

Eine musikalische Brücke zu den Zuschauern:

ROGER BELLON

erinnert sich an die Produktion der Hintergrundmusik
für *Falcon Crest*

Interview von

THOMAS J. PUCHER (Deutscher FALCON CREST - Fanclub)

Victoria LaFortune stellte den Kontakt zwischen mir und Roger Bellon her, der für sieben Episoden zwischen 1985 und 1987 (Staffeln 4 bis 6) die Hintergrundmusik von *Falcon Crest* komponierte und instrumentalisierte.



Roger, der mit Anfang 30 seine Tätigkeit bei *Falcon Crest* aufnahm, ist wahrscheinlich am besten für ein paar sehr emotionale Musikstücke in besonderen Szenen der Serie bekannt, wie beispielsweise seine sehr intensive Musik in der Einstellung, als Maggie (Susan Sullivan) nach ihrer Amnesie langsam ihr Erinnerungsvermögen in *Köder und Fußangeln* (Episode 104 <5.06>)

wiedererlangt; die Musik enthält ein paar eher schrille Elemente, hat aber zur gleichen Zeit eine sehr unterbewusste und fast schon beängstigende Wirkung. Andere Beispiele für solch emotionale Musikstücke finden sich in *Die Befreiung* (Episode 126 <5.28>):

Die Rückblicke in Jordans (Morgan Fairchild) Erinnerungen an ihre Kindheit, in denen sie ein Messer festhält — ein Musikstück mit einem unglaublich bedrohlichen Unterton — und ein paar Einstellungen, in denen Maggie in Jeff Wainwrights (Edward Albert) Hütte gefangen gehalten wird, dann schließlich entkommt und Chase (Robert Foxworth) in dem zeitlupenartigen Cliffhanger in dieser Folge angeschossen wird.



Nach ein paar kurzen Nachrichten verabredeten Roger und ich einen Termin für ein Telefonat am 29. April 2011.

Ein kürzlich gefertigtes Foto von Roger.



Die Arbeit bei *Falcon Crest*

Victoria hatte mir erzählt, sie habe Roger 1985 dafür engagiert, die Hintergrundmusik für eine Episode zu schreiben und dass sie von seinem Talent sehr beeindruckt war, was ihm die Aufträge für weitere Folgen bescherte.

„Wie gefiel dir die Arbeit bei der Serie?“, begann ich.

„Sie gefiel mir sehr. Das war einer der ersten Jobs, die ich hatte, als ich nach L.A. gezogen war. Also war es sozusagen mein Start, und für mich war es eine großartige Erfahrung und ein tolles Training. Weißt du, ich habe ein paar sehr gute Leute kennengelernt. Victoria LaFortune war damals die Aufnahmeleiterin und sozusagen für meine Anstellung verantwortlich“, antwortete Roger in fehlerfreiem amerikanischen Englisch ohne jeglichen französischen Akzent — etwas, das ich nicht erwartet hätte, da er in Frankreich geboren und aufgewachsen ist.

„Kanntest du Victoria schon lange, bevor du zu der Serie gekommen bist?“

„Nein. Damals war ich gerade von Frankreich nach L.A. gezogen und hatte erst damit begonnen, mich bei den Studios herumzutreiben. Dort habe ich sie dann getroffen, als ich bei den Aufnahmen für *Falcon Crest* anwesend war. Nach einem Jahr oder mehr gab sie mir dann schließlich eine Chance; so habe ich sie kennengelernt, indem ich mich in den Studios herumtrieb, in denen sie die Musik aufnahmen. Wir freundeten uns an, und meine Karriere ging von da an immer weiter, aber sie gab mir wahrhaftig meinen ersten Durchbruch im Fernsehen.“

„Kanntest du die Serie, bevor du zu ihr gekommen bist?“

„Nein. Ich kannte nur *Dallas*, das ein Teil der *Lorimar* - Serien war — *Dallas*, *Unter der Sonne Kaliforniens* und *Falcon Crest*. In Frankreich, bevor ich nach L.A. kam, hatte ich schon *Dallas* geschaut, und so erfuhr ich auch von beiden anderen Serien.“ Roger erklärte, dass er bei einer von *Lorimars* Aufnahmen die echte *Dallas* - Titelmelodie zum ersten Mal hörte, da die französische Synchronfassung der Serie auch die Titelmelodie veränderte — sie wurde durch einen Song ersetzt. Er fuhr fort: „Wenn ich mich recht erinnere, waren damals *Falcon Crest* und *Unter der Sonne Kaliforniens* weltweit nicht so bekannt wie *Dallas*. Die Serien habe ich hier entdeckt. Und im Nachhinein ist es sehr interessant, dass, als ich mein erstes Haus kaufte, einer der Stars aus *Falcon Crest* direkt nebenan wohnte.“ Zuerst erinnerte er sich nicht an ihren Namen, aber er beschrieb sie als „die blonde Frau, deren Ehemann die Weinberge gehörten.“

