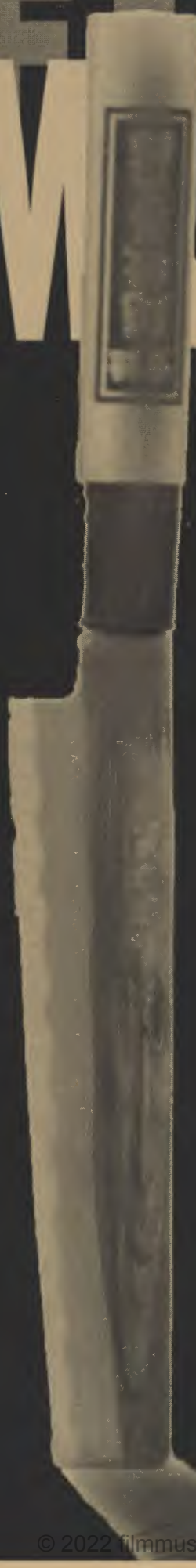
Heft 28
Frühling 2002
CHF 8.50 / Euro 5.50

# the FILM MUSIC journal



interview & discograpie:

## The Prince of Scores
## James Newton Howard

## Lalo Schifrin
ein Komponist in der Rush Hour

## Score of the Year 2001
die Jury wählt

© 2022 filmmusicjournal.ch

# The Film Music Journal

FRÜHLING 2002, Ausgabe 28, Vol. 2

## INHALT

Cover ..... 1
Impressum ..... 2
Einer Meinung ..... 3
Lalo Schirfin – In der Rush Hour ..... 4
Redaktionelles: In eigener Sache ..... 9
Score of the Year 2001 ..... 10
Hollywood in Leipzig ..... 11
Film Composers in Concert IV ..... 12
James Newton Howard: Interview ..... 13
The Prince of Score: JNH Discographie ..... 17
CD-Rezensionen ..... 26
Einzelstücke IX ..... 49
Bewertungen ..... 50

**EDITOR**
PHILIPPE BLUMENTHAL

**CO-EDITOR & VERTRIEB**
PATRICK RUF

**COVER**
STEVE LOGAN KREBS

**PUBLISHED BY**
the swiss film music society

**AUTOREN DIESER AUSGABE:**
ANNETTE BROSCHINSKI, MARKUS HOLLER, LOTHAR HEINLE, KLAUS POST, PATRICK RUF, STEFAN SCHLEGEL, ANDREAS SCHWEIZER, ANDREAS SÜESS, WALTER SCHORN, MATTHIAS WIEGANDT, PHILIPPE BLUMENTHAL, GORDON PIEDESACK, TOBIAS STEPHAN

***Preise und Bedingungen für Inserate sind unter 01 313 14 04 (Tel./Fax) oder ruf@smile.ch (Schweiz), bzw. 5308 91 03 02 Tel. Deutschland) zu erfahren***

Artikel, Beiträge oder Rezensionen wenn möglich in einem Windows-kompatiblem Format auf Floppy Disk, e-mail Attachment etc. an Ph. Blumenthal, Rötistrasse 7, CH-4513 Langendorf.
Leserbriefe, Meinungen, Kritiken etc. ebenfalls an die eben erwähnte Adresse.
Wenn möglich bitte Bildmaterial beilegen. Artikel und/oder Rezensionen sind herzlich willkommen, sollten vorher aber mit der Redaktion abgesprochen werden.

REDAKTION:

PHILIPPE BLUMENTHAL
Rötistrasse 7
CH-4513 Langendorf
Tel/Fax + 032 623 45 09
film.music.journal@bluewin.ch

ABOS & INSERATE:

PATRICK RUF
Jungholzhof 3
CH-8050 Zürich
Tel/Fax + 01 313 13 04
ruf@smile.ch

VERTRETUNG DEUTSCHLAND (Abos, Inserate etc.):

KLAUS POST
Sudetenring 18
D-38165 Lehre / Flechtorf
Tel. + 5308 91 03 02
klaus-post@t-online.de

HOMEPAGE:

www.filmmusicjournal.de

Das Film Music Journal ist das offizielle Organ der Swiss Film Music Society. Die Swiss Film Music Society verfolgt mit dem Verkauf dieses Magazines keinerlei kommerzielle Absichten. Der Verkaufspreis des Film Music Journal ist lediglich unkostendeckend.
Das Copyright der einzelnen Artikel und Fotos in dieser Publikation obliegt den jeweiligen Autoren. Vervielfältigung, Nachdruck, auch nur auszugsweise, etc. sämtlicher in dieser Publikation veröffentlichter Artikel und Fotos ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Autoren und des Herausgebers (Publisher) gestattet. Die Meinungen der Autoren muss nicht automatisch der Meinung der Swiss Film Music Society oder der Redaktion entsprechen.
Abo-Preise: Fr. 30.- / 19 Euro (Schweiz), DM 35.- (Deutschland).
Abozahlungen aus Deutschland sind an Klaus Post zu richten (siehe Adresse oben), andere Auslandsüberweisungen bitte an Patrick Ruf (Adresse siehe oben).

© The Swiss Film Music Society 2002

© 2022 filmmusicjournal.ch

# Editorial:
# 1Einer Meinung
von Philippe Blumenthal

Liebe Leserinnen und Leser, verehrte Sammlergemeinde!

Warum wird die Sammlung kleiner?

Also mathematisch wird sie nicht kleiner, natürlich nimmt die Anzahl Filmmusiken in meiner Sammlung stetig zu. Bei rund 600 Filmmusik-CD's, die pro Jahr erscheinen, ist das ein natürlicher Zuwachs. Bloss, ich kaufe mir diese 600 CD's nicht. Vielleicht, leider habe ich es noch nie gezählt, komme ich pro Jahr auf 60 Stück, vielleicht sind es auch 70 oder 80. Früher, vor 10 Jahren, war es sicher noch das Doppelte, gut möglich.
Woran aber liegt es, dass man also selektiver wird? Es ist offensichtlich ein „man", denn in meinem Bekannten-Sammlerkreis, geht es eigentlich allen ähnlich (scoresheet haben oder nicht haben...) – die meisten davon gehören zum Autorenteam, also eine sicher glaubhafte Aussage.

Also woran liegt es? Ist es die Masse an Filmmusiken, derer man fast hoffnungslos gegenübersteht. Die letzten Jahre waren ein El Dorado (Musik: Nelson Riddle) für Liebhaber. Nicht nur, dass die Branche boomte, sie und vor allem die voranschreitende Technologie auf dem CD-R Markt und das Internet, rissen auch eine Welle von Bootlegs und deren Herausgeber mit sich und eine Zeit lang war ja wirklich fast alles, was man sich wünschte, auf irgendeinem Tonträger erhältlich. Mal in guter, mal in miserabler Qualität. Oft als Re-Issue oder Erstveröffentlichung, Neueinspielung oder aber vielfach in der Grauzone verfügbar. Alles – oder einfach zuviel? Zuviel des Guten? Nicht nur, dass eine Sättigung eintrat oder der Geldbeutel zügig an Umfang verlor, schlimmer noch: das höchstfreudig Erwartete hielt den Erwartungen häufig nicht stand. Das Motto, ach so, im Film hat mir das nun aber doch um einiges besser gefallen, griff irgendwie um sich. Hat man früher noch mit Spannung und Nervosität dem Briefträger abgepasst und ihm die riesigen Pakete, in denen die LP's steckten, aus den Händen gerissen – heute wartet man geduldig, ja fast mit stoischer Ruhe auf die kleinen Scheibchen.

Deutliche Anzeichen einer Sättigung oder die Gelassenheit im Alter? Oder liegt es eher daran, dass die Musik uns heute oberflächlicher erscheint, weniger gut, uninteressanter, nicht mehr so packend? Hat das Niveau der heute erscheinenden Scores dermassen abgenommen? Es könnte eine Erklärung sein. Könnte. All die erstmalig aufgelegten Filmmusiken älteren Datums, aus dem schönen Golden Age oder dem blitzblanken Silver Age, auch sie haben uns überflutet. Rhino und Ryko gaben sich beim Händler die Klinke in die Hand. Musik von früher, aus guten Zeiten. Auch hier, fast alles erhältlich, das man sich wünscht. Und wenn die neuen Scores doch so oberflächlich sind, wieso reisst das Sättigungsgefühl trotzdem nicht ab, wo doch so viele „alte Sachen" vorliegen?

Sind wir oberflächlicher? Hören wir weniger genau hin? Haben wir vielleicht keine Zeit mehr genau hinzuhören? Oder kaufen wir einfach nach wie vor zu viel, so dass wir den einzelnen Kompositionen kaum Zeit geben, sich wirklich zu entwickeln und sich in unseren Gehörgängen breit zu machen. Fast Food auch in der Filmmusik? Wieso begleitet einen das Gefühl bei der Auswahl der besten Scores des Jahres, es werde immer schwieriger fünf wirklich gute Musiken eines knapp durchschnittlichen Jahres auszuwählen?

Plötzlich schüttelt man beim vorschriftsmässigen Kauf seiner Lieblingskomponisten den Kopf, seitwärts leider, und man beginnt sich zu fragen, ob man wirklich darauf bedacht sein müsse, von diesen nun auch weiterhin alles zu kaufen?

Oder ist „man" und „wir" vielleicht doch nur „ich"?

Aber da haben wir und man, also ich, doch völlig vergessen, wie klein der Zustrom an Reaktionen und Zuschriften, an Mitmachgelüsten und Wettbewerbsteilnahmen und zu guter Letzt auch am Score of the Year geworden ist. Wenn ich diese Reaktionen der letzten Jahre staple, genügt ein A4-Heftmäppchen völlig, den leeren Ordner habe ich längst zurückgestellt.

Wir und man sollten uns unter Umständen mal wieder in den Allerwertesten kneifen, das täte UNS wohl allen recht gut – nicht zuletzt würde es unserer Liebhaberei nicht schaden. Satt sind wir geworden.



© 2022 filmmusicjournal.ch

# Lalo Schifrin - Ein Komponist in der Rush Hour

## Die Filmscores auf Aleph: Eine Übersicht

von Andreas Süess

Nicht jeder Komponist hat das Privileg, seine Werke auf einem eigenen Label veröffentlicht zu sehen. Dass Lalo Schifrin mit Aleph in diesen Genuss kommt, hat familiäre Gründe. Ins Leben gerufen wurde Aleph (der Name bezieht sich auf den ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets) im Jahre 1997 von Donna Schifrin, und die Dame konzentriert sich aus nachvollziehbaren Gründen auf das Schaffen ihres Ehemannes, bei dessen Veröffentlichungen sie in der Regel auch als ausführende Produzentin in Erscheinung tritt. Dank ihr wächst die Diskografie des Maestros, die zuvor lange Zeit – vor allem im Filmmusik-Bereich – träge vor sich hindümpelte, kontinuierlich an.

## Zur Person

Boris Claudio Lalo Schifrin, 1932 in Buenos Aires geboren, entwickelte sehr früh musikalische Fähigkeiten, welche entsprechend gefördert wurden. Mit 20 Jahren ging er nach Paris, wo er tagsüber am Konservatorium studierte und nachts in Jazzclubs spielte, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Sollte er je Berührungsängste gewissen Musikarten gegenüber gehabt haben, legte er sie wohl während dieser Zeit ab. Denn Schifrin beweist stets wieder aufs Neue, dass für ihn keine musikalischen Grenzen existieren, und da er sich in allen denkbaren Stilen mühelos zurechtfindet, gehört er seit über 40 Jahren zu den vielseitigsten und faszinierendsten Vertretern seiner Zunft.
Lalo Schifrin tritt sowohl als Komponist wie auch als Dirigent, Arrangeur und Produzent in Erscheinung; seine Talente machten und machen sich unzählige Grössen des Musikgeschäftes immer wieder zu Nutze. Aus einer langen Liste seien erwähnt: Xavier Cugat, Dizzy Gillespie, Jimmy Smith, Sarah Vaughan, Stan Getz, Astor Piazzolla, Julia Migenes, Barbra Streisand, Maurice André und Die Drei Tenöre.

Lalo Schifrin mit Paul Newman

## Schifrin und das Kino

Erste Kontakte zum Film knüpfte Lalo Schifrin in den fünfziger Jahren in seiner argentinischen Heimat, aber einen Namen im Business machte er sich erst 1963 mit dem französischen Thriller **Les Felines**, und da Jazzorganist Jimmy Smith zwei Themen daraus für sein Erfolgsalbum **The Cat** einspielte, dürfte sich dem Komponisten der Weg nach Hollywood relativ zügig geebnet haben.
Schifrins musikalische Bandbreite findet man vor allem in seinen Filmscores immer wieder, und das gereicht ihnen vielleicht nicht immer zum Vorteil. Auch mangelt es ihm im Vergleich mit einigen seiner Kollegen ein wenig an Raffinesse im sinfonischen Bereich, jedoch hat er einen natürlichen Instinkt sowohl für Rhythmus und Klangfarben als auch für deren gezielten und wirkungsvollen, den Film nie überladenden Einsatz. Zu wahrer Meisterschaft hat er es im Umgang mit geschmeidigem und elegantem Jazz gebracht, der ihm ebenso leicht von der Hand zu gehen scheint wie seine legendäre und prägende Grossstadtmusik.

## Die Aleph-Filmmusiken

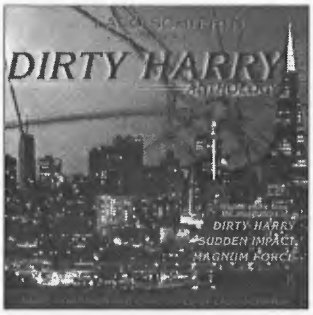
Der Katalog von Aleph umfasst momentan 23 Veröffentlichungen und beschränkt sich bis jetzt ausschliesslich auf Schifrins Schaffen, später sollen dann auch andere Künstler berücksichtigt werden. Neben Neuaufnahmen von bekannten Kompositionen wie **Gillespiana** findet man eine **Latin Jazz Suite** (Aleph 013, empfehlenswert), neue Beiträge zur **Jazz meets the Symphony**-Reihe oder Schifrins Dirigate einiger Werke von Stravinsky und Ravel.
Im Bereich der Film- und Fernsehmusik hat Aleph zur Zeit 13 CD's im Angebot, die im folgenden (zwei Sampler ausgelassen) ein wenig näher vorgestellt werden sollen.

### *DIRTY HARRY ANTHOLOGY*
### *Aleph 003 (42:11 / 19 Tracks)*

Der durchschlagende Erfolg des unkonventionell vorgehenden Cops zog nicht weniger als vier Sequels nach sich, die mit Ausnahme von Teil 3 ebenfalls von Schifrin vertont wurden. Diese Scheibe präsentiert Musik aus den Teilen 1, 2 und 4, aber leider – auf diesen Missstand hat bereits Philippe



© 2022 filmmusicjournal.ch




im FMJ Nr. 16 hingewiesen – in kunterbunter Reihenfolge. Dadurch wird es sehr schwer, dem musikalischen Erzählfluss innerhalb der einzelnen Filme sowie den stilistischen Weiterentwicklungen – die Filme entstanden zwischen 1971 und 1983 – zu folgen. Wirklich schade, denn die Scores dieser Reihe geben präzise Auskunft darüber, wie der Grossstadt-Sound zur Zeit ihres Erscheinens zu klingen hatte. Und warum man nicht gleich auch noch Teil 5 (**The Dead Pool**) berücksichtigt hat, wird wohl ein ewiges Geheimnis der Produzenten bleiben. Andererseits bleiben wir dadurch vor einem noch grösseren Chaos verschont.
Der besondere Track: *Unicorn's Head*, ein unheimlicher Karusellwalzer wie *Calliope of Death* (siehe **Rollercoaster**), aber noch einen Tick düsterer und mit turbulentem Finale.
☺ ☺ ☺ ½

## *RUSH HOUR*
## *Aleph 005 (47:33 / 23 Tracks)*

Buddy-Movies, in denen sich zwei Polizisten verschiedener Herkunft, Denk- und Handlungsweise notgedrungen zusammentun müssen, gibt es zuhauf, und das komödiantische Potential solcher Konstellationen scheint noch lange nicht ausgeschöpft, diesen Schluss legt zumindest der enorme Erfolg von **Rush Hour** nahe, wo Wirbelwind Jackie Chan als Partner von Chris Tucker Hollywood im Sturm erobert.
Regisseur Brett Ratner, der schon für **Money Talks** Schifrin verpflichten konnte, betont gerne, dass **Enter the Dragon** sein Lieblingsfilmscore ist, während dessen Protagonist, der legendäre Bruce Lee, das Idol von Jackie Chan darstellt. Grund genug also für den Komponisten, seine Partitur von anno 1973 aus dem Keller zu holen und dessen chinesische Elemente neu zu überdenken. Das dürfte mit ein Grund sein, dass die Musik zu **Rush Hour** einen anachronistischen Charme besitzt, den man im amerikanischen Actionfilm der Jetztzeit sonst vergeblich sucht. Bald stellt man fest, dass sich Lalo Schifrin im Gegensatz zu den meisten noch aktiven Kollegen seiner Generation eine gewisse Frische bewahrt hat. Der Score besticht durch ein schmissiges Hauptthema (E-Gitarren und Hörner stechen heraus) und zahlreiche Actionpassagen, die dermassen aufgedreht und temporeich sind, dass diesbezüglich sogar Chan das Nachsehen haben dürfte.
Der besondere Track: *Lee's Sadness*, eine kleine Oase der Ruhe, die Gelegenheit zum Atemholen bietet, bevor das Spektakel weitergeht.
☺ ☺ ☺ ½

## *CHE!*
## *Aleph 006 (46:41 / 16 Tracks)*

Hierbei handelt es sich um einen obskuren Streifen von Richard Fleischer aus dem Jahre 1968, der zuerst als Dokumentation gedacht war und sich dann zum oberflächlichen Kriegsfilm wandelte, mit (kein Witz!) Omar Sharif als Che-Darsteller. Die auf dem Album vertretene Musik besitzt indessen in keiner Sekunde militärischen Charakter.
Für Schifrin war es immerhin eine der eher seltenen Gelegenheiten, ein lateinamerikanisches Sujet zu vertonen, mit Stationen in Argentinien, Kuba und Bolivien. „Music from and inspired by the motion picture" preist das Cover an, das lässt meist Schlimmes ahnen, aber in diesem Fall kann Entwarnung gegeben werden, da sich ohne Kenntnis des Filmes kaum eruieren lässt, welches denn nun die „Inspired"-Stücke sein sollen. Vielleicht die Gitarren-Soli von Juanjo Dominguez? Wer auf die klassische Variante dieses Instruments steht, kommt hier auf seine Kosten, ebenso diejenigen, die bei den Indios in der Bahnhofsunterführung schon mal verweilen oder generell südamerikanische Musik mögen.
Der besondere Track: *Che!*, sechs intime und intensive Minuten, bestritten nur von Gitarre, Klavier und Schlagzeug.
☺ ☺ ☺

## *SOMETHING TO BELIEVE IN*
## *Aleph 008 (67:29 / 9 Tracks)*

Ein mir unbekannter Film von 1997; zum Glück ist in Schifrins Liner-Notes zu lesen, dass es sich um eine Liebesgeschichte mit übernatürlichem Touch handelt; das alleinige Hören der Musik hülfe diesbezüglich nicht weiter, denn der stilistische Mischmasch lässt einen ratlos zurück. Das Titellied singt Placido Domingo, einmal in englisch, einmal in Italienisch, wobei letzteres eher dem Idiom der Musik entspricht. Da ein klassischer Pianist im Zentrum des Filmes steht, präsentiert Schifrin sein komplettes Klavierkonzert Nr. 2 „The Americas". Gemässigt modern und in seiner Mischung aus Klassik und Jazz zeitweise an Gershwin erinnernd, verdient es lobende Erwähnung, aber leider bilden die drei Sätze, die zusammen immerhin 42 Minuten dauern, einen einzigen Track.
Dann gibt es einen Schifrin-Song im Seventies-Stil und einen Titel von Simply Red. So bleiben von dem, was wir als eigentlichen Score bezeichnen würden, gerade noch drei Tracks mit einer Dauer von gut 8 Minuten übrig. Und davon würde man nun wirklich gerne noch etwas mehr hören, denn diese Musik ist in einer für Schifrin sehr untypischen Art gehalten, sehr leicht und fragil, sphärisch und entrückt.
Der besondere Track: *The Miracle*, ein vom Klavierkonzert stammendes Thema, in mildes Licht getaucht und losgelöst von allem Irdischen in lichte Höhen entschwebend.
☺ ☺ ½



