

# Zwischen Western und Konzertmusik

Ennio Morricone's avantgardistische Filmmusik

**E**nnio Morricone (Jahrgang 1928) zählt seit über vier Jahrzehnten zu den produktivsten und bekanntesten Filmmusikkomponisten der Gegenwart. Er komponierte jedoch nicht nur die berühmten Filmmusiken zu Sergio Leones Western und zu bisher zirka vierhundert weiteren Spielfilmen, sondern schrieb auch Kompositionen für den Konzertsaal, die sich als Auseinandersetzung mit Tendenzen der zeitgenössischen Musik verstehen. Morricone war außerdem aktives und langjähriges Mitglied der von Franco Evangelisti gegründeten Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. So erwarb er im Verlauf seiner Karriere eine beispiellose musikalische Erfahrung, die alle Bereiche der Musik des 20. Jahrhunderts umfaßt. Erstaunlich für Filmmusikfans ist, daß Morricone sich vor allem als Komponist der »musica d'avanguardia« definiert, als welcher er zu seinem Leidwesen allerdings kaum wahrgenommen wird. Deshalb wertete er immer wieder seine filmmusikalischen Arbeiten dadurch ästhetisch auf, indem er musikalische Elemente und Kompositionsstrategien von seinen konzertmusikalischen Werken auf die Filmmusik überträgt. »Um für mich selbst etwas im tonalen System zu erfinden, versuche ich Parameter der avantgardistischen Musik auf das tonale System zu übertragen. Um es klarer zu sagen: Man könnte sich vorstellen, eine Intervallreihe wie in der punktuellen Musik auch im tonalen System einzuführen; oder ein Thema in der Form einer Intervallübung, in der nur Sexten und Septen vorkommen, zu schreiben. [...] Ich tue dies im übrigen nicht, um mich von anderen abzusetzen, sondern um mich nicht zu langweilen. Ich glaube jedenfalls, einen Modus gefunden zu haben, bestimmte Theorien der dodekaphonen und punktuellen Musik und der vollständigen Serialisierung auf das tonale System anwenden zu können.«<sup>1</sup>

## Konzertmusik

Um zu zeigen, inwiefern solche Übertragungen für Morricone's filmmusikalische Arbeiten stilbildend waren und sind, seien an die-

ser Stelle die grundlegenden Charakteristika seiner Konzertmusik skizziert.

Bisher lassen sich zwei Phasen der klassischen Konzertproduktion unterscheiden: In der ersten (vom Ende des Studiums bis zum ersten und einzigen Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1958) tritt Morricone noch als ein von Petrassi und der Tradition des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägter Komponist in Erscheinung – und zwar sowohl hinsichtlich des Neoklassizismus, wie er durch Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero vertreten wird, als auch bezüglich der zweiten Wiener Schule. Erkennbar wird dies unter anderem in der Gleichzeitigkeit fließender tonaler Referenzen und der Andeutung dodekaphoner Strukturen. Als eines der Charakteristika dieser frühen Phase wie auch der gesamten konzertmusikalischen Produktion Morricone's ist die bisweilen extreme Reduzierung des verwendeten kompositorischen Materials zu bezeichnen. Die zweite Kompositionsphase (seit 1966) ist vor allem als ein Prozeß der Auseinandersetzung Morricone's mit dem Verhältnis zwischen Klang und Struktur zu bezeichnen. Zunehmend verzichtet Morricone auf serielle Binnenprinzipien und bildet aus einem entweder extrem begrenzten Tonmaterial, das (wie im Fall von *Gestazione*) aus nur drei Tönen bestehen kann oder (wie im Fall von *Secondo Concerto* und *Tre Scioperi*) das chromatische Total abdeckt, für jeweils alle Stimmen eines Orchesters oder Chores unterschiedliche, hinsichtlich der Intervall- und Rhythmusstruktur höchst komplex gestaltete Pattern. Diese Pattern erzeugen in ihrer gegenseitigen Überlagerung ein Klangobjekt, das von einer vielschichtigen, dichten Struktur gekennzeichnet ist: es entsteht ein geräuschhaftes, in sich fluktuierendes Klangband, in dem weder distinkte Tonhöhen voneinander unterschieden werden können noch die individuellen Gestalten der einzelnen Pattern erkennbar sind. Diese Kompositionen sind den mikropolyphonen »Klanggittern« György Ligetis und den pulsierend changierenden »Klangwolken« Terry Rileys gleichermaßen verwandt. Insgesamt lassen sich drei wesentliche Kompositionsprinzipien konstatieren: die Begrenzung des musikalischen Materials, das Experimentieren mit der Klangfarbe und die Fragmentierung der Komposition in einander überlagernde Pattern.

## Die Multiplà

Ein für das Verhältnis von Konzertmusik und Filmmusik Morricone's höchst aufschlußreiches Dokument sind zwei nicht datierte, unveröffentlichte Bände im A4-Format mit dem

<sup>1</sup> R. Valentino, *Ennio Morricone. Un compositore doppio*, in: *Strumenti musicali*, Nr. 129, 1991, S. 25.