Als mir bewusst wurde, dass er Susan meinte, bestätigte er: „Ja! Ich habe etwa fünf Jahre lang neben Susan Sullivan gewohnt.“ Wir beide fanden, dass dies ein witziger Zufall war.



Roger war Susan Sullivans Nachbar während ihrer Zeit bei *Falcon Crest*.



Jetzt kam Roger auf seine erste Episode zu sprechen: „In der ersten Folge, an der ich mitarbeitete, spielte Anne Archer mit. Ich habe Anne Archer vor zwei Monaten zum ersten Mal getroffen und habe ihr gesagt, dass meine erste Arbeit... mit ihr zusammenhing“, er meinte damit, dass sie in der ersten Szene bei *Falcon Crest* mitspielte, für die er die Musik geschrieben hatte.

Anne Archer (hier mit David Selby) spielte in den Staffeln 4 und 5 Cass Wilder.

„War es für dich irgendwie schwierig, Musik für eine bereits etablierte Serie zu schreiben?“, wollte ich wissen.

„Zu komponieren war nicht wirklich schwer — nur das System, das es gab. Damals war es beim Fernsehen total anders als heutzutage. Ich meine, es war wie Tag und Nacht. Viele Serien hatten damals verschiedene Komponisten; bei Serien von heute gibt es für gewöhnlich nur einen. Also arbeitete man [damals] arbeitsteilig, und man hatte Zeit... Da wir bis zur Ausstrahlung mehrere Wochen Vorlauf hatten, konnte man sich vorbereiten, und es gab auch ein wirklich gutes Team um einen, weißt du — von den Produzenten bis hin zu den Musikern und allen anderen. Deswegen war es nicht wirklich schwer. Ich denke, es war mehr, den Stil zu übernehmen, denn die Produzenten verlangten einen gewissen Stil. Um für diese Serien zu komponieren, musste man sich an eine... man könnte es Bibel oder bereits etablierten Sound nennen, halten. An diese Art zu komponieren musste man sich halten.“

Der stilistische Leitfaden von *Falcon Crest*

Rogers Äußerung über den speziellen Musikstil war das Schlüsselmoment für meine nächste Frage:

„Wodurch waren diese Vorgaben der Produzenten gekennzeichnet?“

„Das ist schwierig zu beschreiben. Zunächst hatte Bill Conti, wie du weißt, die Titelmelodie und die Instrumentalisierung festgelegt.“ Roger hob hervor, dass es sehr schwierig ist, die richtigen Worte zu finden, um diesen besonderen Stil zu beschreiben, aber dass man als Musiker die typischen Merkmale erkennen könne, wenn man sich die Hintergrundmusik aus alten Episoden anhört — im Gegensatz zu anderen Produktionen, wie beispielsweise *Miami Vice*.

Einen Moment lang überlegte er, wie er die Vorgaben für die Musik beschreiben konnte. „Ich würde nicht sagen, dass es eine Formel gab“, begann er, „aber man war sozusagen in einem abgesteckten Rahmen, innerhalb dessen man völlig freie Hand hatte; allerdings musste man sich innerhalb dieser traditionellen Herangehensweise bewegen. Wenn man z.B. in die Werbepause ging, kam ein so genannter „Akt - Schluss“. Der hatte einen besonderen Klang, den man immer wieder verwenden musste; man musste die sich dramatisch steigernde Musik auf diesen Schlussklang ausrichten. Es gab nur selten etwas anderes. Genauso wenn man nach der Werbeunterbrechung fortsetzte... das war ein bestimmter Klang. Und wenn es einen Schnitt auf — beispielsweise... keine Ahnung — die Weinkellerei in einer Weitwinkelseinstellung gab, gab es einen bestimmten Klang.“ Der Komponist sagte, dass es nicht irgendwo niedergeschrieben war, was genau man machen musste, aber dass man von ihm erwartete, dass er sich alte Folgen

ansah, damit er einen Eindruck von den stilistischen Elementen, die fortwährend zu Identifikationszwecken wiederverwendet wurden, bekommen konnte.