© 2022 filmmusicjournal.ch

## THE EAGLE HAS LANDED
## Aleph 009 (50:60 / 19 Tracks)

Dieser Film, der letzte von John Sturges übrigens, handelt nicht von der ersten bemannten Mondlandung, sondern von der geplanten Entführung Winston Churchills durch die Nazis, die damit die drohende Kriegsniederlage abzuwenden hoffen. In das Geschehen involviert sind Michael Caine, Robert Duvall und die Donalde Sutherland und Pleasence; der Streifen wartet nebst einer überraschenden Schlusspointe mit durchgehend sinfonisch-dramatischer Musik auf, und das bietet Schifrin nun gewiss nicht alle Tage. Hört man sie zum ersten Mal, klingt sie alles andere als attraktiv, was daran liegt, dass ein ständig wiederauftauchendes Einnoten-Motiv – vom Komponisten bezeichnet als Besessenheit (bezüglich des Entführungsplans) – den ganzen Score durchzieht. Aber diese scheinbare, von einem Cymbalon noch verstärkte Monotonie vermag zu faszinieren, lässt man sie länger auf sich einwirken. Um dieses Motiv herum baut Schifrin passables Spannungs- und Actionmaterial auf, und daneben bekommt man ein wenig Musik zur Untermalung des Liebesgeplänkels zwischen Sutherland und Jenny Agutter zu hören. Originell: In den meisten Tracktiteln taucht das Wort „Eagle" auf.
Der besondere Track: *End Credits.* Dieser hebt sich vom Rest des Scores ab, das Einnoten-Motiv mutiert zu einem strengen, unerbittlich vorantreibenden Marsch, der schon längst Einlass ins Blasmusik-Repertoire gefunden hat.
☺ ☺ ☺ ½

## THE OSTERMAN WEEKEND
## Aleph 010 (45:14 / 16 Tracks)

Und nochmals fiel es Schifrin zu, den letzten Film eines grossen Regisseurs zu vertonen; es war dies die einzige Zusammenarbeit mit Sam Peckinpah. Dabei hätte es schon früher dazu kommen können, denn – und das dürften die wenigsten wissen – der Argentinier war ursprünglich für **The Wild Bunch** vorgesehen, aber Peckinpahs Loyalität Jerry Fielding gegenüber ist es zu verdanken, dass der Western schliesslich eine Musik erhielt, die Schifrin kaum zu toppen vermocht hätte, aber trotzdem bleibt natürlich die Neugier, wie der Argentinier die Sache angegangen wäre.
Wie CIA-Agenten mittels Vertrauensmissbrauch und Überwachungskameras private Rache- und Karrierepläne verfolgen und verwirklichen, davon handelt das **Osterman Weekend**; die komplexe Story wiederspiegelt sich in der Musik aber nur bedingt. Diese verfügt über ein paar eingängige Themen (*Osterman Weekend Theme, Face of Love*), die funky oder leicht jazzig gewandet sind und den Nimbus der frühen achziger Jahren tragen, jedoch in dieser Form, wenn mich die Erinnerung nicht trügt, im Film gar nicht auftauchen. Zu wenig Begeisterung Anlass geben die meist kurzen Spannungstracks; zu spröde und distanziert und mit schrecklich aufdringlichen Elektronikeffekten durchsetzt, irren sie ziellos umher und sind bestimmt kein Ruhmesblatt für den Komponisten. Gegen Schluss erscheinen ein paar Stücke, die dank ihres Hauches von Mysterium das Niveau ein wenig heben, den Score aber auch nicht mehr in positivere Bahnen lenken können.
Der besondere Track: *It's a Mystery,* wie es Schifrin gelingt, lediglich durch Harfe und Flöte ein beklemmendes Gefühl der Furcht und Unsicherheit wachzurufen.
☺ ☺ ½

## MANNIX
## Aleph 014 (56:31 / 17 Tracks)

Ich gehöre einer Generation an, welche die Zeiten, in denen man zwei, höchstens drei Fernsehprogramme am Schwarzweiss-Gerät empfing, noch in bester Erinnerung hat, vor allem die Abende, wo sich die ganze Familie vor dem Bildschirm versammelte, um die gerade angesagte Krimiserie zu gucken; ein wöchentlich sich wiederholendes Ritual. Manche dieser Serien verabschiedeten sich im Laufe der Jahre aus dem Gedächtnis, andere jedoch bleiben, auch wenn man sie nie mehr gesehen hat, hartnäckig in irgendeiner Windung des Gehirnes hängen, und in diese Kategorie fällt definitiv **Mannix**. Nicht nur des Titelhelden wegen – smart verkörpert von Mike Connors – sondern auch dank dem Vorspann mit Schifrins Musik, heute noch so gerne gehört wie damals. Die CD bietet Neuaufnahmen, mit der WDR-Bigband eingespielt von einem Orchester, das öfters für Aleph-Produktionen verpflichtet wird. Jedoch handelt es sich um konzertante Arrangements, d.h. Lalo Schifrin verarbeitet seine Motive zu gepflegtem und augenzwinkerndem Big-Band-Sound. Dadurch erschwert sich natürlich, abgesehen vom Hauptthema, der Bezug zur Serie und ist deshalb vielleicht nur für Liebhaber derartiger Musik von Interesse.
Der besondere Track: *Warning: Live Blueberries.* Nicht nur ein ulkiger Titel, sondern auch eine liebliche Melodie, zunächst von der Flöte (sehr oft von Schifrin als Solo-Instrument eingesetzt), dann von den Saxophonen, zuletzt von der ganzen Band vorgetragen.
☺ ☺ ☺

## THE FOX
## Aleph 017 (60:47 / 19 Tracks)

Ein Argentinier schreibt für einen in Kanada spielenden Film ein Hauptthema, das aus einem französischen Softporno stammen könnte, und das in erster Linie Bekanntheit erlangte, weil es in einem Werbespot für Damenunter-



© 2022 filmmusicjournal.ch

wäsche zu hören war. Dies klingt im ersten Moment abwertend, ist aber nicht so gemeint, denn Schifrin behandelt in seinem vermutlich intimsten Score einfühlsam eine lesbische Beziehung, die durch das unerwartete Auftauchen eines Mannes ihr abruptes Ende findet (was wohl 1967, obschon während einer Zeit der sexuellen Befreiung, noch so sein musste). Der Komponist berücksichtigt dabei nicht nur das Wechselbad der Gefühle, dem die Protagonistinnen unterworfen sind, sondern auch die sie umgebende winterliche Landschaft, die schweigend zuschaut und alle Geräusche verschluckt. Deshalb ist die Partitur für ein kleineres Ensemble geschrieben, im Klang oft impressionistisch, mit viel Gewicht auf Streichern und Holzbläsern sowie Klavier und Cembalo. Mal düster und brütend und alles hinterfragend, mal leicht und verklärt, vermag die feinziselierte Musik durchwegs zu faszinieren und ist angenehm anzuhören, auch wenn abseits des Hauptthemas keine weiteren griffigen Themen vorhanden sind.
Der besondere Track: *Dead Leaf.* Das von verschiedenen Solisten behutsam vorgetragene Hauptthema scheint sich in der von der Harfe dominierten, kargen Begleitung zu verlieren, vergleichbar mit Atemstössen, die in klirrend kalter Luft einen kurzen Moment sichtbar sind.
☺☺☺☺

## *BULLITT*
## *Aleph 018 (55:47 / 18 Tracks)*

Da schon mindestens zweimal im FMJ besprochen, gehe ich hier nicht mehr gross auf **Bullitt** ein, dieser Klassiker des Polizeifilmes sollte eigentlich jedem ein Begriff sein, und sei es nur durch den Werbespot eines bekannten Automobilherstellers, durch den Hauptdarsteller Steve McQueen und Lalo Schifrins Musik vor ein paar Jahren zu neuen Ehren gekommen sind.
Der besondere Track: *Main Title (Record Version).* Obwohl die auf dieser Scheibe ebenfalls enthaltene Filmmversion natürlich authentischer ist, kommt dieses Arrangement, dank schnellerem Tempo viel bezwingender und temperamentvoller, dem Naturell des Filmes näher als das Original.
☺☺☺☺

## *ROLLERCOASTER*
## *Aleph 021 (50:41 / 20 Tracks)*

Gerne wird dieser Streifen von 1976 in einem Atemzug genannt mit all den inflationär erschienenen Katstrophenfilmen jener Dekade. Das trifft jedoch höchstens zu in Bezug auf das Sensurround-Verfahren (die Zuschauer kriegten das grosse Schütteln nicht nur wegen der Filme, sondern auch durch vibrierende Kinosessel), in dem er gedreht wurde, doch ansonsten setzten die Autoren Link und Levinson – die geistigen Väter von „Columbo" – mehr auf das spannende psychologische Schachspiel zwischen einem Attentäter

und einem Sicherheitsbeamten als auf vordergründige Effekte.
Müsste man einen Score nennen, der die ganze musikalische Bandbreite von Lalo Schifrin demonstriert, käme **Rollercoaster** ganz bestimmt in die engere Auswahl. Wie ein Rummelplatz, bietet auch diese Musik praktisch für jeden etwas, und gerade wegen diesem Vergleich stört die Stilvielfalt hier nicht so sehr, wie sie das bei einem anderen Sujet vermutlich tun würde. Es gibt Themen, die den Hörer sofort in die Seventies zurückfallen lassen, es gibt Dixieland und anderen Jazz und all die Karussell- und Vergnügungsmusik (ganz herzig: *Children's Ride*), die als Geräuschkulisse für den Rummelplatz dienen. Ein melancholisches Flügelhornthema porträtiert den Beamten Harry und für den jungen, namenlosen Attentäter steht das *Movement* eines (fiktiven?) Streichquartetts; ein darin vorkommendes Zweitonmotiv speist sämtliche Spannungstracks des Scores. Diese mögen daher trotz einiger wirklich haarsträubender Momente als reines Hörerlebnis ein wenig eintönig sein, verfehlen im Film jedoch keinesfalls ihre effektvolle Wirkung.
Der besondere Track: *Calliope of Death.* Der Walzer eines Karussells, für das man besser keine Fahrkarte löst, mit einem aufspielenden Leierkastenmann, dem man lieber nicht begegnet.
☺☺☺½

## *COOL HAND LUKE*
## *Aleph 022 (57:28 / 20 Tracks)*

Vielleicht Schifrins Bester. Seine unwiderstehliche Mischung aus Bluegrass und Blues, eingebettet in sinfonische Musik, solistisch verstärkt durch Gitarre, Banjo und Mundharmonika reflektiert kongenial den von Paul Newman gespielten Charakter, dessen eiserner Wille auch der brutale Gefängnisalltag nicht brechen kann. Die eigensinnige Gitarre des *Main Title* ist ebenso untrennbar mit dem Film verbunden wie die vor Energie schier berstenden *Tar Sequence*, *The Chase* und *Criss-Crossing the Fence.* Die gegenüber bisherigen Veröffentlichungen erweiterte Fassung wird ergänzt durch die schon anderweitig erschienenen *Symphonic Sketches of Cool Hand Luke* und einer Jazz-Version *von Down Here on the Ground* (eigentlich der Titel des zum Hauptthema getexteten Songs), und damit kann sich die Tsunami-Edition aufs Altenteil zurückziehen.
Der besondere Track: *Egg Eating Contest*, dessen Dynamik und Humor, elektrisierend instrumentiert, umgehend Paul Newman vor dem geistigen Auge erscheinen lassen, wie er aufgrund einer Wette bis weit über seine Aufnahmekapazität hinaus hartgekochte Eier in sich hineinstopft.
☺☺☺☺☺



© 2022 filmmusicjournal.ch

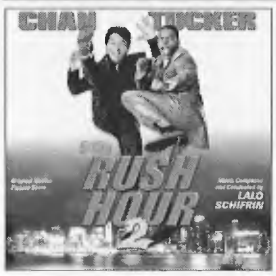
## Fazit

Die meisten der vorgestellten Scores entstanden im Zeitraum von Mitte der sechziger bis Mitte der Siebziger Jahre, der wohl stärksten Phase im Filmschaffen von Lalo Schifrin. Sie repräsentieren aber nur einen kleinen Ausschnitt daraus und es handelt sich, wenn auch zum Teil in erweiteterten Fassungen oder Neuaufnahmen, dabei um Musiken, die schon vorher auf Tonträger existierten. Daher wäre es wünschenswert, wenn auch einmal auf bisher unveröffentlichtes Material zurückgegriffen würde, denn da existiert noch eine ganze Menge hörenswerter Filmmusik. Ich denke spontan an **The President's Analyst, Charley Varrick** oder **Day of the Animals**.
Nun, in vier, fünf Jahren wird man mehr wissen und dannzumal vielleicht erneut über Schifrin und Aleph schreiben können.

## Empfehlenswerte Web-Adressen

www.schifrin.com Hier kann man die Aleph-Produkte direkt ordern. Erstkunden erhalten ein von Schifrin signiertes Foto, wer fünf CD's oder mehr bestellt, kriegt ein Gratis-T-Shirt. Nicht schlecht, oder?
www.dougpayne.com/schifrin.htm enthält ein detailliertes Werkverzeichnis des Komponisten und listet auf, was veröffentlicht wurde.

***RUSH HOUR 2***
***Varèse (52:32 / 13 Tracks)***




Getreu der für Sequels aufgestellten Regel „do it again... but do it bigger" richtet Schifrin bei **Rush Hour 2** mit der grossen Kelle an, sprich, der Orchesterapparat (The Hollywood Studio Symphony) ist gegenüber dem Erstling deutlich angewachsen. Das vertraute Hauptthema klingt nun beeindrukkender, aber auch behäbiger und geschliffener als im Vorgänger und büsst dadurch ein wenig von dessen Charme ein. Dies wird aber kompensiert durch ein erweitertes Stimmungsspektrum und mehr Tiefe im chinesischen Klangbereich. *Mu Shu Parlor* beispielsweise strahlt meditative Kraft und Ruhe aus, die selten ein westlicher Filmkomponist so authentisch wirkend wiedergegeben hat. Die sanfte Musik der *Isabella* enthält die Einleitungstakte von *At the Farm* (**The Cincinnati Kid**) oder aber klingt zufälligerweise identisch wie diese. Leider wird der Fluss der Musik im Mittelteil der CD durch zwei Tanznummern (darunter das bekannte *Lil Darlin'* von Neal Hefti) lästigerweise unterbrochen, dann schlägt *The Cosmo is Las Vegas* mit seinen pfiffigen fernöstlichen Swingeinlagen eine Brücke zu den Schlussstükken, die noch einmal Spannung und Action bereithalten, aber anhand derer man annehmen muss, dass auch ein Jackie Chan mit zunehmendem Alter ein wenig gemässigter wird.
Im eher flauen amerikanischen Filmmusikjahr 2001 nimmt man Schifrins zwar routinierten, aber doch recht farbenfrohen Orchesterscore mit Freude zur Kenntnis, denn er vermag sich aus dem Durchschnitt hervorzuheben, und ich für meinen Teil hege die Hoffnung, dass der Altmeister trotz seiner 70 Lenze den wohlverdienten Ruhestand noch ein wenig hinauszögert.
☺ ☺ ☺ ½

# @ SCORESHEET @
## Das Diskussionsforum

Seit November 2000 ist es in Betrieb, unser Diskussionsforum *scoresheet*. Wer sich einlinken will, findet dort Gesprächsteilnehmer, die fast täglich, ganz nach Lust und Laune, ihre Gedankengänge zu unser aller liebstem Thema, der Filmmusik, zum besten geben. Viele davon schreiben auch in diesem Heft. Wer also schon immer mal mit uns „plaudern" wollte, kann das jetzt auf einfachste Weise tun:

*WO?*

Anmelden kann man sich unter scoresheet-subscribe@yahoogroups.de und erhält sogleich eine offizielle Einladung mit allem Drum und Dran.

*WANN?*

*scoresheet* läuft 24 h, rund um die Uhr – aber auch wir brauchen Schlaf...

*WIE?*

Hat man sich angemeldet, erhält man eine Bestätigungsmail (in Englisch) auf die man einfach ohne irgendwas zu schreiben antwortet per „Antwort" oder „Reply" Button. Die e-mail Adresse, wo man seine Fragen, Kommentare, Meinungen etc. hinschicken kann, folgt sogleich – und zwar auch per e-mail. *scoresheet* funktioniert ausschliesslich per e-mail, man muss also nicht ständig online sein (obwohl auch diese Option besteht, das ist frei wählbar).
So kann man auch wählen, ob die mails einzeln eintreffen oder gebündelt als „Tagesrapport" (die meisten ziehen die Einstellung „Individual mails" vor).

*WAS KOSTET MICH DAS?*

Nichts. Die online-Diskussion bei Yahoo! ist kostenlos.

*WAS LÄUFT DA?*

Wie schon gesagt, es dreht sich alles um Filmmusik.
News verbreiten sich am schnellsten Im Internet, Fragen werden ernst genommen und mit grösster Wahrscheinlichkeit auch beantwortet. Wie ist die neuste CD von Goldsmith, was bringt Marco Polo als nächstes raus? Irgend einer weiss immer Bescheid!
Jeder darf frei schreiben was er denkt, mit dem gebührenden Repsekt den anderen Teilnehmern gegenüber natürlich. Es gibt auch einige Benimmregeln, die man beachten sollte:

- *scoresheet* ist ein Forum für Filmmusik. Also bitte keine Sportresultate oder politische Ansichten äussern.
- Nach der Anmeldung sollte man ein kurzes „Hallo" loswerden und sich kurz vorstellen.
- Die mails müssen mit einem Namen versehen sein, anonyme mails werden nicht geduldet.
- Attachments dürfen den mails nicht angefügt werden.
- *scoresheet* steht für jedermann/frau offen, doch behält sich der Betreiber vor, bei Verfehlungen die betreffende Person aus dem Forum zu verbannen und dessen e-mail Adresse für *scoresheet* zu sperren.
- *scoresheet* wird nicht moderiert, jeder Teilnehmer ist also selber für den Inhalt seiner mail verantwortlich und sollte sich dementsprechend verhalten.

Jetzt aber nichts wie los. Wir heissen euch auf *scoresheet* herzlich willkommen!

Fragen? Etwas klappt mit eurer Anmeldung nicht? Zögert nicht und schickt ein mail an film.music.journal@bluewin.ch



© 2022 filmmusicjournal.ch

# Redaktionelles:
# In eigener Sache

Liebe Leserinnen und Leser!

Unbeabsichtigte Verspätung & Beabsichtigte Verspätung

Alle haben es wohl gemerkt: das Erscheinen dieser Ausgabe ist mit einer zünftigen **Verspätung** verbunden gewesen. Eigentlich hätte das Heft anfangs Januar erscheinen sollen, doch verschiedene Umstände haben dazu geführt, dass wir euch erst jetzt die neue Ausgabe präsentieren können. Dafür möchten wir uns entschuldigen, euch gleichzeitig aber mitteilen, dass ab sofort der Erscheinungsrhythmus gestreckt wird. Anstatt wie bisher alle 4 Monate, erscheint das Heft neu im Halbjahres-Rhythmus, also alle 6 Monate. Für Abonnenten ändert sich nichts, ihr zahlt ja nicht eine Jahresgebühr, sondern ein Abo für 3 Ausgaben (2 Einzel-, 1 Doppelnummer).

Wieso diese **Änderung**? Wie ihr alle wisst, tätigt jeder von der Redaktion diese Aufgaben ehrenamtlich und entgeltlos, ebenso die Vielschreiber unter den Autoren, die wir nur mit einer Verlängerung ihres Abos entlöhnen können; richtig, jeder der schreibt, hat auch ein Abo gelöst! Und jeder von uns muss so ganz nebenbei noch seinem Beruf nachgehen und arbeitet für das Heft in seiner Freizeit. Wir machen also einen Schritt zurück um uns etwas mehr Atempausen zwischen den Ausgaben zu verschaffen und unser Privatleben ebenfalls leben zu können. Ich hoffe, dass ihr dafür Verständnis aufbringt.

Nach wie vor sind wir aber auf eure Hilfe angewiesen und wir möchten mehr von euch hören. Obwohl wir ein recht stattliches und ausserordentliches Autorenteam versammelt haben, sind Beiträge aus dem Leserkreis herzlich willkommen. Und die Autoren würden sich ab und zu auch mal über **Reaktionen** bezüglich ihrer Beiträge freuen. Es geht schon das Gerücht um, dass gerade der eigene Beitrag sowieso von niemandem gelesen wird...! Das kann doch wirklich nur ein Gerücht sein!?

Und wie schon seit Jahren **suchen** wir nach wie vor **einen Layouter**, der das Gestalten des Heftes in seine Hände nimmt und uns damit enorm entlasten würde. Freiwillige bitte vor!

Patrick stellt seit einiger Zeit eine **CD-Erscheinungsliste** im Internet bereit, die er per e-mail verschickt. Wenn ihr diese Liste erhalten möchtet, schickt eure e-mail Adresse an **ruf@smile.ch**

Die Deutschen Abonnenten beachten bitte, dass **Klaus Post ab sofort** nur noch unter folgender Adresse zu erreichen ist:
Klaus Post • Sudetenring 18 • D-38165 Lehre / Flechtorf
Tel.: (0049) (0)5308 / 910302 • klaus-post@t-online.de

Desweiteren sei noch auf eine wichtige Neuerung bezüglich des Score of the Year hingewiesen, den ab sofort und nach einigen Diskussionen im Redaktions- & Autorenteam eine achtköpfige Jury wählt/gewählt hat. Dazu mehr auf der nächsten Seite.

