OGNI SOSPETTO* (ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER, I 1970, Elio Petri) – in dem sich gut die rhythmische Transfiguration eines modulierenden Arpeggios nach Bach zeigt – und für *LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO* (DIE ARBEITERKLASSE GEHT INS PARADIES, I 1971, Elio Petri), und natürlich denke man an die »Dollar-Trilogie« von Leone ab 1964. In diesen und ähnlichen Umständen schafft Morricone unter anderem ungewöhnliche Gegenüberstellungen, die eine Palette an »armen« und archaischen Instrumenten in Szene setzen (das menschliche Pfeifen, die