Titel *Multiplà I/II*. Die beiden Bände beinhalten ein umfangreiches Verzeichnis kurzer musikalischer Zellen, die sich wie eine Auflistung der für die Konzertmusiken charakteristischen Elemente lesen. Das kompositorische Material jeder Zelle ist so weit wie möglich reduziert: Ein beschränkter Tonvorrat (von ein bis höchstens zwölf Tönen) wird auf vielfältige Weise gestaltet, wobei jeweils nur eine kompositorische Idee pro Zelle verwirklicht wird. Das Tonmaterial wird zum Beispiel entweder als rhythmisches Pattern, als Cluster, als Glissando, als Akkord, als dynamische Entwicklung, als Motiv oder als ostinate rhythmisch-motivische Bewegung etabliert. Dabei besitzen die Zellen der *Multiplà* die Funktion von Modulen, die beliebig sowohl in der Vertikalen übereinander geschichtet als auch in der Horizontalen miteinander verkettet werden sollen, wodurch modale, tonale, polytonale, atonale oder serielle Gebilde entstehen. Bei den *Multiplà* handelt sich gewissermaßen um einen Baukasten kompositorischer Elemente, mit welchem bei kaleidoskopartiger Handhabung immer neue musikalische Strukturen und immer neue Klangkombinationen generiert werden können. Dabei verbindet sich maximale Standardisierung mit maximaler Variabilität und Flexibilität der Ergebnisse, hergestellt durch die sehr hohe Zahl der mit den einzelnen Elementen möglichen Kombinationen.<sup>2</sup>

Mit den Modulen der *Multiplà* lassen sich keine konventionellen filmmusikalischen Themen, etwa eine Titelmusik mit eingängiger Melodie, erstellen, und zwar weniger wegen der Kleingliedrigkeit der verwendeten Module als vielmehr wegen des häufig dissonanten Ergebnisses, das durch ihre Überlagerung zustandekommt. Hingegen eignen sich die *Multiplà* zur Erzeugung von atmosphärischer »Stimmungs-Musik« im Sinn der Erzeugung einer dissonanten Klangfläche, die traditionell zur Schaffung einer bedrohlichen Atmosphäre eingesetzt wird. Wegen dieser relativ beschränkten Einsatzmöglichkeit im konventionellen Spielfilm hat sich das filmmusikalische Experiment der *Multiplà* relativ schnell erschöpft.

## Mixtum compositum

Die Zahl der mit Hilfe der *Multiplà* realisierten Filmmusiken, die sich durch direkte Übernahme musikalischer Elemente aus den Kompositionen für den Konzertsaal auszeichnen, ist im Verhältnis zur gesamten filmmusikalischen Produktion Morricones relativ klein, Berührungspunkte nur mittelbar erkennbar. Angewendet werden vor allem die Reduzierung und Fragmentierung des musikalischen Mate-

rials und das Spielen mit den Möglichkeiten des Klanges. Man denke nur an die berühmten Themen der sogenannten *Dollar-Trilogie* (*Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966))<sup>3</sup>. Diese zeichnen sich überwiegend durch einen aphoristischen Bau, das heißt durch Aneinanderreihung voneinander relativ unabhängiger Motivsegmente und die Beschränkung auf ein bis zwei charakteristische Intervalle aus. Die Harmonisierung ist meist reduziert auf ein ostinates Arpeggio oder eine ostinate rhythmische Figuration in Verbindung mit einem Pedalton in den tiefen Streichern. Ihren unmittelbar auf den Rezipienten wirkenden Reiz erhalten diese Themen jedoch durch die für die Zeit ihrer Entstehung ungewöhnliche Klanglichkeit, bei der Morricone den Sound der vollbesetzten Hollywood-Orchester vermeidet und statt dessen Instrumente verschiedener Musiksphären (aus der Volksmusik zum Beispiel Maultrommel, Blockflöte, Banjo; aus der Pop- und Rockmusik zum Beispiel E-Gitarre; aus der klassischen Musik etwas das Streichorchester) kombiniert, die sich ihrerseits wiederum mit Geräuschen der filmdiegetischen Ebene (Peitschenknallen, Glockenklänge, Amboßschläge) zu bis dahin in der Filmmusik ungehörten Klängen verbinden.

Durch die Amalgamierung von konzertmusikalischen Kompositionsprinzipien mit unterhaltungsmusikalischen und insbesondere filmmusikalischen Topoi und Formmodellen gestaltet Morricone das Modell einer Musik, das experimentell und dabei sowohl funktional wirkungsvoll als auch populär ist: Ein *mixtum compositum* aus Penderecki und Milva, Ligeti und James Last, das dennoch immer als Morricone erkennbaren, in der Verfremdung ästhetisch überraschenden und anspruchsvollen Sound produziert und das musikalisch nicht vorgebildete Filmpublikum auf ungezwungene Weise an den musikalischen Entwicklungen der zeitgenössischen neuen Musik teilhaben läßt. ■

3 Bei der Dollar-Trilogie handelt es sich um die folgenden Filme von Sergio Leone: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

2 Mit den *Multiplà* wurden z. B. folgende *scores* realisiert, durch eine direkte Übertragung von Stilelementen aus der Konzertmusik aus: *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), *Un uomo a metà* (Vittorio De Seta, 1966), *Il giardino delle delizie* (Silvano Agosti, 1967), *Un tranquillo posto di campagna* (Elio Petri, 1968), *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966).