Nun denn, viel Spass beim Lesen und weiterhin ein gutes Ohr!

*Die Redaktion*



© 2022 filmmusicjournal.ch

# Score of the Year 2001
## Die Wahl der Jury

In den letzten beiden Jahren hat die Teilnahme am Score of the Year alles andere als neue Rekorde brechen können, Privatsender würden von einem massiven Rückgang der Einschaltquoten sprechen und Günther Jauch zum Glücksrad auf Kabel 1 verbannen, wo er mit Thomas Ohrner Konsonanten kaufen könnte. Nicht zuletzt deshalb (aber nicht wegen Glücksrad) und in der Annahme, dass kein wirklich aktives Interesse mehr vorhanden zu sein scheint, hat sich die Redaktion in Absprache mit eifrigen Autoren entschlossen, den Gewinner des diesjährigen Score of the Year Awards in einer anderen Form auszumachen. Zu diesem Zweck haben wir eine Jury zusammengestellt, bestehend aus 8 Mitgliedern, die in einem ersten Durchgang je 3 Filmmusiken nominieren durften, mussten, konnten. Aus theoretisch somit 24 CD's hatte die Jury in einem weiteren Durchgang den Sieger zu erküren, in dem jedes Mitglied seine 5 Top Scores aus den Nominationen auszusuchen hatte. Dabei verpflichtete sich die Jury, jeden der nominierten Scores durchzuhören, soll heissen: jedes Jurymitglied musste die nominierten Musiken kennen. Das führte nebst einigen Logistikproblemen und einer leichten organisatorischen Konfusion, an der fast jeder zu scheitern drohte, dazu, dass innerhalb von 6 Wochen aus den schlussendlich 14 nominierten Scores (Doppelnennungen galten im Nominationsgang als eine Stimme) eine individuelle Rangliste mit folgender Punktvergabe zu erstellen war: Rang 1: 7 Pt. • Rang 2: 5 Pt. • Rang 3: 3 Pt. • Rang 4: 2 Pt. • Rang 5: 1 Pt..

Nachdem sich die Jury, bestehend aus Klaus Post, Markus Holler, Matthias Wiegandt, Stefan Schlegel, Andreas Süess, Philippe Blumenthal, Steve Krebs und Patrick Ruf die Ohren heiss gehört hat, präsentieren wir folgenden Score als Gewinner des Score of the Year 2001, sowie die runner-ups:

### 1. Lord of the Rings
*Howard Shore*

Conductor: Howard Shore
Orchestrations: Howard Shore
The London Philharmonic Orchestra, The New Zealand Symphony Orchestra, The London Voices, The London Oratory School Schola

*„Ich möchte Shore am liebsten umarmen für diese Leistung!"*
*„Shore hat es verstanden, den Geist des Films in die Musik zu packen."*
*„Eine Komposition von selten gewordener Sorgfalt, die fast alle Ausdruckssphären kennt."*

### 2. Harry Potter and the Philosopher's Stone
*John Williams*

Conductor: John Williams
Orchestrations: Conrad Pope, Eddie Karam
Recorded in London

*„Wunderschöner Score. Das Thema ist bezaubernd."*
*„Durchaus virtuos ausgearbeitete Musik, sehr stimmungsvoll."*
*„Feine Grundstimmung. Schade ist Weihnachten schon vorbei."*

### 3. Final Fantasy
*Elliot Goldenthal*

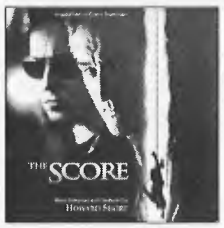
Conductor: Dirk Brosse
Orchestrations: Robert Elhai & Elliot Goldenthal
The London Symphony Orchestra & The London Voices

*„Final Fantasy ruft nach einem aufmerksamen Hörer, der sich von der Vielfalt der Formen, Farben und Klänge hineinziehen lässt."*
*„Glänzender Goldenthal. Stimmungsvoll, schwül, packend."*
*„Dieser Score erinnert mich daran, weshalb Goldenthal bei mir einst hoch im Kurs stand."*

### 4. Padre Pio
*Ennio Morricone*

Conductor: Ennio Morricone
Orchestrations: Ennio Morricone
Orchestra di Roma

*„Wundervolle, inspirierte Melodik, prachtvoll und schwelgerisch."*
*„Das Thema ist feinster Morricone. Lässt man sich darauf ein, gerät man in den Zustand seliger Verzücktheit."*
*„Allein schon der erste Track dürfte selbst Atheisten den Glauben an eine höhere Macht zurückgeben."*




### 5. The Score
*Howard Shore*

Conductor: Howard Shore
Orchestrations: Howard Shore
pick-up Orchestra, Manhattan, New York

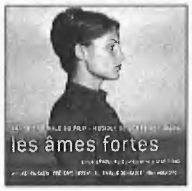
*„Brillanter Thrillerscore, sehr angemessen. Ein fast populärer Shore, der dennoch seine musikalischen Prinzipien nicht verrät."*
*„In der Abfolge der Stücke baut sich ein Hörkontinuum auf, dem man sich immer schwerer entziehen kann."*



© 2022 filmmusicjournal.ch

Desweiteren wurden folgende Scores klassiert:

6. The Musketeer • *David Arnold*
7. A.I. – Artificial Intelligence • *John Williams*
8. Les Âmes Fortes • *Jorge Arriagada*
9. Life as a House • *Mark Isham*
10. The Glass House • *Christopher Young*
11. Atlantis-The Lost Empire • *James Newton Howard*
12. Captain Corelli's Mandolin • *Stephen Warbeck*
13. Mummy Returns • *Alan Silvestri*
13. Planet of the Apes • *Danny Elfman*



Wir möchten euch alle ermuntern, uns eure Meinung über den Sieger und eure persönlichen Favoriten des vergangenen Jahres mitzuteilen:

*film.music.journal@bluewin.ch oder: Philippe Blumenthal, Rötistrasse 7, CH-4513 Langendorf, Schweiz.*

# Hollywood in Leipzig

## John Mauceri mit dem Gewandhausorchester

*von Walter Schorn*

Am 20. und 21. Dezember 2001 fand im Gewandhaus zu Leipzig das mittlerweile schon traditionelle Filmmusikkonzert statt, welches in diesem Jahr unter dem Motto „Love and Jazz" stand. Der Amerikaner John Mauceri, der zur Zeit Principal Conductor des Hollywood Bowl Orchestra ist und in Yale und Tanglewood unter anderem bei Leopold Stokowski studierte und anschließend dessen Assistent war, dirigierte das Gewandhausorchester.
Begonnen wurde mit Richard Wagners „Liebesnacht und Verklärung" aus „Tristan und Isolde" in einer Bearbeitung von Leopold Stokowski. Bei diesem ca. 30minütigen Werk wurde deutlich, dass Stokowski es meisterhaft verstand, Partituren seinen eigenen Stempel aufzudrücken, in dem er die Instrumentation veränderte. Man hatte den Eindruck, Wagner in Zeitlupe zu hören, was allerdings nicht jedermanns Sache ist. Sehr mit Wagners „Tristan" verwandt zeigte sich Bernard Herrmanns Prelude und Scène d'amour aus „Vertigo – Aus dem Reich der Toten", den Alfred Hitchcock im Jahre 1958 mit Kim Novak und James Stewart in den Hauptrollen inszenierte. Als Abschluss und Höhepunkt des ersten Teils erklangen Prelude und Finale aus dem Klassiker „Gone with the Wind – Vom Winde verweht", der im Jahr 1939 unter der Regie von Victor Fleming mit Vivian Leigh und Clark Gable entstand. Max Steiner, der 1914 als 26jähriger von Wien aus über Paris, Berlin, Moskau und Johannesburg als Dirigent an den Broadway in New York kam, bevor er sich schließlich 1929 in Hollywood niederließ, komponierte dieses Werk.

Den zweiten Teil eröffnete die schon obligatorische „Twentieth Century Fox Fanfare" von Alfred Newman. Vom selben Komponisten folgte der Prologe aus dem Film „How to marry a Millionaire – Wie heiratet man einen Millionär", Jean Negulescos Komödie aus dem Jahre 1953 mit Marilyn Monroe, Lauren Bacall und William Powell. Unüberhörbar stand nun der Jazz im Vordergrund. Es folgten das wohl bekannteste Werk des inzwischen 90jährigen David Raksin, die Musik zu Otto Premingers Psycho-Thriller „Laura" aus dem Jahre 1944 und Leonard Bernsteins einzige Filmmusik, „On the Waterfront – Die Faust im Nacken" mit Marlon Brando in seiner ersten Hauptrolle 1954 unter der Regie von Elia Kazan.

Selbstverständlich durfte George Gershwin nicht fehlen. In einer Transkription für Solo-Violine und Orchester von Jascha Heifetz zeigte sich der Konzertmeister des Gewandhausorchesters Frank-Michael Erben in exzellenter Spiellaune bei „Summertime / It ain't necessarily so" aus „Porgy and Bess". Den Abschluss des Konzerts bildete die europäische Erstaufführung von John Mauceris Bearbeitung der Musik aus „Evita" des britischen Komponisten Andrew Lloyd Webber (1978).

Als erste Zugabe präsentierte das Orchester „Gassi gehen mit dem Hund", wie Maestro John Mauceri „Walking the dog" korrekt übersetzte; George Gershwins Musik zum Film „Shall we dance". Nach Mark Shaimans Titelmusik aus dem Film „Schlaflos in Seattle – Sleepless in Seattle" (1993, Regie: Nora Ephron) endete der Abend mit einer im besten Big-Band-Sound dargebotenen „Cantina Band" von John Williams (Star Wars, 1977, Regie: George Lucas).
Mit großem Applaus bedankte sich das Publikum beim souveränen Dirigenten John Mauceri und dem Gewandhausorchester, das auch dieses Mal wieder bewiesen hat, dass es zu den besten Sinfonieorchestern der Welt zählt.

* * *



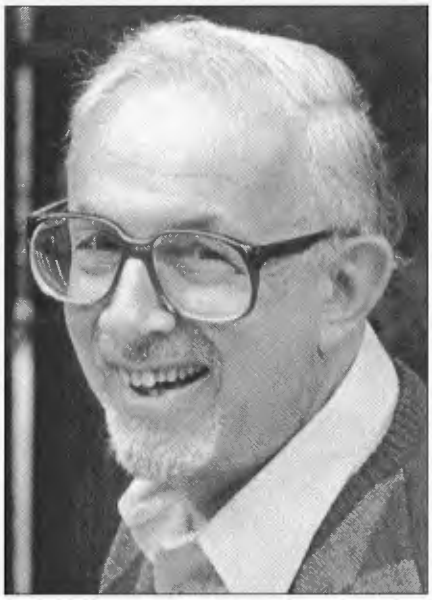
© 2022 filmmusicjournal.ch

# Film Composers in Concert (IV)

## ERNEST GOLD: String Quartet Nr. 1 (1948)

*von Lothar Heinle*

Dass Ernest Gold eines Tages als Filmkom-ponist in Hollywood arbeiten würde, war nicht unweigerliches Emigrantenschicksal, sondern gezielte Bestimmung. Ganze sieben Mal sah sich Gold als Teenager in Wien den Film *The Garden of Allah* (1937) an, weil ihn die Musik von Landsmann Max Steiner so faszinierte: *„In those years people would ask me what I wanted to be when I grew up and I would tell them I wanted to go to Hollywood and be a composer. No one took me seriously, of course".* Ernest Gold wurde am 13. Juli 1921 als Ernst Siegmund Goldner in eine hochmusikalische Familie hineingeboren. Seine Mut-ter war eine bekannte Liedersängerin, sein Vater, Rechtsanwalt und Amateurviolinist, hatte bei dem Operetten-Komponisten Richard Heuberger studiert. Der Industrielle Dr. Sigmund Stransky, Golds Großvater mütterlicherseits, war Schüler Anton Bruckners und zeitweise Präsident der renommierten „Gesellschaft der Musikfreunde". Von ihm be-kam Ernest Gold eine Sammlung mit 500 Taschenpartituren geschenkt, was dazu führte, dass der kleine Ernest weitaus früher Noten als Buchstaben lesen lernte. Moritz Goldner, der Großvater väterlicherseits, war Absolvent des Wiener Konservatoriums, spielte konzertreif Klavier und komponierte leichte Musik. Bereits in früher Kindheit lernte Ernest Gold Violine und Klavier, sein Studium an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Künste wurde jedoch vom er-zwungenen „Anschluss" Österreichs an Nazi-Deutschland jäh unterbrochen. Im Herbst 1938 floh Gold mit Vater und Schwester in die USA, ihr gesamtes Hab und Gut blieb in Wien zurück – lediglich 30 Dollar hatten sie bei der Einreise bei sich. Der junge Ernest fand zu-nächst Arbeit als Klavierbegleiter im „Little Red Schoolhouse", einer progressiv einge-stellten New Yorker Schule. Bald darauf schrieb Gold populäre Songs für die BMI (Broadcast Music Inc.) zu einem Wochenlohn von 15 Dollar. Mit dem Song *„Practice Makes Perfect"*, der u.a. von Billie Holliday und Bob Chester gesungen wurde, landete Gold dann einen echten Hit, der 17 Wochen in der Radio-Hitparade gespielt wurde und sich so-gar vier Wochen lang auf Platz 1 halten konnte. Daneben studierte Gold Harmonie-lehre und Orchestration bei Otto Cesana so-wie Dirigieren bei Leon Barzin an der National Orchestra Association in New York. 1941 schrieb Gold die *Pan American Symphonie*, ein Klavierkonzert wurde 1945 in der Carnegie Hall uraufgeführt. Das Urteil der Kritiker, es sei nichts weiter als reine „Hollywood Movie Music", bestärkte Ernest Gold in seinem weiteren Weg. Nur wenig später engagierte ihn Columbias Musikchef Morris Stoloff, und Gold schrieb seine erste Filmmusik zu Mel Ferrers Regiedebüt *The Girl of the Limberlost* (1945), einer melodramatisch aufgeheizten Story um eine hasserfüllte Mutter, die ihre Tochter für den Tod des Ehemanns verant-wortlich macht. Diese Arbeit brachte zwar nicht den erhofften dauerhaften Studiovertrag, aber Gold hatte seinen Fuß in der Hollywood-Tür und arbeitete in den nächsten zwölf Jahren als Orchestrator, Komponist, Dirigent und Arrangeur an den Musiken zu kleineren Filmen, darunter auch vier Cartoons und ein Dokumentarstreifen. Künstlerisch wichtig wurde für ihn die Begegnung mit dem Kom-ponisten George Antheil (1900-1959), für den er zuweilen als Orchestrator oder Dirigent tätig war. Antheil sagte ihm auf den Kopf zu, dass er, Ernest Gold, zwar enorm talentiert sei, aber keine Ahnung von Komposition habe – was dazu führte, das Gold drei Jahre lang kostenlosen (!) Privatunterricht von Antheil erhielt. In diese Zeit fiel auch die Entstehung des ***String Quartet No.1***, ein stilistischer Wendepunkt in Golds kreativer Entwicklung. Es sollte das erste reife Werk werden – was dazu führte, das der junge Komponist alle bis dahin geschriebenen Werke vernichtete, darunter zwei Symphonien und das oben erwähnte Klavierkonzert. Die Komposition des dreisätzigen Streichquartetts war ein langer innerer Kampf zwischen radikal-moder-nistischen Ambitionen und jener natürlichen Musikalität, die Gold an und für sich so nicht mehr weiterführen wollte. Das Ergebnis über-raschte schliesslich Komponist und Kritiker: die Uraufführung wurde von Publikum und Kritik gleichermassen enthusiastisch aufge-nommen und erhielt den ersten Preis in einem Kompositionswettbewerb der Society for the Publication of American Music. Das Quartett spiegelt sicher auch den klassisch-ge-mässigten Spätstil des einstigen „enfant terrible" George Antheil wieder, es gibt weder überladene, verquaste Stimmführung noch perkussive Exzesse jenseits aller Tradition. Die zuweilen kantige Expressivität des ersten, formal am Sonatentyp orientierten Satzes „Con moto", der mit einem charakteristischen Vier-Ton-Motiv in Viola und Cello beginnt, erinnert eher an Bartok. Die weitgespannte, in Imitationen und Engführungen verarbeitete Melodik



des dreiteiligen langsamen Satzes atmet noch entfernte Erinnerung an eifrige Brahms-Nachfolger. Gern setzt Gold Pizzicati oder ostinate Sechzehntel-Motorik in den Neben-stimmen ein, so im turbulenten dritten Satz „Allegro". Nach Vollendung des Streich-quartetts sollte es aber noch zehn weitere Jahre dauern, bis Ernest Gold endlich der erhoffte Durchbruch als Filmkomponist ge-lang. Als George Antheil 1958 aus Krankheits-gründen die Arbeit an Stanley Kramers *On the Beach* nicht beenden konnte, empfahl er Ernest Gold – dies führte zu einer langen fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Regisseur, in deren Verlauf Gold u.a. die Musik zu *Inherit the Wind* (1960) und *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963) schrieb. 1960 erhielt Gold zudem den Oscar für die Musik zu Otto Premingers *Exodus*. Ver-heiratet war Ernest Gold übrigens seit 1950 in zweiter Ehe mit der Sängerin Marni Nixon, die zahlreichen Leinwandstars ihre Stimme lieh (z.B. Deborah Kerr in *The King and I*, Natalie Wood in *West Side Story* und Audrey Hepburn in *My Fair Lady*).

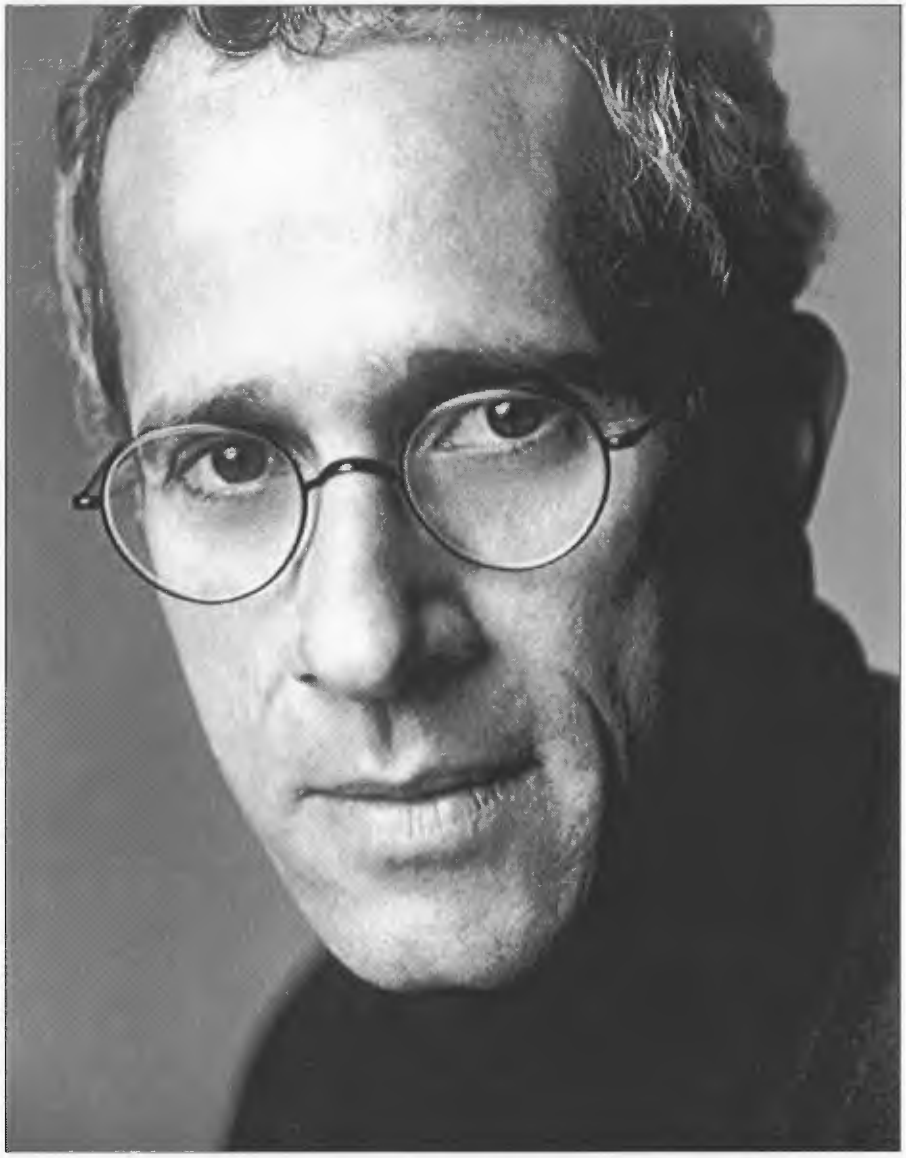
***CD-Tip:***
*String Quartet No.1 (1948)*
*Songs of Love and Parting (1963)**
*Piano Sonata (1980)*
Holmby Quartet
Helen Dilworth, Sopran*
Gregg Nestor & Fred Benedetti, Gitarre*
Ron Gianattosio, Klavier
CAMBRIA CD 1062 (1991)



© 2022 filmmusicjournal.ch

# Stolz auf Actionscores! Ein Interview mit James Newton Howard

von Patrick Ruf (Übersetzung: Philippe Blumenthal)



James Newton Howard hat sich seit seinem ersten Film 1985 zu einem der versiertesten und profiliertesten Komponisten Hollywoods gemausert. Doch im Gegensatz zu einigen seiner Kollegen kam bei ihm der Erfolg nicht über Nacht sondern musste hart erarbeitet werden.