Ein weiterer Teil der Arbeit mit wiederkehrenden Klängen war die Verwendung von bereits bestehenden, für bestimmte Serienfiguren komponierte Melodien: „Man war nicht dazu gezwungen, aber wenn man eine dieser Melodien hier und da einbauen konnte... Wenn andere Komponisten eine Melodie für eine Rolle komponiert hatten, die den Produzenten gefiel, gab man dir diese Melodie, und wenn du sie einarbeiten konntest — toll! Niemand zwang dich zu etwas, aber beim Komponieren hat man versucht, die Melodie für eine bestimmte Figur wiederzuverwenden.“

Ich erwähnte, dass mir aufgefallen war, dass dies so mit *Melissa & Cole* geschah, der von Shirley Walker komponierten Melodie, die auch von Roger genutzt wurde und dann in ein längeres Musikstück in *Ein teuflischer Plan* (Episode 93 <4.25>) eingebracht wurde. Ein weiteres Beispiel war *Maggies Thema* von Mark Snow, das Roger in *Verpasste Anschlüsse* (Episode 140 <6.13>) einsetzte und das auch von dem Komponisten - Team Jesse Frederick und Bennett Salvay verwendet wurde.

„Und alle Ausblicke auf die nächsten Folgen mussten einen bestimmten Klang haben“, fügte Roger hinzu und beschrieb, dass sie „irgendwie eine Version der Titelmelodie“ sein oder zumindest ein paar Elemente der Titelmelodie beinhalten mussten — „dieses Rhythmische...“ Roger begann, den sehr charakteristischen Mittelteil der Titelmelodie zu summen. Diese Teile waren definitiv typisch für die Rückblicke und Ausblicke in den traditionellen Jahren, bevor es Synthesizer - Musik gab.

„Das ist sehr interessant“, kommentierte ich, „und den Produzenten gefiel offenbar deine erste Vorschau für Folge 93 sehr gut, weil Teile dieser Melodie in den Ausblicken aller Episoden der für Wiederholungen gekürzten Version von Staffel 5 verwendet wurden.“

Roger war überrascht, das zu hören, und fand es witzig, dass dieses bestimmte Stück offensichtlich so beliebt bei *Lorimar* war: „Das ist irgendwie interessant, weil ich damals gerade meine spätere Ehefrau kennengelernt hatte und ein bisschen nervös war, als ich es komponierte... und ein paar Nächte, bevor ich es bei dem Notenschreiber abliefern musste, fiel der Strom aus. Am Ende saß ich dann auf dem Fußboden, umgeben von Kerzen während des Komponierens. Sie sagte: ‚Was machst du da?‘ Ich antwortete: ‚Ich komponiere die Hintergrundmusik.‘ Sie erwiderte: ‚Wie weißt du, wie es klingt?‘ Und ich sagte zu ihr: ‚Ich kann es in meinem Kopf hören! Das ist mein Metier.‘ Sie war... sozusagen... verblüfft darüber, jemanden auf dem Boden liegen zu sehen mit einem Notenpapier und einem Bleistift, der Musik schreibt“, brach Roger in Gelächter aus und hob hervor, dass er anfangs Bedenken hatte, ob es wirklich so funktionieren würde, ohne dass er sich sein Musikstück vorher angehört hätte, bevor er es tatsächlich spielte. Aber alles verlief gut, als er mit der Instrumentalisierung begann.

„Es war ein anderer Klang als bei *Unter der Sonne Kaliforniens* und *Dallas*“, kam Roger auf die stilistischen Komponenten der Musik zurück. „Ich denke, die *Falcon Crest* - Musik war ein bisschen mehr traditionell - orchestral, wohingegen es in *Unter der Sonne Kaliforniens* ein paar mehr Saxophone gab, und *Dallas* war wiederum ein bisschen anders als das. Obwohl sie alle im Groben recht ähnlich waren, war jede der Serien ein wenig anders. Das war es also im Großen und Ganzen, worum es ging... Es gab limitierte Möglichkeiten beim Orchester, ich glaube, wir hatten nur zwischen 19 und 23 Instrumente, genauso wie bei den meisten anderen Serien, nur *Dallas* hatte vielleicht ein

etwas größeres Repertoire, und bei *Unter der Sonne Kaliforniens* gab es vielleicht ein etwas kleineres Repertoire an Instrumenten.“

Veränderungen in der Hintergrundmusik

Von den verschiedenen stilistischen Elementen bei den klassischen Prime Time - Seifenoperen von *Lorimar* kamen wir nun zu den generellen Veränderungen in der Musik aller Serien um die Saison 1986/87 herum.