Seine Grossmutter, die in den 30er und 40er Jahre bei der Pittsburgh Symphony als Concertmaster mitspielte, hatte zu Hause ein Klavier und so kam es, dass James Newton Howard bereits mit vier Jahren Klavierunterricht nahm. Später besuchte er die Santa Barbara Music Academy of the West (u.a. bei Leon Fleischer und Reginald Stewart), die University of Southern California School of Music und rundete sein Wissen mit einem Studium über Orchestration beim legendären Arrangeur Marty Paich ab.

Kurz nach dem Abschluss erzählte ihm ein Freund von einem Vorspielen für die lokale Rockband Mama Lion. Da James Newton Howard zu jener Zeit Süssigkeiten in Gestelle einräumte, zögerte er nicht lange, ging hin und erhielt den Job. Die Band brachte es zwar nicht sehr weit, doch für den Musiker hatten sich ausgezeichnete Kontakte ergeben und so wurde er in den frühen 70er Jahren zu einem gefragten Studiomusiker.

Während zwei Jahren arbeitete er für Showbusiness-Grössen wie Diana Ross, Ringo Starr, Carly Simon, Leo Sayer, Neil Diamond und später sogar für Jerry Goldsmith bei **Twillight Zone: The Movie**. 1974 spielte er sein erstes Soloalbum **JNH** ein und als er anschliessend für Melissa Manchester arbeitete, wurde er von Elton John kontaktiert, der zu jener Zeit seine Band neu zusammenstellte. Howard liess sich für das Album **Rock of the Westies** als Keyboard-Spieler engagieren und blieb dann noch einige Monate. 1976 verliess er die Band, um Alben zu produzieren und eigene Songs zu schreiben. Schnell machte er sich einen Namen und arbeitete mit renommierten Künstlern wie Randy Newman, Chaka Khan, Toto, Earth Wind & Fire, Bob Seger, Rod Stewart, Glen Frey, Rickie Lee Jones oder Cher. 1980 bis 1981 kehrte er für das Album **Blue Moves** zu Elton John's Band zurück und 1986 nochmals, um das Melbourne Symphony Orchestra für das **Live in Australia Tour** Album zu dirigieren. James Newton Howards Arbeit sind auf einigen der grossten Elton John Hits dieser Zeit zu hören, zu denen unter anderem „Sorry Seems to be the Hardest Word", „Don't Go Breaking My Heart" oder „Little Jeannie" gehören.

Erst 1985 vertonte James Newton Howard seinen ersten Film, **Head Office**. Da er grossen Gefallen an dieser Art von Arbeit und Musik fand, folgten rasch weitere Projekte. Bereits 1989 gewann er einen Emmy für den TV-Film **Men** und ein Jahr später ging mit **Pretty Woman** der erste Blockbuster auf sein Konto. Mit Filmen wie **Grand Canyon**, **Prince of Tides**, **Falling Down**, **The Fugitive**, **Wyatt Earp**, **The Devil's Advocate** oder **The Sixth Sense** steigerte er stetig sein Renomee und konnte sich dank seiner Anpassungsfähigkeit weitgehend erfolgreich gegen ein Typecasting wehren.

Ich traf den Komponisten im November 2000 in seinem Studio in Santa Monica, kurz vor dem Releasewochenende von **Unbreakable** und **Vertical Limit**. Trotz viel Arbeit und Zeitdruck gewährt er mir einige Minuten seiner kostbaren Zeit, um meine Fragen zu beantworten. Für diese Bereitschaft danke ich ihm ganz herzlich, genauso wie auch Monique



© 2022 filmmusicjournal.ch

Ward von Chasen & Co, die das Interview eingefädelt hat.

*Kannst Du uns einen kurzen Abriss über Deinen musikalischen Background geben?*

JNH: Nun ich startete mit dem Klavier und studierte bis ich 18 Jahre alt war. Ich verliess das College, weil ich des Übens müde war und musizierte fortan mit Rock'n'Roll Bands und spielte für Elton John in den 70ern. Von da an war ich ständig als Sessionmusiker beschäftit, habe Platten produziert und Orchestrationen angefertigt.

*Ich habe vorhin all Deine Gold- und Platinauszeichnungen gesehen. Du hast ja wirklich für unglaublich viele Leute gearbeitet.*

JNH: Oh ja, ich habe es wirklich genossen als Sessionmusiker und es hat Ähnlichkeiten mit der Filmmusik in Sachen unterschiedlicher Stils/Genres und mit verschiedenen Leuten umzugehen. Bei Elton John habe ich begonnen mit Orchestern zu arbeiten.

*Und als Produzent, was war da Deine Aufgabe?*

JNH: Die Aufgabe des Produzenten im Musikbusiness lässt sich in etwa mit der eine Regisseurs beim Film vergleichen. Man unterstützt die Künstler, weist sie an, ist für das Arrangement und den Mix zuständig, sorgt für die richtige Vorbereitung. Eine recht umfangreiche Aufgabe. Man gibt der Produktion den richtigen Schliff.

*Das erste Album, das Deinen Namen auf dem Cover trug, war „James Newton Howard and Friends".*

JNH: Ich habe zu dieser Zeit mit David Paich, Steve Porcaro und anderen Sessionmusikern zusammengearbeitet, wir waren sehr gute Freunde. Von Yamaha wurden wir kontaktiert – die brachten gerade eine neue Generation Synthesizer wie den DX-7 auf den Markt - ob wir nicht für eine Musikinstrumenten-Messe einige Kompositionen machen könnten, speziell mit ihren Instrumenten, die wir dann an der Messe aufführen sollten. Die Songs haben wir ziemlich rasch geschrieben. Das Album wurde schliesslich als Livemix aufgenommen und herausgebracht, es war eine ziemlich spontane Sache.

*Michael Douglas, Gwyneth Paltrow: A Perfect Murder (1998)*

*Und dann folgte 1985 der erste Film, **Head Office**, wie kam es dazu?*

JNH: Ich hatte mir eine gewisse Reputation als Instrumentalist und Sessionmusiker in Los Angeles aufgebaut. Unter anderem spielte ich auch für Jerry Goldsmith Keyboards in einigen seiner Scores. Ich erhielt einen Anruf ob ich die Musik zu diesem Film machen würde und das machte mich sehr nervös, Du kennst ja die Deadlines bei Filmen; dann kamen all die technischen Aspekte hinzu, das Synchronisieren zum Film und so weiter. Ich hatte damals 6 Wochen Zeit. Das war zu jener Zeit eher normal, heute ist das schon fast eine Ausnahme.

*Dein wohl grösster Erfolg scheint **Pretty Woman** zu sein...*

JNH: Ich erachte das als musikalische Trivialität!

*Auch weil Deine Musik im Film aber vor allem auf der CD den Pop und Rocksongs Platz machen musste? Aber hat Dir dieser Film nicht einige Wege geebnet für Deine Filmmusikkarriere?*

JNH: Eigentlich nicht. Sicher, man wird mit einem Box Office Hit in Verbindung gebracht, aber sonst hat das wenig Einfluss, wenn der Film keine grossen musikalischen Möglichkeiten bietet. Ein kleinerer Film mit grösserer musikalischer Präsenz kann einen bedeutenderen Einfluss haben. Als Beispiel: Joel Schumacher engagierte mich für **Flatliners**, weil er einen kleinen Film namens **Some Girls** (1988) mochte, den kein Mensch gesehen hat, in dem die Musik aber präsent war. Im Gegenteil zu **Pretty Woman**, wo niemand den Score gehört hat.

*Du hast eben Joel Schumacher erwähnt, für den Du neben **Flatliners** auch **Dying Young** und **Falling Down** gemacht hast. Ist es richtig, dass Graeme Revell für **Falling Down** bereits Musik geschrieben hatte ehe Dein Name ins Spiel kam?*

JNH: Graeme war tatsächlich vorgesehen, aber ich weiss nicht ob er wirklich schon etwas komponiert hatte. Es muss auch nicht immer ein kreatives Problem sein, das zu so einem Wechsel führt. Beispielsweise kollidierte Joels **The Client** mit meinen Terminplänen für einen Lawrence Kasdan Film, **Wyatt Earp**. Und obwohl **Wyatt Earp** kein Erfolg wurde, der Film war für einen Komponisten ein absoluter Traum, ein 3 Stunden Epos-Western und ich wollte diesen Film unbedingt machen. So telefonierte ich Joel und musste für **The Client** absagen.

*Ein ganz bezaubernder Score von Dir ist **Dying Young**. Da taucht auch der Name von Kenny G. auf, den viele als kontemporären Musiker kennen. Wurde er lediglich als Musiker engagiert oder hatte er noch anderen Einfluss auf den Score?*

JNH: Nein, er spielte bei einem Stück mit, das war's. Witzig, ich habe schon zu fünf Filmen mit Julia Roberts die Musik geschrieben und bin bereit für einen sechsten vorgesehen, **American Sweethearts**. Das hat sich irgendwie so ergeben.

*Das gibt Dir immer die Möglichkeit „hübsche" Musik zu schreiben...*

JNH: Man könnte es so sagen. Ich mag Julias Leinwandpräsenz.



© 2022 filmmusicjournal.ch

*Vor **Wyatt Earp** hast Du für Lawrence Kasdan **Grand Canyon** vertont und mit einer Mischung aus urbanen und rhythmischen Klängen umgeben.*

JNH: Mit Filmen ist das so eine Sache: wenn man weiss, was man schreiben will, ist es einfach. Aber bis man darauf kommt, was man schreiben will, das ist der schwierige Teil! In **Grand Canyon** gibt es verschiedenste Musikrichtungen: der von dir erwähnte urbane Teil, orchestrale Passagen, eine grosse Fanfare zum Schluss des Films, Jazz. Es war eine ungemein selektive und umfangreiche Angelegenheit, eine merkwürdige Mixtur aus Stilelementen. Es war recht schwierig die Essenz des Filmes musikalisch greifbar zu machen. Und schliesslich, als es geschafft war, schien es das einzig richtige zu sein, es war nicht einfach nur ein billiger Erfolg um zum Ziel zu kommen. Ich hatte das Gefühl die Stadt Los Angeles, wo der Film spielt, musikalisch erfasst zu haben.
Larry (Lawrence Kasdan) ist einer der intelligentesten, offensten und herzlichsten Leute, mit dem ich je zusammengearbeitet habe. Er ist sehr spezifisch wenn es darum geht seine Ideen darzulegen, hat er das aber getan, so lässt er dem Komponisten freien Lauf, hat vollstes Vertrauen. Für solche Menschen, so meine ich, arbeite ich am besten.

*Was leider keine selbstverständliche Sache ist, man hört so viele Geschichten.*
JNH: Weisst du, ich fühle mich im jetzigen Stadium meiner Karriere recht wohl, weil ich oft mit den selben Leuten zusammenarbeiten kann, pflege gute Beziehungen. Aber Musik ist halt nicht die Sprache der Regisseure und das fordert eine kluge und gute Konversationsführung mit ihnen.

*Ich möchte bei dieser Gelegenheit auch auf **The Prince of Tides** zu sprechen kommen, für den ursprünglich John Barry hätte die Musik schreiben sollen, aber das Projekt dann fallen liess oder gefeuert wurde, ich weiss es nicht. Barbara Streisand soll keine einfache Person sein, hast Du das auch zu spüren bekommen?*

JNH: Also es war schon ein schwieriger Job, ja. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich mir einen eigenen, gewissen Level „Berufsethik" aufgebaut und den hatte Barbara auch. Dann merkt man plötzlich, dass man noch härter arbeiten muss, obwohl ich das Gefühl hatte zuvor stets hart an meinen Musiken gearbeitet zu haben. Und dieser Prozess, eine gewisse Art der Erkenntnis, ist irgendwie schmerzhaft und sehr schwierig. So gesehen war **The Prince of Tides** für mich recht unkomfortabel. Aber ich könnte nicht sagen, dass Barbara per se eine schwierige Person wäre. Sie verlangt viel und da kann man nicht einfach sagen, nein, soweit will ich nicht gehen und schon gar nicht darüber hinaus. Aber es gab Zeiten, da passierte genau das und kollidierte mit dem logistischen Standpunkt, die Musik zu einem bestimmten Zeitpunkt auch zu beenden.

Al Pacino in Devil's Advocate (1997)

*Es ist sicherlich nicht einfach, neue Wege zu beschreiten und zu experimentieren, sich herauszulehnen. Wie vermeidet man es nicht sitzen zu bleiben und es sich selber zu komfortabel zu machen, sich nicht zu wiederholen etc.?*

JNH: Es ist so, dass man, während man als Komponist wächst, sich gewisse Automatismen zulegt. Man sieht sich eine Szene an und innerlich leuchtet das Lämpchen auf und man weiss, welche Art Musik hier funktioniert. Das ist mir sicherlich passiert. Seit einiger Zeit aber habe ich mir es zur Aufgabe gemacht, dass ich mir zusätzlich die Frage stelle, gut, ich weiss was ich hier schreiben kann, aber welchen anderen Weg gibt es sonst noch? Welche andere Verbindungen kann ich sonst noch herausholen? Es sollte eine konstante Bemühung sein. Aber natürlich kann auch der erste Gedanke die brillanteste Lösung darstellen. Also ist es doch jederzeit wieder die Erkenntnis des Selbstbewusstwerdens und des Verständnisses, was ist richtig und was nicht. Ich versuche möglichst selektiv zu arbeiten, was passt, was passt nicht. Es ist ein ständiges Bemühen sich nicht zu wiederholen, den Mut zu haben, etwas Neues zu machen.

*Wie hast Du es geschafft, schaut man Deine Filmographie an, nicht schubladisiert zu werden wie so viele andere Komponisten? Hast Du das bewusst gesteuert oder war es einfach nur Glück?*

JNH: Nein, ich habe darauf geachtet nicht in eine Schublade gesteckt zu werden. Etwas worauf ich enorm stolz bin, ist, dass ich einen guten Actionscore schreiben kann und ich glaube nicht, dass viele andere Komponisten darauf wirklich stolz sind. Melodische Scores zu schreiben liegt viel mehr in meinem Naturelle. Aber als ich zuerst **The Package** (1989) und später **The Fugitive** (1993) angeboten bekam, habe ich ungemein hart daran gearbeitet um damit Erfolg zu haben und um der Schubladisierung als romantischer Komponist zu entgehen, die mich fast schon eingeholt hatte. Heute fühle ich mich stark genug, für alle Genres zu schreiben – das macht mich allerdings nicht weniger nervös, wenn ich einen neuen Film beginne.

***The Fugitive** war so etwas wie eine neue Stimme im Actiongenre und für viele kommende Actionscores massgebend. Hat es Dich gestört, dass viele Filme nach **The Fugitive** auch so klangen?*

JNH: Es gibt ja den Ausspruch, imitiert zu werden ist das grösste Lob. Es hat mich nie gestört, ich fühlte mich dadurch eher geehrt. Und es war ein hartes Stück Arbeit, diese 80 oder 90 Minuten in rund 4 ½, 5 Wochen zu schreiben. Aber es war nicht die Menge, die es anstrengend machte, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Musik für einen Actionfilm zum Teil überaus komplex war.



© 2022 filmmusicjournal.ch

*Schaut man zurück, hast Du eigentlich wenige wirklich harte Actionstreifen in Deinem Oeuvre. Mir kommt da gerade der Steven Seagal Streifen* ***Marked for Death*** *(1990) in den Sinn. Sind das Filme, die Dir weniger liegen?*

JNH: Das war ein wirklich schlechter und dummer Film und ich würde so etwas heute nie mehr machen. Ich mag übermässig gewalttätige Filme nicht und versuche diese auch zu vermeiden.

*In* ***Devil's Advocate*** *hast Du anscheinend bewusst darauf verzichtet, diabolische Musik oder das Klischee davon zu verwenden, keine pseudo religiösen Chorgesänge, keine Orgelmusik.*

JNH: Ich habe eine Abneigung gegenüber Klischees, sicher rutsche ich auch mal da rein. Es ist nicht einfach ständig ohne sie auszukommen und das letzte was ich wirklich tun würde in so einem Film, wären gregorianische Gesänge. Kein „dominus" und kein „christus". Ich versuchte die sensitive, die verführerische Seite des Teufels anzusprechen. Ausserdem spielte Al Pacino auf eine gewisse Art einen Teufel, den man sogar mögen könnte. Also musste ich vorsichtig damit umgehen und ihn nicht plakativ, gemein, düster und eindimensional machen. Es ist komplizierter als das. Den richtigen Ton zu treffen, das ist das schwierigste als Filmemacher und als Komponist. Manchmal schafft man es, intuitiv, manchmal klappt es nicht. Bei **Devil's Advocate** glaube ich den richtigen Ton getroffen zu haben.

*Hast Du bei diesem Score mit aussergwöhnlichen Effekten gearbeitet um die teils unwirkliche Atmosphäre zu schaffen?*

JNH: Ich arbeite oft mit Samplingeffekten und Elektronik. Hier habe ich Schreie verwendet, rückwärtsverarbeitete Percussionsamples und solche Sachen, unter anderem um die Zeitreferenzen im Film, die plötzlich von objektiv auf subjektiv switchten, zu unterstreichen.

*Und danach kam ein Film, der in eine ähnliche, übernatürliche Richtung geht:* ***The Sixth Sense****. Die Essenz des Filmes liegt schliesslich darin, dass das Publikum während des Filmes nicht bemerkt, dass Bruce Willis' Charakter bereits tot ist. Wie hast Du Dich mit diesem Film auseinandergesetzt?*

JNH: Es war eigentlich recht einfach, denn bei Nights *(M. Night Shyamalan)* Filmen liegt die Hauptsache beim emo-

tionalen Standpunkt mit wessen Sicht wir den Film sehen. Die Magie von **The Sixth Sense** ist ein Zaubertrick. Wir haben den kleinen Jungen und wir haben Bruce. Man sieht diesen kleinen Jungen und denkt, dass das Wunder dieser kleine Junge ist. Aber man liegt total falsch, es ist Bruce. Man folgt dem Jungen und alles ist ein Zaubertrick, Magie. Also folge ich der Sicht des Jungen und dessen emotionalem Standpunkt. Was ist dieser Standpunkt? Einsamkeit, Traurigkeit, Furcht - und damit gebe ich keinen Hinweis auf den Zaubertrick. Oberste Priorität war also, wessen Sicht der Dinge man präsentieren darf.

*... und das machte die Sache einfach?*

JNH: Der Score selber war natürlich nicht einfach. Es ist ein sehr zurückhaltender Score, Night's Film ist ein sehr ruhiger Film und es hat viele Momente, in denen die Musik leise ist, delikat, doch dann gibt es auch Momente, wo sich die Leute fürchten.

*... und wo Du mehr auf Suspense gesetzt hast...*

JNH: ... unheimlich, es ist unheimlich, dieses Wort gefällt mir besser. Es ist kein Horrorfilm. Der Film ist nicht erschreckend, es gibt einige solcher Szenen, aber er ist eher unheimlich, spukig...! Hier hat Night genau den richtigen Ton getroffen, einen unwiderstehlichen Film geschaffen.

*Dann kam* ***Snow Falling on Cedars****, ein Film der sehr wenig Dialog hatte und Dir somit die Möglichkeit bot, viel mit der Musik zu arbeiten.*

JNH: Das ist meine Lieblingsarbeit, ein wunderbarer Film, eine grossartige Zusammenarbeit mit Regisseur Scott Hicks. **Cedars** war mir sehr, sehr wichtig und ich habe mich voll reingehängt und gepusht bis zum „Gehtnichtmehr".

*Ich erinnere mich speziell an die Szene mit dem ersten Kuss unter dem Baum. Das war sehr sinnlich. Und die Sequenz mit dem japanischen Jungen und den Bildern aus dem Krieg, das Maschinengewehr, er wirft die Granate... : Die Musik bewegte sich langsam, ganz im Gegensatz zu den Bildern, die schnell geschnitten waren. Wieso diese Langsamkeit und wieso nicht mit den schnellen Bildern Schritt halten?*

JNH: Es war eine Erinnerung. Er erinnerte sich. Es war kein Geschehnis das im Jetzt stattfand. Daraus ergibt sich eine völlig andere Zeitstruktur, ich wollte diesen Eindruck vermitteln und es war wichtig das Konträre zum Visuellen herzustellen.

*Ein Wort zu Deinem aktuellen Projekt* ***Dinosaurs****?*

JNH: Oh ja, ich liebe die Zeichentrickfilme von Disney und es war für mich eine grosse Herausforderung den Film zu machen. Ich empfand es als wichtig, den Film quasi real zu vertonen, als Liveaction-Film zu behandeln.

*Das war Dein erster Zeichentrickfilm?*

JNH: Nein, **Space Jam**, aber das war Cartoon, ein grosser Unterschied zu Zeichentrickfilm. Cartoon ist komisch und „blödsinnig" in einem traditionellen Sinn.



© 2022 filmmusicjournal.ch

*Wieso afrikanischer Gesang in **Dinosaurs**?*

JNH: Gegenfrage: wieso nicht? Wir mussten uns entscheiden, was für Musik man in einem Film gebraucht, zu einer Zeit, wo noch keine Musik existierte. Aber ursprünglich sollte es nicht *so* Afrikanisch ausfallen, es sollte unspezifischer werden. Doch wir haben alle unsere Erwartungen und Ideen, man kriegt Eindrücke, die man vom Temp Track hört. Es ist unbeabsichtigt Afrikanisch geworden, es kam so heraus, war aber nicht so gemeint.

*Okay, vielen Dank für Deine Zeit und alles Gute.*

# The Prince of Scores

## Die James Newton Howard Discographie

von Patrick Ruf und Philippe Blumenthal

*Die nachfolgende Discographie listet alle Alben von James Newton Howard auf – unter Ausschluss der Werke als Bandmitglied, Studiomusiker oder Produzent – und bewertet diese anhand der untenstehenden Skala. Diese Bewertung der einzelnen Alben bezieht sich auf die Qualität der darauf enthaltenen Tracks, muss aber auch im Kontext mit dem Schaffen des Komponisten verstanden werden.*

☺ ☺ ☺ = Ein Muss
☺ ☺ = Ganz gut
☺ = Nur für vergiftete Fans

**JNH** (1974)
Dieses Album stand den Autoren leider nicht zur Verfügung.

**JAMES NEWTON HOWARD AND FRIENDS** (1984)
*Sheffield Lab • 26:30 - 9 Tracks*

Als Yamaha im Jahre 1983 eine neue Serie digitaler Synthesizer (DX7, DX9 & GS1) entwickelte, beauftragten sie James Newton Howard, David Paich und Steve Porcaro einige Stücke zu komponieren, um diese an der N.A.M.M Convention in Anaheim zu demonstrieren. Ergänzt wurden die elektronischen Instrumente durch Schlagzeug (Jeff Porcaro) und Perkussion (Joe Porcaro). Sheffield Lab brachte es fertig, die vielbeschäftigten Musiker (David, Steve und Jeff sind Mitglied der legendären Poprockgruppe Toto) ins Studio zu holen und ihre neuesten Werke auf Tonträger zu bannen. Heute, gut 20 Jahre später, klingen diese Stücke zwar nicht mehr ganz neu, haben ihren Reiz aber bei Weiten noch nicht verloren. Eingängige Melodien mit einer Toto-Prise, süffige Klänge, peppige Arrangements und Rhythmen, die von romantisch bis ausgelassen reichen, ziehen den Zuhörer unweigerlich in ihren Bann und garantieren für tolles Hörvergnügen. Schade, dass der Spass bereits nach 26 Minuten zu Ende ist.
☺ ☺ ☺ (pr)

**WILD CATS** (1986)
*Warner 25388-1 • 40:16 - 10 Tracks*

James Newton Howards zweiten Kinostreifen, in dem Goldie Hawns Traum, ein American Football Team trainieren zu dürfen, in Erfüllung geht, hat der ehemalige Studiomusiker / Produzent gemeinsam mit Hawk Woliski vertont. Auf der LP – eine CD exisitiert meines Wissens nicht – ist lediglich *Molly's Theme* (4:27) vertreten, eine liebliche Popballade, welche von Synthesizern vorgetragen wird. Der Rest des Albums besteht aus Rock- und Popsongs von The Isley Brothers, Mavis Staples, Randy Crawford, Brenda Russell, Joe Cocker oder James Ingram.
☺ (pr)

**PROMISED LAND** (1987)
*Private Music • 45:53 - 14 Tracks*

Der Score zu diesem Film mit Kiefer Sutherland und Meg Ryan als High-School Bekanntschaft, die sich einige Jahre nach dem Abschluss wieder treffen, lässt sich stilistisch in drei Gruppen einteilen: Eröffnet wird der Silberling durch ländliche popig angehauchte Klänge (*Plymouth Waltz*, *Winter Scene*, *Ice Skating*, *¾ #1*), die treffend eine Kleinstadt-Atmosphäre im Mittleren Westen charakterisieren. Die *Promised Land Suite* hingegen wird ausschliesslich vom Klavier vorgetragen und wirkt durch die Beschränkung auf dieses eine Instrument nicht nur lieblich und sanft, sondern auch äusserst rein. Die dritte und letzte Kategorie besteht aus Synthesizerkompositionen, welche einen leicht mysthischen Touch aufweisen. Alle Tracks verfügen jedoch über eine gute Melodie, was unterstreicht, dass James Newton Howard zu jener Zeit noch stark in seinem Background als Arrangeur und Produzent von populärer Musik verwurzelt war. Abgerundet wird der Soundtrack durch einen über 6-minütigen Gospel.
☺ ☺ (pr)

**FIVE CORNERS** (1987)
*Varese 47354 • 30:45 - 20 Tracks*

**Pinguine in der Bronx**, so der deutsche Titel, erzählt von einigen Jugendlichen (u.a. von Jodie Foster und Tim Robbins dargestellt), deren Leben sich 1964 in der Bronx kreuzen. Es ist einer der wenigen Filme über die 60er, der auf die Verwendung von Oldies verzichtet um diese Ära heraufzubeschwören und stattdessen voll auf den Score vertraut. James Newton Howards stimmungsvolle und wirkungsvolle Partitur wird einerseits von romantischen (*Love Theme*) und jazzigen (*Return Home*) Klaviercues aber auch dramatischen Synhesizer-Tracks (*Penguin*, *Shot Cop*) geprägt.
☺ ☺ (pr)

**RUSSKIES** (1987)
*Varese 81335 • 30:53 - 19 Tracks*

Im Remake von **The Russians are Coming! The Russians are Coming!** strandet das russische U-Boot vor der Küste Floridas, wo einige Kids mit der „feindlichen" Besatzung Freundschaft schliessen. James Newton Howard hat diesen Streifen mit einer Synthesizer-Orchester Tonspur ausgestattet, welche weder amerikanische bzw. russische Klischees noch patriotische oder gar militärische Motive enthält, sondern - ganz Zielgruppengerecht - mit sehr süffigen und mitreissenden Popmelodien aufwartet, welche durch ein paar dramatische und spannungserzeugende Stücke abgerundet werden.
☺ (pr)

**OFF LIMITS** (1988)
*Varese 70445 • 36:23 - 19 Tracks*

Für dieses Krimidrama, in dem zwei Armee-Detektive 1968 in Saigon den Mörder von vietnamesischen Prostituierten jagen, verwendete James Newton Howard nur Synthesizer, Perkussion, Synclavier und Gitarre. Entstanden sind vorwiegend trostlose, atmosphärische Suspense-Cues, die stellenweise einen dezenten Hauch Lokalkolorit aufweisen oder an Eric Serra's **The Big Blue**



© 2022 filmmusicjournal.ch

erinnern (*Following Col. Armstrong, Body Bombing*). Einziger Lichtblick in dieser tristen und zwielichtigen Klangwelt ist die liebliche Klaviermelodie aus *Nicole's Theme* und *Love Theme*.
☺ (pr)

**EVERYBODY'S ALL-AMERICAN** (1988)
*Capitol Records • 29:34 - 11 Tracks*

Der Soundtrack dieses Filmes, der die 25-jährige Saga eines College Footballhelden (Dennis Quaid) und seiner Herzensdame (Jessica Lange) portraitiert, bietet ausschliesslich Oldies, welche von Smiley Lewis, Lloyd Price, The Jaguars, Huey Meaux, Nat King Cole, Don Gardner & Dee Dee Ford, Shirley & Lee, Hank Ballard und Jessie Hill vorgetragen werden.
☺ (pr)

**TAP** (1988)
*Epic 45084 • 42:06 - 10 Tracks*

Für diesen liebevolle Tribut an das Steptanzen wurden mitreissende Songs zusammengestellt, welche von Blues über Reggea-Balladen und Soul bis Pop reichen und von Künstlern wie Etta James, Gregory Abbott, Teena Marie, James J.T. Taylor & Regina Bell, Stanley Clarke oder Tony Terry interpretiert werden. Auch dieses Album enthält keinen Score-Cue, dafür hat James Newton Howard gemeinsam mit Glen Ballard den groovigen Song „Can't Escape the Rhythm" beigesteuert, der vom Hauptdarsteller Gregory Hines gesungen wird.
☺ (pr)

**MAJOR LEAGUE** (1989)
Dieses Album stand den Autoren leider nicht zur Verfügung, enthält aber vorwiegend Songs.

**COUP DE VILLE** (1990)
*Cypress Records 71334 • 10 Tracks*

Während 1963 drei Brüder mit dem Wagen ihres Dads von Detroit nach Florida fahren, erklingen - wie könnte es auch für eine Story aus jenem Jahrzehnt anders sein - unzählige Oldies auf der Tonspur. Zehn davon, u.a. *Louie Louie* oder *The Wanderer*, sind auf dem Tonträger vereint, während James Newton Howards Partitur leer ausgeht.
☺

**PRETTY WOMAN** (1990)
*EMI 7934922 • 44:17 - 11 Tracks*

Gemäss eigenen Angaben komponierte der amerikanische Maestro für diese neuzeitliche Adaptation von Aschenputtel ein bezauberndes Thema, welches aber niemand gehört hat. Kein Wunder, schliesslich war das moderne Märchen mit Julia Roberts und Richard Gere in den Hauptrollen nur so mit hippen Songs vollgespackt. Das widerspiegelt sich natürlich auch auf dem Album, das sich wie der Streifen in Kürze zum Hitparadenstürmer mauserte, wo mit Natalie Cole, David Bowie, Go West, Roxette (*It Must Have Been Love*), Robert Palmer, Peter Cetera und Roy Orbison (*Oh Pretty Woman*) die Crème de la Crème der Poprock-Interpreten vereint ist.
☺ (pr)

**FLATLINERS** (1990)
*JNHCD 001 • 30:47 - 15 Tracks*

Diese Discographie beschränkt sich eigentlich nur auf kommerzielle Veröffentlichungen, doch aufgrund der Wichtigkeit dieser Komposition soll der Soundtrack, ein Bootleg welches auch **Falling Down** enthält, hier trotzdem erwähnt werden.
Inspiriert von Penderecki und Ligeti verwendete James Newton Howard erstmals Chor und grosses Orchester, welche er mit Synthesizer und perkussiven Elementen ergänzte – ein Ansatz, den der Maestro seither immer wieder angewendet hat. Zudem verzichtet er auf seine üblichen Popmelodien und kreierte stattdessen eine sehr eindringliche atmosphärische Partitur. Entstanden ist ein intensiver und imposanter zeitgenössischer Score voller verführerischer, mysthischmorbider Schönheit, aggressivangsterfüllten Panikattacken, erlösendem, engelsgleichem Chor und gütiger, befreiender Vergebung, der die Faszination vom Leben nach dem Tod treffend einfängt. James Newton Howard beweist mit

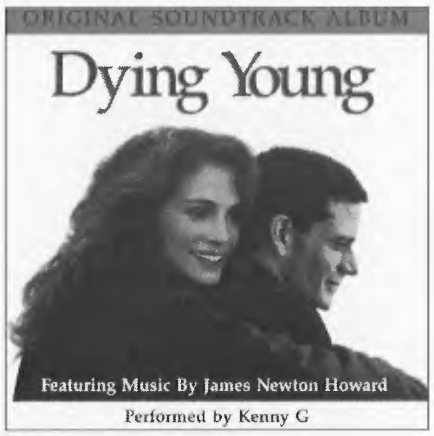
diesem Werk äusserst eindrücklich, dass er trotz seiner seicht-kommerziellen Vergangenheit weit mehr als nur hübsche und eingänige Popmelodien schreiben kann.
☺☺☺ (pr)

**MARKED FOR DEATH** (1990)
*Delicious Vinyl • 67:06 - 16 Tracks*

Ein jamaikanischer Drogendealer mit Voodookräften und seine Gang wollen zu den Klängen von R&B, Pop, Reggea, Discobeats und Rap, Actionstar Steven Seagal und seine Familie auslöschen. Vorgetragen wird diese bunte musikalische Mischung durch The Brand New Heavies, Def Jef, Body & Soul, Young MC sowie Jimmy Cliff, der zusammen mit seiner Band auch einen kurzen Auftritt im Film hat. Selbst James Newton Howard ist mit *Weapons Montage* (2:06), einem groovigen Jazzpop-Track mit Saxsolo von Tom Scott, auf dem Album vertreten.
☺ (pr)

**THREE MEN AND A LITTLE LADY** (1990)
*Hollywood Rec. • 40:59 - 20 Tracks*

Eröffnet wird dieses Album von sechs Songs (20:47) - wovon zwei die Hauptdarsteller Tom Selleck, Ted Danson und Steve Guttenberg zum Besten geben - während Howard für das amerikanische Remake des französischen Kinohits **Trois Hommes et un Coufin** eine charmante Orchesterpartitur beisteuert. Liebliche






© 2022 filmmusicjournal.ch

Melodien, popige Passagen (*Sylvia to Theatre*) und einige von der Handlung erforderliche dramaturgische Höhepunkte (*To England*, *Pileforth*, *Motorcycle Montage*) prägen diese unspektakuläre aber herzerwärmende Tonspur.
☺☺ (pr)

**GUILTY BY SUSPICION** (1991)
*Varese 5310 • 28:15 - 10 Tracks*

Auch dieser Silberling bietet sowohl Songs als auch Score-Tracks, wobei erstere aus Swingklassikern von Louis Armstrong / Duke Ellington, Nat King Cole, Billie Holiday und George Shearing bestehen und etwa die Hälfte der Spielzeit in Anspruch nehmen. Der Score ist im gleichen Stil gehalten und schmeichelt die Gehörgänge mit edlem Schmusejazz (*NY to LA – The Bus Depot*), lebensfrohem Swing (*RKO Lot*) oder traurig melancholischen, klavierlastigen Cues.
☺☺ (pr)

**DYING YOUNG** (1991)
*Arista 261952 • 36:44 - 13 Tracks*

Für die zweite Zusammenarbeit mit Regisseur Joel Schumacher hat Howard einen wundervollen und melodiösen Score komponiert, der das Herz jeder einigermassen romantischen Person augenblicklich höher schlagen lässt. Die verträumt romantischen Orchesterkompositionen werden durch Klavier- und Gitarrensoli abgerundet und mit einigen Pop-Elementen ergänzt. Die Highlights

sind aber die drei Tracks, welche Kenny G mit seinem Saxophonspiel veredelt: schmachtende Melodien (*Theme from Dying Young*), die mit popigem Fundament (*Hillary's Theme*) und Country-Gitarre (*Driving North*) dezent aufgepeppt werden. Höchst süffige Popklänge in Reinkultur. Kein Wunder wurde das Thema mit einer Grammy Nomination ausgezeichnet.
☺☺☺ (pr)

**THE MAN IN THE MOON** (1991)
*Reprise 926763-2 • 31:21 - 18 Tracks*

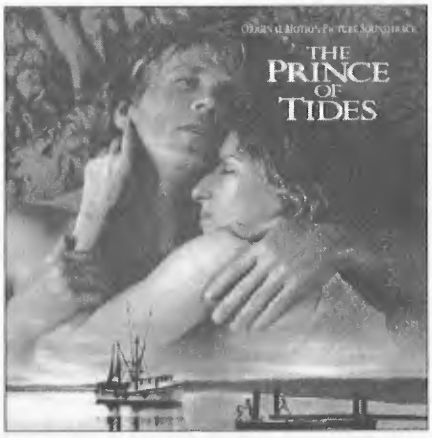
Der Film spielt 1957 in Louisiana, was sich natürlich auch in der Musik niederschlägt. Zwar hat James Newton Howard keinen Bluegrass-Soundtrack komponiert, doch die Verwendung von Gitarre, Mandoline, Perkussion, Piano (gespielt vom Maestro höchstpersönlich) wie auch Violine geben dem Soundtrack den entsprechenden ländlichen Anstrich. Die intime Partitur ist vorwiegend nachdenklich-sentimental und lebensfrohübermütig, stellenweise aber auch sehr dramatisch und zieht den Zuhörer unweigerlich in seinen Bann. Ein überaus reizvoller Score, der einem je länger je mehr ans Herz wächst und noch heute zu den Favoriten des Komponisen gehört.
☺☺ (pr)

**GRAND CANYON** (1991)
*Milan 262493 • 43:10 - 16 Tracks*

Nicht nur ein ungewöhnlicher, vielschichtiger Film von Lawrence Kasdan mit Staraufgebot (Kevin Kline, Danny Glover, Steve Martin....), sondern auch eine besondere Musik, schon alleine wenn man sich die verschiedenen Stilarten vor Augen führt, die Howard in diesen Score einfliessen liess und dennoch ein Resultat abliefert, das nicht sinnlos umhertanzt, denn trotz der ungewohnten Stilwechsel bleibt einem die Musik im Ohr haften und hinterlässt einen bemerkenswerten, fast unbeschreiblichen Eindruck.
Jazz, Funk und eine Mischung, die man als urbane Stadtmusik oder LA-Sound bezeichnen könnte sowie nicht zu vergessen das grossartige, orchestrale Finale mit seinen eindrücklichen Fanfaren, wenn der Film mit einem Flug über den Grand Canyon schliesst. Sicher keine eingängige CD, der man auch mit einer gewissen Offenheit begegnen sollte. Zählt mit zum besten aus dem Hause Howard.
☺☺☺ (phb)

**MY GIRL** (1991)
*Epic 48732 • 35:45 - 12 Tracks*

Zu den groovigen Klängen von The Temptations (*My Girl*), Manfred Man, The Rascals, Creedence Clearwater Revival, Sly & the Family Stone oder Chicago versucht ein 11-jähriges Mädchen (Anna Chlumsky) mit allerlei ausgefallenen Flausen die Aufmerksamkeit ihres ver-




witweten und überforderten Vaters (Dan Aykroyd) zu erlangen. Neben all den Songs umfasst die CD auch einen Track - *Theme from My Girl* (3:35) - aus der Feder von James Newton Howard.
☺ (pr)

**THE PRINCE OF TIDES** (1991)
*Columbia • 54:20 - 24 Tracks*

Nachdem John Barry das Handtuch geschmissen hatte, schnitt Editor Don Zimmerman das Liebesthema von **Pretty Woman** zur Eröffnungsszene des Films und schanzte damit James Newton Howard den Job zu. Dieser komponierte eine ausgesprochen romantische Partitur, für welche er mit seiner ersten Oscarnomination belohnt wurde. Ausgestattet mit einem lieblichen Thema (*Main Title*) entzückt die Tonspur jedoch auch durch seine streicherlastigen schwelgerischnuancierten Kompositionen, die lediglich in *The Fishmarket* mit einer dezenten Prise Pop angereichert werden. Abgerundet wird die Scheibe durch zwei Barbra Streisand Songs, wobei Howard „Places That Belong to You" zusammen mit Alan und Marilyn Bergman verfasst hat.
☺☺☺ (pr)

**DIGGSTOWN / MIDNIGHT STING** (1992)
*Varese 5379 • 30:15 - 14 Tracks*

James Wood lässt sich hier als Ex-Sträfling in einem kleinen Georgia-Städtchen auf eine Boxmatch-Wette ein,

© 2022 filmmusicjournal.ch

die sich als grossangelegte Betrügerei entpuppt. Während sich die Leute also gegenseitig über den Tisch ziehen oder im Boxring die Köpfte blutig schlagen, vertröhmen die aus den Lautsprechern dröhnenden Gitarre, Bassgitarre, Hammondorgel, Mundharmonika, Schlagzeug und Perkussion mit ihren rockigen Klängen nicht nur eine gehörige Portion Machogehabe, Adrenalinschub und Spannung, sondern auch ein sanftes Südstaaten-Flair.
☺ (pr)

**GLENGARRY GLEN ROSS** (1992)
*Elektra 961384-2 • 57:53 - 16 Tracks*

Für das kammerspielartig verfilmte, rabenschwarze Vertreterdrama (mit Jack Lemmon, Kevin Spacey, Al Pacino, Drehbuch: David Mamet) griff Howard auf einen jazzbetonten Score für kleine Besetzung zurück, wobei er eine schlagkräftige Musikerschar für seine Combo einberief: Wayne Shorter (Sax, kurze Zeit darauf auch bei **The Fugitive** tätig), Mike Lang (Piano), Jeff Porcaro (Drums), John Patitucci (Bass), Larry Bunker (Vibes). Mal verhalten, mal betonter intonieren die fünf Musiker leichten, eher süffigen Jazz. Der Fluss von James Newton Howards temperierter Musik wird durch mehrere Songs gebrochen, diese einmal herausprogrammiert, begeistert **Glengarry Glen Ross** vor allem den Jazzfreund unter den Filmmusikern.
☺ (phb)