„In meinem letzten Jahr konnte ich [bei *Lorimar*] bleiben, und man engagierte einen anderen Komponisten“, bezog sich Roger auf die 6. Staffel, als Mark Snow der Hauptkomponist für die Hintergrundmusik war. Er fuhr fort: „Und [man] brauchte das Orchester nicht mehr! Damals begann dieser ganze elektronische Synthesizer - Kram. Für mich war das seltsam, weil ich dachte, sie würden nun elektronische Hintergrundmusik bevorzugen, als die Umstellung kam — und deswegen machte ich es so. Aber das wollten sie gar nicht. Sie wollten dieselbe alte Machart, nur auf einem Synthesizer. Das war eine interessante Wendung. Und das war auch sozusagen der Anfang vom Ende von Hollywood, weil man zu diesem Zeitpunkt keine Musiker mehr engagierte und so alle Musiker, die für Serien arbeiteten, arbeitslos wegen dieses Elektronik - Krams wurden.“

Das brachte uns zu der Tatsache, wie die Arbeitsbedingungen für Komponisten zu dieser Zeit im Allgemeinen beeinträchtigt wurden.

„Bei der ersten Episode, für die ich je tätig war, arbeiteten wir sozusagen auf die altmodische Art, d.h. im Aufnahmestudio gab es eine große Leinwand und alles war irgendwie groß aufgezogen. Das war ziemlich... sozusagen die traditionelle Hollywood - Art, zu komponieren. Bei meiner zweiten Episode gab es schon keine Leinwand mehr, und ich schaute nur auf einen winzigen Videomonitor“, lachte Roger und betonte, wie viel schwieriger es für den Komponisten war, sich auf das spezielle Stück zu konzentrieren, das er instrumentalisieren sollte. „Das Ganze ging bergab in den letzten beiden Staffeln [, in denen ich dabei war].“ Er erklärte, dass er damit nicht meinte, dass sich die Storylines verschlechterten, „aber bergab im Zusammenhang mit der Herangehensweise an die Musik.“

Im Anschluss daran kam er auf die Veränderungen bei der Musik von TV - Serien im Allgemeinen zu sprechen.

„Man kann tatsächlich die Art sehen, in der Hollywood — was die Musik angeht — begann, sich zu verändern.“ Der Komponist meinte damit nicht nur Prime Time - Seifenoperen, sondern alle Serien. „Es war... irgendwann 1986/87 oder '87/88... irgendwann um diesen Dreh,... als Hollywood sich wegen der Technologie beim Filmschnitt, beim Film und bei der Musik und all dem veränderte. Außerdem... wenn man zurückblickt auf diese Zeit, strahlten alle Sendeanstalten immer noch in Mono aus bis... ich glaube... das sechste Jahr von *Falcon Crest* oder so. Und dann endlich begannen die Sender, in Stereo auszustrahlen, obwohl die Musik immer noch mono aufgenommen wurde! Somit konnte man sehr deutlich die Änderungen sehen und wohin sie in den kommenden Jahren führen würden. Aber niemand wusste das zum damaligen Zeitpunkt“. Er spielte auf die Tatsache an, dass sich niemand der künftigen Entwicklungen in der Film- und Fernsehindustrie bewusst war.

Roger kam wieder auf *Falcon Crest* zu sprechen: „Wenn ich zurückblicke, sind viele Leute arbeitslos geworden“, kommentierte er die Veränderungen. „Ich weiß nicht, welche Gründe — letzten Endes — die Produzenten dafür hatten, die Musik von einem orchestralen Klang zu einem Synthesizer - Sound zu ändern, weil sie eigentlich keinen Synthesizer - Sound wollten. Sie wollten lediglich den orchestralen Sound auf einem Synthesizer produziert haben... Und das lag nicht daran, dass das Budget gekürzt worden wäre. Es war immer noch dasselbe Budget.“