**NIGHT AND THE CITY** (1992)
*Hollywood Rec. • 33:35 - 10 Tracks*

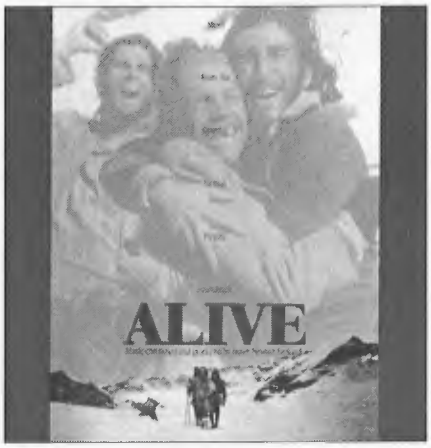
James Newton Howard wollte für das Remake dieses Film Noir aus dem Jahre 1950 zeitgenössischen, urbanen, kratzbürstigen und gitarrenlastigen New Wave komponieren. Für damalige Verhältnisse war dies für ihn eine sehr experimentelle Partitur hinsichtlich dem Einsatz von Perkussion und Gitarre, die aus jeder Note Anarchie verströmen sollten. Zur grossen Enttäuschung des Schöpfers wurden die Cues aber grösstenteils durch Songs, die grösstenteils aus den 60er Jahren stammen, ersetzt. Auf dem Silberling ist immerhin ein instrumentaler Track, das salsaartige *The Boxing Gym* (1:31) sowie „Never Gonna Stop" von Gardner Cole und „Love Doesn't Matter" von Rodney Saulsberry, zwei von James Newton Howard mitkomponierte Songs, zu hören.
☺ (pr)

**ALIVE** (1993)
*Hollywood Rec. • 30:31 - 11 Tracks*

Obwohl die Geschichte eines Rugby-Teams erzählt wird, das 72 Tage in den Anden überlebt, nachdem ihr Flugzeug abstürzte, findet man auf diesem Silberling weder aufwühlende Dramatik, Suspense noch pompöse Fanfaren oder verführerische Ohrwürmer. James Newton Howad wartet stattdessen mit einem sehr feinfühligen und fragilen Soundtrack auf, der stellenweise ins Euphorische und erhaben-erlösende aufschwelgt (*Finding the Trail*), im grossen Ganzen aber durch elegische Melodien, spirituelle Präsenz und eisige Schauer fasziniert und sich dank dieser eindrücklichen Kombination unweigerlich einprägt.
Auch **Alive** gehört zu den Lieblingswerken des amerikanischen Maestros, da diese Partitur nicht nur ein weiterer Durchbruch in seiner Karriere darstellt, sondern auch der erste Soundtrack war, bei dem James Newton Howard wirklich das Gefühl hatte, dass er erfolgreich einen orchestralen Score komponiert hatte, der gut funktionierte.
☺ ☺ ☺ (pr)

**FALLING DOWN** (1993)
*JNHCD 001 • 27:36 - 10 Tracks*

Fast jedem Regisseur gelingt mindestens einmal ein ausgezeichneter Film, im Falle von Joel Schumacher war es **Falling Down** mit den brillanten Michael Douglas und Robert Duvall in den Hauptrollen. Howards Score ist ein Musterbeispiel urbaner Spannungsmusik, die mit ihrem delikat selbstzerstörerischen Ambiente die Hitze von Los Angeles, die Fassungslosigkeit und wachsende Wut von Douglas' Charakter gnadenlos einfängt. Der Komponist schuf abseits von klischeehaft plärrenden Synthiestrapazen und elektrischen Gitarren ein Meisterstück, in dem er eben genau diese Ele-




mente miteinarbeitete, subtil und geschickt eingebettet und nicht platt auf der Tonspur hin und her wälzend. Leider war der Score bisher nicht offiziell erhältlich, geistert aber als unauthorisierte Promo-CD gemeinsam mit **Flatliners** umher.
☺ ☺ ☺ (phb)

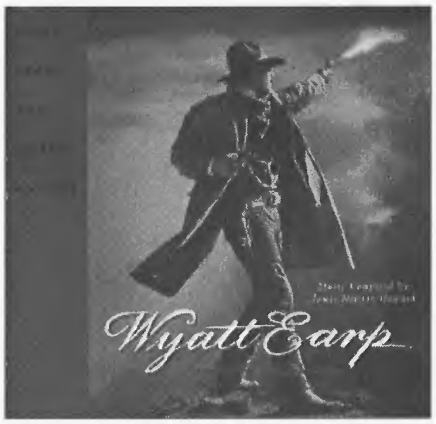
**DAVE** (1993)
*Big Screen Rec. • 35:28 - 13 Tracks*

Auf dem Kinoplakat wurde Ivan Reitmans Hausmusiker Randy Edelman als Komponist angekündigt, vertont hat den Streifen schlussendlich James Newton Howard. Dieser komponierte für diese Komödie, eine witzige Doppelgänger-Verwechslungskomödie mit Kevin Kline als US-Präsidenten und Sigourney Weaver als seine Gattin, eine grandiose Partitur, welche nie vorgibt, etwas anderes als ein romantischer Komödienscore in bester Hollywood-Tradition zu sein. Die Musik ist jeweils an den richtigen Stellen fröhlich, euphorisch, dramatisch, sentimental oder romantisch und ruft somit bei den Zuhörern genau die richtigen Emotionen hervor.
☺ ☺ ☺ (pr)

**THE FUGITIVE** (1993)
*Elektra 61592-2 • 41:41 - 11 Tracks*

Eher selten wird ein Actionscore wie **The Fugitive** für einen Oscar nominiert. Fans des Genres waren natürlich entzückt, als gerade der auf diesem Gebiet zu dieser Zeit noch nicht so arrivierte James New-

© 2022 filmmusicjournal.ch




ton Howard damit in die Annalen einging, doch gab es gleichzeitig auch wieder Stimmen aus dem Filmmusiklager, die mahnten, dass es doch Jerry Goldsmith längst verdient hätte für einen seiner Actionknaller ein Diplom zu erhalten. Wie dem auch immer sei, Howards Partitur ist ein absoluter Renner. Seine Spannungspassagen sind mitreissend und abwechlungsreich, gleichzeitig modern aber doch zeitlos und gegenüber vielen Genremusiken der 90er rückblickend ein wohltuender „Niveaulüpfer". Sein Haupt-/Liebesthema arbeitet Howard geschickt ein und seine atmosphärisch unterkühlte Musik unter dem Haupttitel ist der ideale Eingang für den Film, in dem Harrison Ford und Tommy Lee Jones glänzen. Die CD von Elektra ist eigentlich recht gut gelungen, obwohl Fetischisten gerne noch mehr Action vernommen hätten. Howard betont immer wieder, dass die Arbeit an **The Fugitive** nicht einfach war und er, obwohl immerhin acht Wochen Zeit, problemlos noch einen Monat mehr hätte gebrauchen können.
☺ ☺ ☺ (phb)

**THE SAINT OF FORT WASHINGTON** (1993)
*Varese 5444 • 30:08 - 8 Tracks*

Das Portrait von Obdachlosen in New York City, dargestellt von Danny Glover und Matt Dillon, versah der oscargekrönte Maestro mit einer abwechslungsreichen dezenten Partitur: Wehmütige Solotrompete, liebliche Klavierpassagen mit zukkersüssen Streichern, sentimentale Synthesizermelodien, verträumtes Glockenspiel aber auch harte und erbarmungslose urbane Klänge wechseln sich – meist im selben Track ab – und verleihen dem Werk eine fast spirituelle (Über)Lebenseinstellung.
☺ (pr)

**INTERSECTION** (1993)
*Milan 35663-2 • 39:17 - 13 Tracks*

Als Score, der ein wenig ein „hässliche Entlein" Dasein fristet, selbst bei Sammlern, die das Schaffen des Komponisten kennen, spielt **Intersection** immer wieder ein untergeordnete Rolle. Hört man sich die Musik sporadisch mal wieder an, so überkommt einen doch rasch wieder das Gefühl, dass es sich um eine wahrlich gute, stimmige Filmmusik handelt. Der legendäre Mundharmonikaspieler Toots Thielemans intoniert einige Stücke, begleitet von einem Ensemble aus Gitarren, Schlagzeug, Keyboards, Streichern und Holzbläsern, die tragische Dreiecksbeziehung der Akteure beleuchtend, mit stilvoll sanften Klängen oder mit betont atmosphärischen, teils popigen Ansätzen. Einen noch weitaus treffenderen Einfluss als auf CD übt die Musik im Film aus, wo der dramatische, expressive Effekt deutlich zum Tragen kommt.
☺ ☺ (phb)

**WYATT EARP** (1994)
*Warner 945660-2 • 60:35 - 23 Tracks*

Zur Zeit der leisen Western-Renaissance griff auch Howard zur Fiddel und liess die Colts rauchen - und während sich die Filmfans noch darüber streiten, welcher der aktuellen Wyatt Earp Verfilmungen denn die bessere sei, verzückt der Komponist mit seiner lyrischen und durch und durch melodisch geprägten Musik, deren Americana ebenso opulent ausfällt, wie Kasdans bildgewaltige Umsetzung. So wie auch der Film, ist der Score von epischen Ausmassen (127 Minuten Musik) und die irischen, folkloristischen Elemente sind nicht aufgesetzt eingearbeitet. Ein wirklich beeindruckendes, sehr hörenswertes Werk, für das dem Komponisten satte 5 Monate zur Verfügung standen. Dafür konnte er allerdings dankbar sein, besonders wenn man bedenkt, dass er z.B. die „Wagon Chase" Szene „87mal umschreiben musste".
☺ ☺ ☺ (phb)

**ER** (1994)
*Atlantic 82942-2 • 44:57 - 17 Tracks*

Wenn das für den Emmy nominierte Titelthema zur Krankenhaus-Serie **ER - Emergency Room** erklingt, eilen Millionen Zuschauer vor die Flimmerkiste. Die Qualität der Fernsehserie hat in den letzten Jahren deutlich nachgelassen und allmählich Soap Opera Niveau erreicht, doch bleibt Howards moderne, treibende und „vollelektronische" Titelmusik prä-

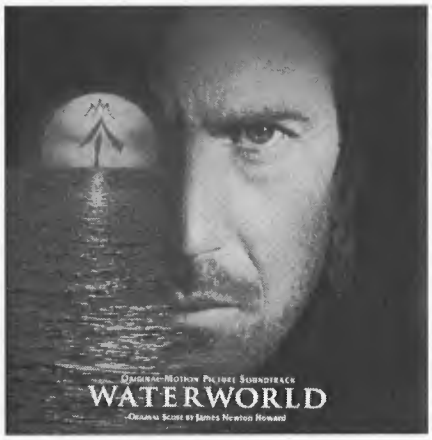
sent. Der Komponist allerdings willigte nur ein das Thema zu schreiben, wenn für die Scores weiterer Episoden sein Freund Martin Davich verpflichtet werden würde. Der Silberling präsentiert das Thema in zwei Versionen sowie mehrere kurze Suiten aus verschiedenen Episoden und den ein oder anderen Song.
☺ (phb)

**JUNIOR** (1994)
*Varese 5558 • 36:48 - 13 Tracks*

Nach dem bezaubernden **Dave** griff Ivan Reitmann erneut auf das Können von James Newton Howard zurück, der diese Komödie mit zwei Hauptmotiven - beide im *Main Titles* vereint - ausgestattet hat: das verhaltene und bedachte, schon fast romantische Thema des Wissenschaftlers (Arnold Schwarzenegger) sowie das lebendige, ein wenig chaotisch wirkende Thema des Gynäkologen (Danny DeVito), welche im Verlaufe des Scores immer wieder auftauchen. Der grösste Teil des Soundtracks besteht jedoch aus funktionaler Musik und ist daher weder bahnbrechend noch spektakulär.
☺ ☺ (pr)

**JUST CAUSE** (1995)
*Varese 5596 • 30:54 - 13 Tracks*

**Just Cause** war ein Nachfolge-**Fugitive**, jedenfalls ist James Newton Howards Stil in den Passagen, die von Spannungsmusik dominiert werden nicht unweit davon entfernt. Der Silberling ist äusserst kurz






© 2022 filmmusicjournal.ch

und trotz des recht schönen Hauptthemas und einigen stimmungsvollen Thrillerelementen keine Musik, die einen wirklich nachhaltigen Eindruck hinterlässt. Hier war Routine vermutlich ein Inspirationselement – was man auch von Sean Connerys eher lahmer Darbietung behaupten könnte.
☺ (phb)

**OUTBREAK** (1995)
*Varese 5599 • 30:42 - 12 Tracks*

Irgendwie hat Dustin Hoffman nie so richtig in diesen Killervirus-Thriller aus dem Hause Wolfgang Petersen gepasst, ganz anders die gewaltige, oft von einer grossen Perkussionssektion angetriebene Musik, rasant und kraftvoll, aber in den richtigen Momenten ergreifend und gefühlvoll. Treffend umgesetzt sind die Momente, welche die rasende und unbemerkte Ansteckung durch den Virus musikalisch darstellen, fast eine Art „Sound Scoring". Die Varese CD repräsentiert nur 30 Minuten des 85 minütigen Scores, den Howard in fünf Wochen komponierte. **Outbreak** trägt die unverkennbare Handschrift des Komponisten.
☺ ☺ (phb)

**FRENCH KISS** (1995)
*Mercury 528321-2 • 44:42 - 13 Tracks*

Das Album dieser Liebeskomödie mit Meg Ryan und Kevin Kline wird von romantischen Songs aller Musikstile und -epochen beherrscht: Van Morrison, Louis

Armstrong, Ella Fitzgerald, Zucchero, Tino Rossi, Paolo Conte, Charles Trenet, Toots Thielemans, The Beautiful South, Les Negresses Vertes und sogar Kevin Kline gibt seine Gesangskünste zum Besten. James Newton Howard zog dadurch wieder einmal den Kürzeren und kann seinen Score nur auf einem einzigen Track präsentieren, dem lieblichen und zärtlichen Love Theme *I Want You* (2:04)
☺ (pr)

**WATERWORLD** (1994)
*MCA 11282 • 68:40 - 24 Tracks*

Längst vergessen sind die Querelen zwischen Kevin Costner und Anfangs-Regisseur Kevin Reynolds, welche die Ersetzung von Mark Isham durch James Newton Howard nach sich zog, aber auch die Betitelung als grösster Flop der Filmgeschichte hat inzwischen ausgedient. **Waterworld** ist heute einfach ein Abenteuerfilm mit mässiger Story und plakativen Darstellern, durchaus von unterhaltendem Pop Corn-Wert. Dazu trägt sicherlich auch Howards pompöser Score bei, der leichtfüssig Korngoldsche Seefahrermusik und modern bereitete, Schlagwerk betonte Spannungsklänge gekonnt mischt und auch abseits vom Film für furiose Eindrücke sorgt, die speziell den Actiongroupie ganz schön zu begeistern vermögen. Die 70-minütige CD bietet etwas mehr als die Hälfte der tatsächlich geschriebenen Partitur, die sich auf fast zwei Stunden beläuft. Episch, unterhaltsam und kraftvoll.
☺ ☺ ☺ (phb)

**RESTORATION** (1995)
*Milan 35522-2 • 61:37 - 31 Tracks*

Verwunderlich an diesem im 17. Jahrhundert spielenden Kostümdrama dürfte vor allen Dingen die Wahl des Komponisten sein, umso erstaunlicher der resultierende Score mit seinem barocken Ambiente, in dem James Newton Howard vermehrt zeitgemässe Instrumentierung verwendet. Doch **Restoration** ist keine Musik, die sich gänzlich auf den Zeitabschnitt, in welchem der Film spielt, konzentriert. Howard versteht es seinen persönlichen Stil mit barocken Klängen zu verweben, was den Score auch für Filmmusikpuristen interessant machen sollte, auch wenn die CD Stücke des englischen Komponisten Henry Purcell präsentiert. **Restoration** ist ein guter Beweis dafür, wie gelungen die Mischung zeitperiodischer Musik mit Filmmusik ausfallen kann.
☺ ☺ ☺ (phb)

**PRIMAL FEAR** (1996)
*Milan 35545-2 • 44:56 - 22 Tracks*

Gregory Hoblits Film lebt in erster Linie vom überraschenden Twist am Ende dieses Gerichtsthrillers und von Edward

Nortons Leinwandpräsenz; James Newton Howards Musik zerrt von betonten Thrillerelementen und nicht von Themen oder grossen Melodiebögen. Düster verhält sich der Score, fast stickig und von dezenter Spannungsteigerung geprägt. Viel Elektronik wird benützt, aber auch traditionelle Elemente in Paarung mit modernen Mitteln (E-Gitarre und Englischhorn) sind zu vernehmen. **Primal Fear** ist keine CD, die kurzum leichten Zugang verspricht. Fans von Thrillerscores werden dem Score aber sicher den gebührenden Hörrespekt erweisen, auch wenn die unglückliche Sequenzierung mit Songs und klassischen Stücken erst bereinigt werden muss.
☺ (phb)

**SPACE JAM** (1996)
*Atlantic 82979-2 • 45:57 - 25 Tracks*

Für seinen ersten Zeichentrickfilm, eine Mischung aus Cartoon und Live Action mit Basketball-Legende Michael Jordan, komponierte James Newton Howard einen ganz in der Tradition des Mickey Mousing verwurzelten Soundtrack. Basierend auf den von der Handlung diktierten unterschiedlichen Themen und Tempi entstand ein kunterbuntes Klangfeuerwerk, bei dem sowohl orchestrale als auch rockige Klänge zum Zuge kommen. Die Nervosität und Sprunghaftigkeit zahlreicher Tracks, gekoppelt mit einer oft kurzen Spieldauer, schlägt die meisten Filmmusikliebhaber unweigerlich in die Flucht. Sicher keine miserable Arbeit des renommierten Komponisten, aber bestimmt kein Werk, welches die Herzen

© 2022 filmmusicjournal.ch

der Fans im Sturm erobert.
☺ (pr)

**ONE FINE DAY** (1996)
*Columbia 486910-2 • 52:21 - 14 Tracks*

Inspiriert von Gershwin's **An American in Paris** komponierte James Newton Howard eine bezaubernde Partitur, die auf dem Soundtrack-Album leider weitgehendst verschmäht wurde und daher lediglich mit einer Suite (8:54) vertreten ist. Mehr Beachtung fand hingegen sein von Kenny Loggins vorgetragener Song „For the First Time", der sowohl eine Oscar als auch Grammy Nomination einheimste. Auf dem Silberling sind ausserdem The Ad Libs, The Shirelles, The Chiffons, Shawn Colvin, Tina Arena, Van Morrison, Keb' Mo', Tonny Bennett, Ella Fitzgerald, Harry Connick Jr und Natalie Merchant mit dem Titelsong „One Fine Day" vertreten. Eine wahrlich romantische Zusammenstellung.
☺ (pr)

**DANTE'S PEAK** (1996)
*Varese 5793 • 30:27 - 10 Tracks*

Eigentlich hätte James Newton Howard diesen Katastrophen-Thriller vertonen sollen, doch nachdem die Startdaten verschoben wurden, musste er aussetzten. Immerhin komponierte er mehrere Cues, unter anderem für die Szenen als Linda Hamilton aus dem Tunnel kommt, der Helikopter das erste mal in den Krater fliegt sowie für die Liebesszenen. Das Titelthema und den Rest überliess er

„Newcomer" John Frizzell. Entstanden ist ein äusserst kurzweiliger Actionscore mit viel Perkussion, bleiernem Blech und lebhaften Streicherfiguren. Obwohl der Score nicht besonders originell ist, sorgt die vorwiegend düster-brodelnde Atmosphäre für knisternde Spannung.
☺ (pr)

**LIAR LIAR** (1997)
*MCA 11618 • 29:27 - 14 Tracks*

Da James Newton Howard fand, dass John Debney oft unterschätzt werde und er ihn, nach eigenen Worten, als guten Komponisten achtet, schlug er Regisseur Tom Shadyac vor, das thematische Material zu schreiben und den Score seinem Kollegen zu überlassen. Auf dem Album sind lediglich John Debneys Kompositionen enthalten, welche natürlich auf Howards schmalzig-süssem Hauptmotiv basieren. Alles in allem eine routinierte Komödienpartitur mit witzigen Scherzi, überdrehten Solostellen für Holzblasinstrumente, temperamentvollen Orchester-Cues und manipulativen Gefühlssentimentalitäten. **Liar Liar** ist fürwahr nicht speziell, dennoch bietet diese Scheibe einige unbeschwerte und höchst vergnügte Minuten Musik.
☺ ☺ (pr)