Wir diskutierten darüber, dass die Serie in der 8. Saison wieder zu einer orchestralen Musik zurückfand, als ein weiterer Produktionsstab die Serie übernahm, aber dass diese Art der Musik wiederum sehr anders als die orchestrale Musik der vergangenen Jahre war, und wir realisierten, dass sich unter dem Regime der verschiedenen leitenden Produzenten auch jeweils die Musikrichtung änderte — Earl Hamner, der am Ende von Saison 6 die Serie verließ; dann Jeff Freilich und Joanne Brough in den Staffeln 6 und 7; Michael Filerman als leitender Produzent in Saison 8; und letztendlich Jerry Thorpe als Verantwortlicher für die 9. Staffel. Die unterschiedlichen Stile der leitenden Produzenten schlugen sich gewissermaßen auch in diversen Aspekten der Serie nieder — nicht nur in den Drehbüchern und der kinematografischen Umsetzung, sondern auch in der Hintergrundmusik.

„CBS sprach damals eher ältere Zuschauer an“, erklärte Roger, dass die Verantwortlichen wahrscheinlich mit stilistischen Elementen der Serie zu spielen begannen, um jüngere Zuschauer anzusprechen. „Weißt du, so habe ich es aufgefasst. Und ich erinnere mich, wie ich einmal mit dem Erfinder von *Falcon Crest* [Earl Hamner] sprach. Ich unterhielt mich mit ihm auf einer Party, und ihm gefielen die neuen Versuche in dieser Art nicht, aber ich weiß nicht, wie viel Einfluss er hatte.“

Da ich dieses Thema mit Earl viele Male besprochen habe, weiß ich seit Jahren, dass sein Einfluss nachließ, nachdem er den Produzentenstab 1986 verlassen hatte. Earls Vertrag, als beratender Produzent während Staffel 6 zu fungieren, existierte nur auf dem Papier, wurde aber nicht gelebt — sehr zu seinem eigenen Missfallen.

„Man kann nie mit Sicherheit voraussagen, ob etwas gut oder schlecht ist. Aber von einem kreativen Standpunkt aus, wenn man es sich eine Weile anschaut, verhält es sich so...“, begann Roger zusammenzufassen. „Wenn die Leute deine Serie gerne anschauen, gewinnen sie eine bestimmte emotionale Bindung zur Serie. Wenn man aber mit dieser emotionalen Bindung herumspielt, d.h. mit der Musik, verändert es die Dynamik der Serie — und die Zuschauer halten entweder an der Bindung fest oder distanzieren sich.“ Er erklärte, dass dies bei jeder erfolgreichen Serie geschieht, auch heutzutage; wenn man damit nach einer Weile herumspielt, geht die Basis, die man zu Anfang mit Hilfe der emotionalen Bindung durch die Musik aufgebaut hat, verloren. „Manchmal funktioniert es, aber in den meisten Fällen klappt es nicht“, fasste er seine Erfahrungen mit solch einer Herangehensweise zusammen.

„Weißt du, in dieser Serie — nach meinem Dafürhalten“, kam er wieder auf *Falcon Crest* zurück, „gab es einen vollendeten traditionellen Sound. Danach arbeitete ich an anderen Projekten und verfolgte die Serie nach meinem Ausstieg nicht mehr wirklich. Aber für mich war das eine wichtige Erfahrung, weil... diese Art von Serien viele Komponisten wirklich die Fähigkeit zu komponieren gelehrt haben. Komponisten von heute haben dies nicht, weil es — abgesehen von ein paar Sendungen — keine Live - Orchester beim Fernsehen mehr gibt. Daher würde ich sagen, dass 99 % der Komponis-