**MY BEST FRIEND'S WEDDING** (1997)
*Work/Sony Music • 46:51 - 13 Tracks*

Obwohl der Soundtrack dieser romantischen Komödie am Ende einer Reihe von Komödien entstand und James Newton Howard gemäss eigenen Angaben zu jener Zeit dieses Genre satt hatte, wurde sein Score mit einem Oscar nominiert. Auf dem Silberling geben einmal mehr Songs - hier interpretiert von Diana King, Ani Di Franco, Tony Bennett, Amanda Marshall oder Mary Chapin Carpenter - den romantischen Ton an, während der Maestro lediglich mit einer Suite vertreten ist. Wer sich aber die Academy Awards Promo ergattert, kommt in den Genuss des gesamten Scores, bei dem Puccini als Temp Track herhalten musste.
☺ (pr)

**DEVIL'S ADVOCATE** (1997)
*TVT 8140-2 • 49:58 - 26 Tracks*

Wie der Komponist in unserem Interview bekräftigt, hat er bei **Devil's Advocate** absichtlich auf Klischees wie lateinische Chorgesänge oder Teufelsgeigen verzichtet. Das kam zwar der Originalität des Scores zugute, schliesslich ist Taylor Hackfords Film kein Horrorschinken oder übernatürliches Teufelsfilmchen, doch rückblickend funktioniert die Musik im Film zwar effizient, aber als CD mit nicht gerade ausdauernder Nachhaltigkeit in unseren Ohren, wohl auch mangels eines wirklich greifbaren, durchhaltenden Themas. In Erinnerung bleibt vielleicht die fast fragile Kinderstimme im ein oder

anderen Track, aber vor allem Al Pacinos lauthalse Verkörperung Luzifers. Nein, sicher kein Howard Klassiker, zumindest aber ein weiterer Beweis seiner Wandlungsfähigkeit und seiner Suche nach anderen Möglichkeiten.
☺ ☺ (phb)

**THE POSTMAN** (1997)
*Warner Bros. • 73:43 - 15 Tracks*

**The Postman** ist wohl eine der unterschätzteren Musiken von James Newton Howard, vielleicht auch, weil der Kevin Costner Film an den Kinokassen kläglich floppte. Ich für meinen Teil hatte nicht nur Spass an diesem apokalyptischen Abenteuerfilm, der sicherlich mit einem (nachvollziehbaren) Hauch Pathos überzogen war, auch die Musik schaffte es in meine persönliche Nominationsrunde für den Score of the Year 1997. Weniger actionbeladen als etwa **Waterworld**, etwas mystischer und weniger verspielt, aber stilsicher und von epischer Würze – auch hier hatte Howard wie in **Wyatt Earp** viel Platz um seine Musik zu präsentieren. Auf CD ist der Score wohl weniger eingänglich und es braucht ein wenig Geduld um sich reinzuhören, dann aber vermag **The Postman** einen zu packen.
☺ ☺ (phb)

**THE SENTINEL** (1997)
*Sonic Images • 72:37 - 17 Tracks*

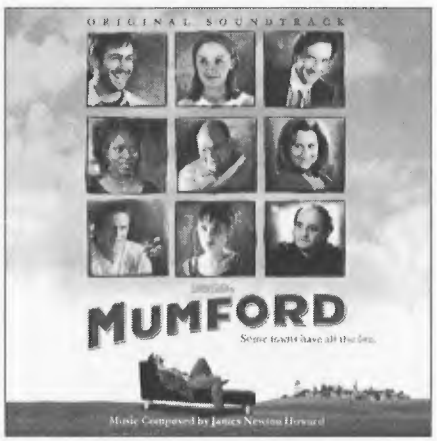
Für diese amerikanische TV-Serie schrieb James Newton Howard lediglich das Titelthema, während er den Rest der

© 2022 filmmusicjournal.ch

Vertonung Steve Porcaro und John Keane überliess. Auf dem Album ist der oscarprämierte Komponist mit *Theme from The Sentinel* (0:34), *Sentinel Act Out* (0:17) und *Sentinel End Title* (0:47) vertreten. Alle drei Cues werden massgeblich von Perkussion und Panflöte dominiert und setzen dadurch die Rahmenbedingungen für das musikalische Vokabular fest. Eine Anschaffung, welche nur fanatische Howard-Fans in Betracht ziehen werden.
☺ (pr)

**A PERFECT MURDER** (1998)
*Varese 5946 • 30:26 - 11 Tracks*

Nach dem internationalen Erfolg von **The Fugitive** anvertraute Regisseur Andrew Davis diesen Streifen James Newton Howard, der für das Remake von Hitchcocks **Dial M for Murder** mit Michael Douglas, Gwyneth Paltrow und Viggo Mortensen in den Hauptrollen eine auf Suspense und Spannung getrimmte Tonspur verfasste. Die Zutaten dieser Partitur - düstere langgezogene Bassfiguren, dezentes Klavier, perkussive Muster, geisterhafte Stimme und unaufdringliche Synthesizerwolken – sind nicht neu, aber dermassen geschickt miteinander verschmolzen, dass man dem Resultat gebannt lauscht. Ein wenig melodisches Album, das sich in erster Linie für Liebhaber von Thrillermusik als Trouvaille entpuppt.
☺




**RUNAWAY BRIDE** (1998)
*Columbia • 58:47 - 15 Tracks*

Trotz Wiedervereinigung des **Pretty Woman** Dreamteams Gerry Marshall, Richard Gere, Julia Roberts und James Newton Howard konnte dieser Streifen nicht an den Grosserfolg des Vorgängers anknüpfen. Identisch konzipiert ist jedoch die Soundtrack-CD, welche mit U2, Daryl Hall & John Oates, Billy Joel, Eric Clapton, Miles Davis, Shawn Colvin, Marc Anthony oder Kenny Loggins nur namhafte Künstler vereint. Kein Wunder also, dass Howards Kompositionen wieder unter den Tisch gewischt wurden.
☺ (pr)

**STIR OF ECHOES** (1999)
*Colosseum • 45:33 - 15 Tracks*

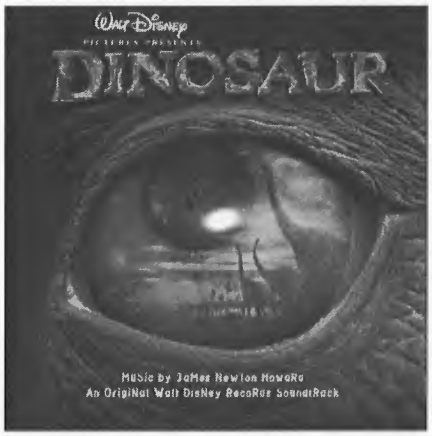
Ein wahres Spukfest nur für Freunde makabrer, düsterer Musiken ohne grosse Anhaltspunkte ist der Score zum kaum beachteten Horror-Thriller **Stir of Echoes,** wirklich kein schlechter, aber doch etwas früh vorhersehbarer Film. Howard hat sich weit weniger auf Inspiration als auf sattes sound design, Disharmonie und ein kleines, defätistisches Thema konzentriert, schlummernd dämmrig aber nicht packend, und muss sich die CD zudem mit diversen Songs teilen. Es bleiben nur rund 20 Minuten Score, genug oder zu wenig? Im Film eine funktionelle Musik, mehr nicht, et voilà.
☺ (phb)

**THE SIXTH SENSE** (1999)
*Varese 6061 • 30:21 - 11 Tracks*

Kein typischer gänsehauterzeugender Soundtrack aus quitschenden Streichern oder chaotischem Klavier sondern eine beinahe liebliche Partitur zeichnet diesen Überraschungserfolg aus. Solopiano, weibliche Stimme und sanfte Streicher erklingen in zahlreichen Tracks und werden durch Blech, Synthesizer oder Flöte ergänzt. Dabei verströmen diese langsamen und ruhigen Kompositionen eine unheimliche, düstere und bedrückende Atmosphäre, welche stellenweise durch kurze Panikattacken unterbrochen wird. Statt mit der grossen Kelle anzurühren, setzt Howard wohlweislich auf Zurückhaltung, wodurch seine Cues noch viel eindrücklicher wirken. Aufgrund der fast esoterischen Ausprägung findet nicht jeder sogleich den Zugang zu diesem Werk. Mehrfaches Hören ist nötig, um Einlass in die Geisterwelt zu erhalten.
☺ ☺ (pr)

**SNOW FALLING ON CEDARS** (1999)
*Decca 466818-2 • 67:32 - 27 Tracks*

Für diesen wunderschön fotografierten, klugen Film stand James Newton Howard vor der nicht gerade leichten Aufgabe, starke Elemente der Bildsprache effektiv zu unterstützen. Da der Film die Problematik japanischer Einwanderer eindrücklich aber auch besonnen aufzeigt, entschied sich der Komponist dazu, gewisse Formen der japanischen Lebensweise in seine Musik zu übernehmen. Ruhe, Bedachtheit, Wohlklang – das lässt er auch mit fernöstlicher Instrumentierung erklingen. **Snow Falling on Cedars** ist ein durchdachter, ruhiger, manchmal fast schüchterner Score, in dem nur selten reichhaltige, üppige Passagen die Oberhand gewinnen und der vor Intuition und ästhetischer Arbeitsweise sprüht. Vielleicht Howards intellektuellste Arbeit bis anhin.
☺ ☺ ☺ (phb)




**MUMFORD** (1999)
*Hollywood Rec. • 43:06 - 16 Tracks*

Bereits zum vierten Mal anvertraut Regisseur Lawrence Kasdan die musikalische Untermalung seiner Projekte dem Oscarpreisträger James Newton Howard. Dieser komponierte für diesen Streifen, der von einem jungen Mann handelt, welcher sich in einer Kleinstadt als Psychologe ausgibt und mit gesundem Menschenverstand die Probleme der Bewohner löst, einen seiner vermutlich vielseitigsten Scores. Die Partitur vereint nämlich Swing, ländlich angehauchte Melodien, romantische Klavierthemen, sphärische Cues, rockige Rhythmen sowie leicht urbane Motive. Eine beachtliche Vielfalt, welche die Wandlungsfähigkeit des renommierten Komponisten einmal mehr unter Beweis stellt. Da die Stücke aber weder aufregende noch bahnbrechend

© 2022 filmmusicjournal.ch

neue Ansätze aufweisen, werden sich wohl hauptsächlich Howard Komplettisten von dieser Scheibe angesprochen fühlen. Abgerundet werden die instrumentalen Tracks übrigens durch fünf Songs von Lyle Lovett, Nick Lowe, Phantom Planet wie auch Billy Bragg & Wilco, die den Silberling eröffnen.
☺ (pr)

**DINOSAUR** (2000)
*Walt Disney Rec. • 51:49 - 16 Tracks*

James Newton Howard ging diesen Film - der erste Disney Zeichentrickfilm seit **The Black Cauldron**, der sich nicht schwergewichtig auf Songs verlässt - wie einen Live-Actionstreifen an. Verteilt über die Dauer von einem Jahr, arbeitete der Maestro während fünf Monaten an diesem Projekt und vertonte 80 der 82 Minuten.
Musikalisich bietet der Streifen orchestrale Cues, ergänzt mit Elektronik, welche die unterschiedlichsten Stimmungen untermalen. Diese reichen von triumphierenden Passagen über rührselige und romantische Momente bis hin zu dramatisch hektischer Action und Spannung. Dabei wirken die afrikanischen Chöre / Gesänge und Perkussion (u.a. *The Egg Travels*, *The Courtship*) für einen Dinosaurierstreifen ziemlich befremdend, verlieren ihre störende Wirkung mit zunehmendem Abspielen der Scheibe. Fazit: Eine abwechslungsreiche und kurzweilige Reise in die prähistorische Welt der Riesenechsen.
☺ ☺ (pr)

**UNBREAKABLE** (2000)
*Hollywood Rec. • 45:31 - 14 Tracks*

Die zweite Zusammenarbeit mit M. Night Shyamalan geht einen Schritt weiter als **The Sixth Sense**, alleine die Szene im Bahnhof zeigt einen deutlichen Unterschied: hier wirkt die Musik nicht im Stillen und Unterschwelligen, sondern als kraftvolles Begleitprodukt, das Stärke vermittelt. Aber James Newton Howard zieht beides geschickt zusammen, denn ehe der Hauptcharakter seine übernatürlichen Kräfte erkennt und akzeptiert, bleibt auch der Score eher im Hintergrund. Nach der Filmerfahrung versteht man schliesslich auch die CD besser, insbesondere die Aufteilung des Scores in zwei dominantere Themen, eines für die Kraft, die im Charakter von Bruce Willis schlummert, das andere als eigentliches Superhelden-Thema, fast triumphierend aber sich an Howards Konzept haltend. Eine clevere und fruchtbare Komposition.
☺ ☺ ☺ (phb)

**VERTICAL LIMIT** (2000)
*Varese 6207 • 44:35 - 15 Tracks*

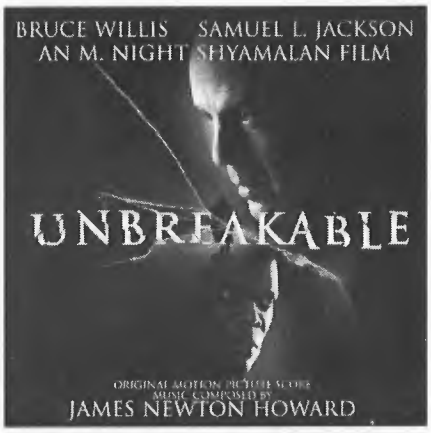
Zwar hat James Newton Howard für dieses Bergsteiger Actionspektakel spezifische Themen für Chris und seine Schwester Robin verwendet und anhand dezentem Einsatz von asiatischen Gongs, Glocken und Flöten einen typischen Sound kreiert, um die imposante Bergwelt zu repräsentieren, doch alles in allem wird der Soundtack von einem einzigen Thema beherrscht, welches auf der CD erstmals in der zweiten Hälfte des ersten Tracks *Utah* zu hören ist: erhaben, nobel, episch und stolz. Das Album bietet aber auch knallharte, mitreissende Action (*Avalanche*) und sentimentale Momente (*Your Father was a Smart Man*). Der Maestro hat hier sicherlich kein revolutionäre Arbeit geleistet, sondern einfach einen soliden Mainstream Score verfasst, der - genau wie der Streifen auch - einfach gute Unterhaltung bietet.
☺ ☺ (pr)

**ATLANTIS: THE LOST EMPIRE** (2001)
*Walt Disney Rec. • 54:06 - 18 Tracks*

Für seinen zweiten Zeichentrickfilm aus dem Hause Walt Disney verfasste James Newton Howard ein grossorchestrales Spektakel voller Epos, Abenteuer, Gefahren und Spannung. Herausragend sind dabei die heroisch noble Fanfare aus *The Submarine* oder der fulminante, spannungsgeladene Actioncue *The Leviathan*. Im Gegensatz zu **Dinosaur** ist die Partitur hier viel stärker an die Bilder gebunden, weshalb sie in einzelnen Tracks, aufgrund der Aneinanderreihung unterschiedlicher Motive und Tempi, ziemlich zerstückelt wirkt. Glücklicherweise wird das Mickey Mousing nicht zu exzessiv eingesetzt, so dass man die Musik trotzdem gut geniessen kann.
☺ ☺ (pr)

**AMERICA'S SWEETHEART** (2001)
*Atlantic 783495-2 • 48:45 - 12 Tracks*

Auf dem Soundtrack-Album dieses herrlichen satirischen Blicks hinter Hollywoods Kulissen mit John Cusack, Catherine Zeta-Jones, Julia Roberts und Billy Crystal wurden die hitparadenträchtigen Beiträge von Geri Halliwell, The Corrs, Mark Knopfler, Clara's Star, Anika Moa und anderen Künstlern - von denen einige nicht einmal im Film erklingen - dem




romantischen Score aus Howards Feder vorgezogen. Immerhin wurde der Maestro nicht gänzlich vom Album verbannt, ist er doch wenigstens mit einer Suite (5:01) vertreten.
☺ (pr)

**WHO SHOT VICTOR FOX** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

**BIG TROUBLE** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

**SIGNS** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

**TREASURE PLANET** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

**THE PALACE THIEF** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

**DREAMCATCHER** (2002)
Bei Redaktionsschluss waren weder Film, noch Soundtrack veröffentlicht.

Es sei an dieser Stelle noch auf **The Trigger Effect** hingewiesen, der sich mit **My Best Friend's Wedding** eine Composer Promo teilt, allerdings konnten wir nicht eruieren, ob es sich dabei um eine legale Veröffentlichung handelte oder nicht. Der Film dürfte den wenigsten bekannt sein, doch wenn man in der Programmzeitschrift darauf stösst, sollte man sich den „Stromausfall"-Streifen mit Kyle MacLachlan und Elisabeth Shue ansehen, es ist ein kleiner Geheimtipp. Die Musik ist unheimlich und ambient gehalten, vorwiegend elektronisch mit spärlichen orchestralen, dann meist solistischen Einsätzen (Cello). Wirkungsvoll dem Film einen pessimistischen Touch verleihend, gewöhnungsbedürftig als CD. (phb)

* * *



© 2022 filmmusicjournal.ch

# Rezensionen – CD-Kritiken

| | |
|---|---|
| ☺☺☺☺☺ | = Meisterwerk |
| ☺☺☺☺½ | = exzellent |
| ☺☺☺☺ | = sehr gut |
| ☺☺☺½ | = gut |
| ☺☺☺ | = Durchschnitt |
| ☺☺½ | = soso lala |
| ☺☺ | = schwach |
| ☺½ | = sehr dürftig |
| ☺ | = absoluter Müll |

*CAPTAIN CORELLI'S MANDOLIN*
*Stephen Warbeck*
*Decca 289467678-2 (60:21 • 23 Tracks)*

Wer ein wenig Ferien sucht von der nimmermüen strukturlosen Kurzlebigkeit und dem substanzlosen Lärm der meisten US-Scores dieses Jahres, der sollte zu dieser nach altmodischem Bauprinzip verfertigten Komposition greifen. Ein handwerklich sorgfältig ausgearbeiteter und stilsicherer Score hochromantischer Prägung liegt hier vor, mit dem Stephen Warbeck sein bei **Shakespeare in Love** (1998) abgegebenes Versprechen in stimmungsvoller Weise einlöst.

Eine herbe Enttäuschung bereitet hinegegen der wiederum vom selben Regisseur John Madden inszenierte Film, eine plump-kitschige Schmonzette, die während des Zweiten Weltkriegs auf der griechischen Insel Cephalonia spielt: Der italienische Offizier Corelli (Nicolas Cage), der an der Spitze von Mussolinis Besatzungstruppen auf das Eiland kommt, verliebt sich in in Pelagia (Penelope Cruz), die schöne Tochter des Dorfarztes, die bereits einem Einheimischen versprochen wurde. Als nach dem Sturz Mussolinis 1943 die Deutschen auf der Insel einmarschieren, wird diese Liebesaffäre vom brutalen Kriegsgeschehen überrollt.

Leider läßt der Regisseur kein noch so abgedroschenes Handlungsklischee aus und verspielt somit jede Chance, dem Stoff jenseits blasser Oberfläche und putziger Postkartenbilder irgendeinen Anflug von Tiefgang zu verleihen. Völlig unglaubwürdig und am Rande der Lächerlichkeit bleibt dabei Nicolas Cage als Mandoline-spielender Capitano Corelli, der so hölzern und unbeholfen agiert, als würde er sich im völlig falschen Film befinden. Weder die teils exquisiten Landschaftsaufnahmen von Kameramann John Toll noch Warbecks atmosphärisch dichte und lyrische Musik können unter solchen Voraussetzungen das mißlungene Liebesepos retten.

So bleibt für den gewillten Filmmusikfan folglich die Soundtrack-CD als einziges Glanzlicht übrig, deren Tracks im Vergleich noch etwas konzertanter ausgearbeitet erscheinen. Zwei melancholisch-verträumte Themen sind es vor allem, die den ganzen Score bestimmen und in vielfältigen Variationen und wechselnden Instrumentierungen zu hören sind. Track 1 bringt zunächst die später auch noch vokal dargebotene instrumentale Fassung von *Pelagia's Song*, eine satte und sehnsüchtig aufsteigende Streichermelodie, die sich auf angenehmste Weise im Gehörgang einnistet.. Mit diesem schwärmerischen Thema schönster italienischer Gangart - von seinem Tonfall und der Melodieführung durchaus dem Hauptthema aus **Shakespeare in Love** verwandt -, das vom vollbesetzten Streichorchester in reizvollem Wechsel mit Solo-Instrumenten wie natürlich der titelgebenden Mandoline, der Gitarre und dem Akkordeon vorgetragen wird, ist das emotionale Klima vorgegeben, das für die gesamte Komposition bestimmend ist. Die breit dahinströmende und stark südländisch angehauchte Kantilene (auch Morricone läßt durchaus grüßen) evoziert vor dem geistigen Auge des Hörers förmlich das Bild eines idyllischen, sonnendurchfluteten Strandes.