ten, die zum Film und zum Fernsehen kommen, nicht gleich viel Zeit haben, um Woche für Woche ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Jetzt ist alles elektronisch, und der Schreibstil ist nicht mehr so interessant wie vorher; denn als wir jene Sendungen produzierten, gab es nicht wirklich Elektronik. Es war eine Entdeckung, deswegen war die Struktur so interessant. Heute gibt es keine Entdeckungen mehr.“ Roger stellte heraus, dass Musikstücke normalerweise auf einem Keyboard gespielt werden und dass das Ergebnis dasselbe ist wie das, was man während des Komponierens gespielt hat, da es kein Live - Orchester mehr gibt. „Ich persönlich finde, dass es keine Frage von gut oder schlecht ist, sondern ich denke lediglich, dass es heutzutage nicht mehr so interessant ist wie die Hintergrundmusik von damals, selbst in Spielfilmen nicht. Aber für mich war das gut. Es hat wirklich Spaß gemacht, jede Woche die Hintergrundmusik zu komponieren und mit der Ausrüstung zu arbeiten, die *Lorimar* damals hatte. Es gab eine richtige Musikabteilung, was es [heutzutage] nicht mehr gibt. Und die Musiküberwacher, die sie damals hatten, — ich habe unter zweien gearbeitet — kamen tatsächlich runter zur Bühne und überzeugten sich, ob man auch wirklich dirigierte. Weißt du, was ich jüngeren Komponisten sage: Dass ich bei solchen Serien gearbeitet habe; dass man damals gefeuert wurde, wenn man nicht wirklich komponieren, instrumentieren und dirigieren konnte — und sie stellten sicher, dass man auch wirklich dirigierte, indem sie tatsächlich zur Bühne kamen. Weißt du, die Leute schauen einen an, als sei man verrückt“, betonte Roger, dass die heutige Generation kaum eine Vorstellung von den künstlerischen Anforderungen von damals hat. „Aber tatsächlich war das damals die Norm. Weißt du, alle Komponisten, die bei Serien arbeiteten, waren wirklich sehr talentierte, echte Komponisten, die komponieren, instrumentalisieren und dirigieren konnten... Und heutzutage weiß man nicht, wer was überhaupt macht, man weiß es einfach nicht, weil niemand etwas macht. Weißt du, es wird im Wesentlichen alles elektronisch gemacht. Und das, finde ich, ist das Interessante daran.“

Er erklärte außerdem, dass die Musik bei heutigen Serien so gewöhnlich klingt, weil sie nicht mehr von einem Live - Orchester gespielt wird und „wegen der ganzen Technik benutzt jeder Komponist dieselbe Musikbibliothek. Jeder von uns benutzt exakt denselben Nonsense. Daher erkennt man nicht mehr, um welche Serie es sich handelt... Alles klingt gleich.“

Zusammenarbeit mit den Produzenten

“Nun, da du die Musiküberwacher erwähnt hast, mit wem hast du am meisten zusammengearbeitet? Mit Victoria, oder gab es noch weitere?“, fragte ich.

Roger konnte sich nicht daran erinnern, besonders viel mit der Musikredakteurin Joanie Diener Rowland gearbeitet zu haben. „Ich glaube, sie stellte die Notizen zusammen, und dann bekam ich die Notizen, und das war's dann auch schon“, sagte er über Joanie. „Wie es ablief... es war so, man wurde an einem bestimmten Tag zu einer Vorführung gerufen, und dann ging man da hin, wo immer man hinbestellt wurde, und dann saß man da und sah sich die Serie mit Victoria und vielleicht einem anderen Produzenten gemeinsam an“, erklärte er, wie sie sich die aktuelle Folge zusammen anschauten und entschieden, an welcher Stelle die Hintergrundmusik eingefügt werden sollte. „Im Allgemeinen wurde das schon vorher von denen festgelegt“, fügte Roger über die normalen Segmente hinzu, in denen sie Musikstücke einfügen wollten, obwohl er auch Anmerkungen und Vorschläge machen konnte. „Und dann ging man nach Hau-

se und schrieb an seiner Musik, und dann kam der Aufnahmetag... Victoria war diejenige, die für solche Dinge wirklich verantwortlich war, und dann gab es noch den Musiküberwacher, das war entweder David Franco, als ich anfang — und dann ging es auf Dick Berres über“, bezog er sich auf den neuen Musiküberwacher, der zu Beginn des Jahres 1986 die Verantwortung übernahm. „Ich weiß noch, David war bei allen Aufnahmen anwesend, und Dick war nicht unbedingt bei allen Aufnahmen.“

Die Aufnahmen

Wir diskutierten kurz darüber, wo Roger für seine Episoden instrumentalisierte und aufnahm.

Er bestätigte, dass die Aufnahmen für die ersten Episoden, bei denen er mitwirkte, in den *Evergreen Recording Studios* in Burbank stattfanden. „Als *Evergreen* entweder geschlossen oder verkauft wurde, wechselten wir zu ‚*CBS Radford*‘“, sagte er über die Aufnahmestudios, die früher *CBS - MTM Studios* an der Radford Avenue in Studio City waren (heute *CBS Studio Center*) und wo die Serie zwischen der 4. und 9. Staffel gefilmt wurde. „Das war gut, aber es war fast schon — meiner Meinung nach — zu groß für ein Atelier, den es gab dort ein wirklich riesiges Aufnahmestudio, und man setzte dich irgendwo in die hinteren Reihen, so dass man sich fast verloren in der Welt vorkam. Aber es war okay.“ Roger erklärte, dass es mit den Musiktechnikern und den Mitarbeitern, die für die Vertragsabschlüsse zuständig waren und ihm die notwendigen Musiker zur Verfügung stellten, eine nette Arbeitsatmosphäre gab, die auch zu einer guten Leistung führte. „Die ganze Logistik war sehr gut organisiert. Man musste sich wirklich um nichts Sorgen machen.“

Spezielle Musikstücke

„Gibt es ein spezielles Musikstück, mit dem du besondere Erinnerungen verbindest?“, wollte ich wissen.

„Das Stück, das mir Ärger einbrachte, das war meine erste elektronische Hintergrundmusik!“, sagte Roger über die Musik für *Verpasste Anschlüsse* (Episode 140 <6.13>). „Nochmal — weil ich dachte, als sie ‚elektronisch‘ gesagt hatten, dass sie auch wirklich elektronisch meinten, produzierte ich eine wirklich seltsame Hintergrundmusik, die ich für gelungen hielt.“ Er lachte, denn das war nicht wirklich das, was die Produzenten wollten. Der Komponist erklärte, dass er erst später realisierte, dass nicht ein richtiger elektronischer Sound gewollt war. Wie dem auch sei, das Interessante daran ist, dass dieser Musikstil Roger zu anderen Projekten verhalf. „Damals war das Komponieren von etwas Elektronischem ziemlich neu beim Fernsehen. Dann gab es *Miami Vice* und so ein Zeug, aber die meisten aller anderen Fernsehsendungen hatten einen ziemlich traditionellen Sound. Daher war das — nach meinem Dafürhalten — die interessanteste Hintergrundmusik“, fasste er seine Erfahrung mit elektronischer Musik zusammen.

„Eine andere Episode, die eher untypisch war, was die Musik anging, war *Köder und Fußangeln* (Episode 104 <5.06>)“, begann ich meine nächste Frage, „als Apollonia die Lieder *Red Light Romeo* und *Fire in My Eyes* in einem Musikstudio in San Francisco aufnahm — tatsächlich die *Evergreen Studios* in Burbank, die Einrichtung, in der du seinerzeit deine Musikstücke instrumentalisiert und dirigiert hast. Hattest du als Kom-

ponist dieser Folge irgendetwas mit diesen Liedern zu tun, die nie auf einem von Apollonias Alben veröffentlicht, sondern offensichtlich speziell für *Falcon Crest* geschrieben wurden?“

Roger sagte, dass er nichts mit diesen Songs zu tun hatte: „Das sind wahrscheinlich ihre Lieder, die von Prince produziert wurden.“ Die einzige Hintergrundmusik im Zu-



sammenhang mit Apollonia, an die Roger sich erinnerte, war ein Stück, bei dem er ein elektronisches Schlagzeug verwendete, was gut funktionierte.

Ein kürzlich aufgenommenes Foto von Roger, als er das *London Symphony Orchestra* in den berühmten *Abbey Road Studios* in London dirigiert.

Andere Projekte

„Ich arbeitete sechs Jahre lang bei einer Serie namens *Highlander*. Da war ich der einzige Komponist für 120 Folgen“, sagte Roger über eine Produktion, bei der er die volle Kontrolle über die Musik hatte. Der Soundtrack wurde auf CD veröffentlicht.

Der Komponist ist auch heutzutage gut beschäftigt. Eines der Projekte, das er gerade erst beendet hat, ist *The City of Gardens*. Ein weiteres aktuelles Projekt ist *Their Eyes Were Dry*. Roger sprach auch über *Iron Cross*: „Roy Scheiders letzter Film, bevor er starb.“ Er arbeitet heutzutage folglich mehr bei Spielfilmen.

Davor arbeitete Roger bei vielen *Hallmark* - Fernsehfilmen.

Als wir das Interview beendeten, dankte ich Roger für all die Einblicke, die er mir gab. Es war sehr angenehm, sich mit ihm zu unterhalten.