Gitarrenklänge nebst begleitenden Streichern dominieren auch im zweiten Hauptgedanken der Partitur, einem weitaus tragischer und wehmütiger angelegten Thema (*Senza di Te)*, das den unglückseligen Handlungsverlauf bereits in Töne faßt und ab Track 2 (*The Recruiting Officer*) immer wieder in leicht veränderter Form auftaucht, am zauberhaftesten vielleicht in *Horgota Beach*, wo Gitarre und Akkordeon sich gegenseitig die Melodie wie ein sanftes Wiegenlied zuraunen.

Als durchaus gelungen zu bezeichnen sind auch die mit düsteren und schicksalsschweren Streichern und Bläsern bestückten Spannungsszenarien wie *Surrender*, *The Battle* oder *The Aftermath*, die die kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Deutschen illustrieren sollen. Stets versteht es Warbeck hier, sich aus den Untiefen einer formlosen und rein funktional wirkungsvollen Suspensemusik herauszuhalten, so daß seine Komposition nie den großen melodischen Bogen und die innere Geschlossenheit aus den Augen verliert. Gerade deshalb darf dieser Soundtrack in seiner autonomen Form unabhängig vom Film als eines der in sich schlüssigsten Hörerlebnisse des Jahres gelten.

Der Höhepunkt des von tiefgreifender Nostalgie durchtränkten Werks ist das allerletzte Stück *Reunion*, in dem noch einmal das wunderschöne *Senza di Te*-Thema in opernhafter Aufbereitung zelebriert wird: Zuerst bauen die Mandolinen und danach das Akkordeon in einem Intermezzo die Melodielinie auf, bevor sich das volle Orchester noch einmal in schwelgerischen Wohlklängen baden darf. Ein wahrlich melodisch inspirierter Score, der an Qualität weit über dem zu betreuenden Film steht.

Sehr schön eingearbeitet sind zudem die beiden vom Tenor Russell Watson gesungenen Arien der beiden Hauptthemen, wogegen ein paar von den Soldaten deklamierte Songs und Opernarien aus dem italienischen Rossini- und Verdi-Repertoire (Track 7-9) reine Source Music-Zwecke erfüllen.

Wer wie ich ein Faible für romantische und ruhige Sinfonik mit stark italienischem Flair hat, kommt bei diesem Score, den man in etwa George Fentons **In Love and War** (1997) oder Trevor Jones' **For Roseanna** (1997) an die Seite stellen kann, voll auf seine Kosten. Wer hingegen eher actionbetonte Dramatik bei einer Filmmusik favorisiert, wird sich mit dieser CD kaum anfreunden können.

*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺

*ATLANTIS – THE LOST EMPIRE*
*James Newton Howard*
*Disney (54:24 • 18 Tracks)*

Die CD zum jüngsten Animationsfilm aus dem Hause Disney bietet, was keinesfalls selbstverständlich ist, viel Score und wenig Songs. Nach Track 1 – *Where the Dream takes you* – einem belanglosen Liedchen von Mya (wer soll denn das sein?) gehört das Feld James Newton Howard alleine. Der beschäftigt dem Klang nach ein grosses Orchester mit Chor, wobei sich jedoch vor allem in den ersten Stücken seine Handschrift nicht immer so ohne weiteres identifizieren lässt. Das einem englischen Marsch ähnliche *The Submarine* beispielsweise könnte auch einem Randy Newman zugeschrieben werden, ebenso *Milo's Turned down*, während *The Leviathan* ein wenig an David Arnold gemahnt.

Nach den exaltierten und actionorientierten Tracks folgen, ab *The City of Atlantis*, die Szenen, die offenbar in der versunkenen Stadt spielen. Dieser Teil gefällt mir persönlich besser, denn Howard verarbeitet hier seine Themen diffiziler und der Chor erhält mehr Bedeutung. Die geheimnisvolle Musik klingt genau so, wie man sich die Unterwasserwelt halt vorstellt. *Touring the City*, eine reizende musikalische Stadtbesichtigung mit asiatischer Tempelmusik und Americana, mag ebeso zu gefallen wie das impressionistische *The Secret Swim* und das glitzernd-schillernde *The Crystal Chamber*. *Atlantis* schliesslich bringt das Ganze zu einem krönenden Abschluss.

**Atlantis** ist bestimmt nicht James Newton Howard at his best, der Komponist hat sich aber ein paar wirklich tolle Themen einfallen lassen, zudem ist der Score durchaus abwechslungsreich und farbig ausgefallen und lädt zu wiederholtem Hören ein. Interessierte seien jedoch gewarnt: Es existiert auch eine Song-Compilation, auf der „No Angels" und Konsorten ihr Liedgut zum besten geben; ein ärgrlicher Missgriff im CD-Shop ist schnell getan.

*Andreas Süess* ☺☺☺½

*THE SCORE*
*Howard Shore*
*Varèse Sarabande (38:39 • 12 Tracks)*

Der Medienrummel um **Lord of the Rings** hat längst überdeckt, daß Howard Shore in diesem Jahr wieder prächtige Werke unterschiedlicher Stilrichtungen komponiert hat, allen voran: **The Score** – das ist doch mal ein Titel, der ins Schwarze trifft und zur lakonischen Musik des Kanadiers paßt.

Trotz der Mitwirkung von Robert de Niro, Edward Norton und Marlon Brando ging **The Score**, ein unspektakulär gefilmter, altmodischer Beitrag zum ehrwürdigen Einbruchsdiebstahl-Genre an den Kinokassen mächtig baden. Vielleicht sollten die Genres Fantasy und Science Fiction mal für fünf Jahre verboten werden, damit Filme wie dieser geradlinig erzählte Krimi wieder eine Chance haben. Wie dem auch sei, zieht man von **The Score** den Filmanteil ab, so bleibt ein weiterer Beleg für Howard Shores Vielseitigkeit übrig, ohne daß man die Bezüge zu seinen ernsten Partituren überhören könnte. Wie üblich kann man mit der Anwesenheit sehr gedehnter und diatonisch vollzogener Akkord-



© 2022 filmmusicjournal.ch

wechsel rechnen, erlebt mit fortschreitender Zeit ein dichtes Bezugsnetz zwischen den gelassen ausgebreiteten Motiven und empfindet nirgends eine formale oder harmonische Unsicherheit.
Das Eigentümliche dieser Komposition besteht in der überdeutlichen und prägenden Anwesenheit rhythmischer Patterns, die als Netzwerk das Erlebnis von **The Score** bestimmen und den verlangsamten Harmoniewechseln auf anderer Ebene entgegenwirken. Nimmt man noch den charakteristischen Klang von Trompeten mit Dämpfern und die Hintergrundfraktion der Blechbläser dazu, so drängt sich das Etikett des „symphonischen Jazz" beinahe auf, ohne doch wirklich zu treffen. Denn dafür legt Shore das Gewicht zu stark auf die schweren Zählzeiten des Taktes, wodurch kaum je die für den Jazz so wichtigen Aufweichungen des Metrums, die synkopischen Querschläger, zur Geltung kommen. Synkopen erscheinen vielmehr nur als Stafetten und werden schon deshalb metrisch gebändigt.
Was vom Klangcharakter der Sphäre des Jazz entlehnt zu sein scheint, entpuppt sich vielmehr als Musterbeispiel einer großstädtischen, auf dem Sprung befindlichen Komposition mit mehreren übereinandergelagerten Schichten. Höre man nur einmal die einzelnen Instrumentengruppen: Alles hat seinen eigenen Pulsschlag und paßt doch in den Gesamtrahmen hinein. Das ist keine musikalische Geschichte! Es werden keine Themen entwickelt und verarbeitet, deren jeweiliges Stadium sich von anderen abgrenzen ließe. Wohl präsentiert Shore mal eine Art General-Crescendo, während zumeist nur einzelne Figuren an- und abschwellen; doch ähneln sich die Tracks in ihrer Textur sehr stark. Dafür verschieben sich die Gewichte. Dominiert hier das Rhythmus-Kontinuum, so dort eine Bläserfigur oder Klangfarbe. Diese Gewichtsverlagerung gleichbleibender Materialien ist es auch, was die hypnotische Aura dieser kraftvollen, in ihrer Intensität unnachgiebigen Partitur im wesentlichen ausmacht. Am Ende kann man nicht mehr und hat doch nie genug.
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺☺½

*AMERICAN OUTLAWS*
*Trevor Rabin*
*Varese VSD-6276 (37:38 • 18 Tracks)*

Trevor Rabin legt mit American Outlaws einen temperamentvollen, orchestralen Score vor, der natürlich wieder von der für ihn typischen E-Gitarre ergänzt wird. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Score **Armageddon** lässt sich nicht von der Hand weisen, doch warum sollte man nicht gut Bewährtes wieder verwenden?
Der Score wird des desöfteren von Gitarren begleitet, mal mehr und mal weniger dominant, ein leichter Western-Flair liegt in der Luft. Dazu wirklich schöne Orchesterpassagen mit einem sehr eingängigen Thema, das gerne und oft angespielt wird, ohne jedoch an Reiz zu verlieren.
Die Musik gefällt auch ohne den Film, sie ist leicht zu verdauen und der Melodiestrang ist sehr angenehm. Es gibt hier keine wilden Percussionsorgien, alles scheint gefällig ineinander überzufliessen. Genau die richtige Musik für die ersten Frühlingstage, wenn so langsam die Sonne wieder durch die graue Wolkendecke dringt.
*Markus Holler* ☺☺☺☺

*THE MAD MAD WORLD OF SOUNDTRACKS VOL. 2*
*Diverse*
*Universal 520 942-2 (55:19 • 20 Tracks)*

Es gibt eben nichts, was es nicht gibt. Satte vier Jahre nach dem ersten ist den verrückten Universal-Jazz-Leuten ein zweiter verrückter Wurf gelungen – was für eine schwere Geburt! Aber es hat sich gelohnt: Dies ist alles andere als ein herkömmlicher Filmmusik-Sampler oder das, was man sich unter diesem Begriff so immer vorgestellt hat. Und wenn wir vor vier Jahren (in der seligen Ausgabe Nr. 12) etwas geschrieben haben von Source Music, „auf die man sich zum Glück nicht zu konzentrieren brauchte", dann hieß das damals wie heute nicht, daß es sich dabei um unbedeutende Musik handelt. Besonders verrückt ist wieder die Art der Zusammenstellung – teils schon längst vergessene Fernsehserien und nie gehörte Alternativ- oder Cover-Versionen werden ins Scheinwerferlicht ge-rückt, schlicht untergejubelt – sehr zum Jubel der Sammler und Rezensenten, wenn sie auch nicht unbedingt die Zielgruppe dieser CD bilden. Was ist drauf, was ist dran? Natürlich der (Pardon!) berufs-verrückte Peter Thomas, natürlich Ingfried Hoffmann (mit **Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt**!!!), natürlich Klaus Doldinger (mit der „echten" alten **Tatort**-Version), dann das viel zu selten gewürdigte **Wie ein Blitz** von Sam Spence. Ganz verrückt mutet die Akkordion-Version von Herrn Bacharachs *Bond Street* (**Casino Royal**) an, ebenso der Song aus **Diamantenfieber**, hier gesungen von lauter Junggesellen (The Bachelors). Gejazzt wird auch ganz ordentlich (und wie verrückt): Die gute alte Tante Ella (Fitzgerald) singt „A Place for Lovers", Astrud Gilberto bietet Nino Rotas **Romeo-und-Julia**-Thema in Vokalversion und Chet Baker singt (und bläst) „Come Saturday Morning". Der „Dalli-Dalli"-Jochen Brauer überrascht mit der (ein wenig an Christian Bruhn erinnernden) Musik zu **Die Kette**, aber den Vogel schießt Rolf Kühn ab mit dem **Gelben Haus am Pinnasberg** – und das alles auf den **Straßen von San Francisco**. Man könnte glatt verrückt nach mehr werden – und diesmal hoffentlich nicht erst wieder vier Jahre warten. Fazit: Eigentlich weniger verrückt, aber dafür eher spaßig und zuweilen ziemlich groovy.
*Gordon Piedesack* ☺☺☺☺

*A BEAUTIFUL MIND*
*James Horner*
*Decca (71:36 • 18 Tracks)*

*JACK THE BEAR*
*James Horner*
*Intrada Special Coll. Vol. 3 (47:52 • 12 Tracks)*

*IRIS*
*James Horner*
*Sony Classical (49:58 • 8 Tracks)*

Ich erinnere mich an endlose, fast trauernde Diskussionen mit Steve über den James Horner, der uns alte Horner-Fans der ersten Stunde in den 90ern und spätestens seit **Titanic** einfach nicht mehr zu überraschen vermochte. Oft sprachen wir von den glorreichen 80ern, in denen der damals blutjunge Komponist oft zur Hochform auftrumpfte und mit **Wolfen, Brainstorm, Cocoon, Testament, Field of Dreams** oder **Aliens** für Hochgefühle sorgte. Sicher erklomm er später auch noch Höhen, gerade mit kleinen Filmen wie **Searching Bobby Fischer** oder rüstigen Sachen wie **Sneakers**. Aber irgendwie ging der Zauber verloren, irgendwie fehlte die Horner-Würze. Oft sprachen wir darüber, wie schade es doch sei, dass er keine dieser kleinen Filme mehr machen würde. Es toste und rummste was es das Zeugs hielt und es versuchte oft verzweifelt emotional zu sein, mit tranigem Nachgeschmack; manchmal gefiel es, doch nach einiger Zeit war alles wieder vergessen. Das Intime, dieses berührende Gefühl, war verloren.
Nun haben wir innerhalb von wenigen Wochen mit der Veröffentlichung von 3 Scores eine richtige Horner Renaissance erlebt – und zumindest musikalisch gehören die drei CD's in die Ecke der kleineren Filme, **A Beautiful Mind** mit einer ausnehmenden Klammer behaftet, da fast alles, was Regisseur Ron Howard anfasst, halt doch kein „kleiner Film" ist und schon gar nicht bleibt. Fast gleichzeitig ist **Iris** erschienen und tatsächlich, da hören wir doch beinahe den alten James Horner wieder und tonale Referenzen vergangener Zeiten kehren nostalgisch angehaucht zurück. Besonders schön und das Gemüt beruhigend ist die Innigkeit der Musik, ausschlaggebend dafür der dosierte Einsatz des Orchesters und der „forcierte", also oft gebrauchte der Soloinstrumente, allen voran Violine (Joshua Bell), Cello, Horn (entzückend), Oboe sowie Piano und Harfe. Still, zurückhaltend und vor allem nicht so arg gewollt wie in **To Gillian on her 37th**. Nicht leidenschaftlich, aber ästhetisch, sich in engen musikalischen Räumen bewegend, kurze, knappe Variationen. Nicht kompliziert, aber reizvoll. **Iris** ist ein verinnerlichter und sehr inspirierter Genuss und nicht bloss eine glänzende Verpackung, wie man sie jahrelang zu hören bekam.
Der Dritte im Bunde ist ein anfangs 90er: **Jack the Bear** (1993, ein leises Familiendraman mit Danny DeVito un Gary Sinise) erschien im erlauchten Kreise der Intrada Special Collection Reihe und ist auch so „ein Kleiner". Horner, aus Budgetgründen wohl zu Gebrauch von Orchesterimitaten gehalten und nur in den Solopassagen mit akustischen Instrumenten spielend, wählt auch hier den Weg des Zurückstehens, der Intimität. Simpel ist das kurze Eröffnungsmotiv, ebenso unkompliziert das eigentlich „Bear"-Thema, das sich durch oftmaliges Wiederholen zum Hauptthema mausert, gleich danach beginnend *(Main Title)*. Demgegenüber stellt Horner eine etwas komplexere Linie in Moll gehalten, die Schattenseiten beleuchtend. Die Bassmundharmonika gibt dunkle Ansätze. Keine einfach zu goutierende, aber auch nicht ausser Acht zu lassende Musik.
Doch kehren wir zu **A Beautiful Mind** zurück, zu dessen musikalischem Innenleben noch nichts gesagt wurde. Besonders hier gilt der viel gehasste aber doch so zutreffende Satz „leider nichts neues", ganz besonders in der Gestaltung des Hauptthemas, welches sich stark an das **Sneakers**-Muster anlehnt. Mehrere Klaviere, das Orchester beschränkt auf Streicher, Holz und Horn, sowie ein Mezzosopran als führende Stimme. Aber es ist nicht die Orchestration, die die Verwandschaft zu anderen Scores aus seiner eigenen Feder begründet, sondern der Stil, der wiederum ganz typisch für James Horner ist. Doch dreht sich seine Komposition hauptsächlich um ein Thema, strickt hie und da etwas drumherum, dabei fällt viel Belangloses auf und findet ab und zu zu träumerischen Momenten wie in *The Car Chase*, hinter welchem man wohl eher einen wohlbeleibten Actiontrack vermutet als eine hypnotisierende, aufwühlende Musik mit einem guten Schuss Howard Shore. In **A Beautiful Mind** engt sich Horner wieder zu sehr ein und mag nicht so recht ausbrechen aus seinem Korsett, dass er sich selber so oft aufbaut. Und gerade deshalb

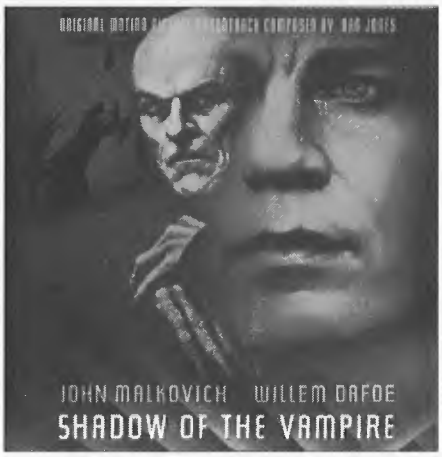


© 2022 filmmusicjournal.ch

wirkt die über 70 minütige CD bisweilen wieder ganz schön ausgedehnt und doch wenig umfassend.
So, drei Mal Horner auf einmal und das ganz ohne Fotoreportage, na also, es geht doch. Der Horner-Fan wird sich alle drei CD's ohnehin zulegen und für die übrigbleibende und zurückhaltendere Filmmusikgemeinschaft empfehle ich aus dem Dreigestirn mit bestem Gewissen **Iris**.
*Philippe Blumenthal*

| | |
|---|---|
| **A Beautiful Mind** | ☺☺½ |
| **Jack the Bear** | ☺☺☺ |
| **Iris** | ☺☺☺☺ |

*SHADOW OF THE VAMPIRE*
*Dan Jones*
*Pacific Time Entertainment (49:48 • 28 Tracks)*




Eine spleenige Idee ergibt noch keinen beeindruckenden Film. Das sagt man sich nach dem Besuch einer Vorstellung von **Shadow of the Vampire**, einem nichtsdestotrotz besonders faszinierenden Kinoereignis des Jahres. Die spleenige Idee? Nun, dazu muß man sich auf einen betagten Leinwandklassiker deutscher Machart besinnen. 1921 drehte Friedrich W. Murnau unter dem Titel *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* die erste Verfilmung von Bram Stokers *Dracula*. Den Vampir, eine auch heute noch furchteinflößende Gestalt, spielte der allseits unbekannte Max Schreck. Nomen = Omen? Ja, auch damals schon. Herr Schreck sah so aus wie er hieß. Aber er war ja nur ein Schauspieler. Oder etwa nicht?
Nein, war er nicht – genau dies ist die spleenige Idee von **Shadow of the Vampire**, in dem die Dreharbeiten zu Murnaus Klassiker mit eigensinnigen Winkelzügen nachgestellt werden. Den Ausgangspunkt bildet die Einsicht, daß wir von Max Schrecks Filmkarriere deshalb so wenig wissen, weil er WIRKLICH ein Vampir war und diese Rolle nicht etwa nur spielte. Folgerichtig brauchte er frisches Blut und suchte sich seine Opfer unter den Mitgliedern der Filmcrew, was das ganze Projekt an den Rand des Scheiterns brachte. Auch Murnau selbst, der frühverstorbene Regisseur, wird als egomanischer Beinahe-Psycho dargestellt, der seine Homosexualität offen auslebt und stets bereit ist, mit dem Vampir nächtens über die Wahl des unvermeidlichen Opfers X zu verhandeln.
Am Ende kommt man ratlos aus dem Kino, weil die gloriose Idee den hysterischen Film nicht über die ganze Strecke trägt. Trotzdem hat **Shadow of the Vampire** unleugbar seine Meriten, zu denen neben zeitgenössischen Filmrequisiten und manch wirrem Wortspiel auch die jedenfalls vorzüglich *eingesetzte* Filmmusik von Dan Jones zu rechnen ist. Wie aber macht sich diese abseits der symbolbeladenen Bilder?
Um es kurz zu sagen: einigermaßen. Ihre schönsten Momente hat sie in den langgezogenen Streicherpassagen mit ihren schwindsüchtig chromatisierenden Fortschreitungen, die das Jugendstilflair des frühen 20. Jahrhunderts überzeugend nachzittern lassen. Wer also auf handfeste, strukturbildende Themen fixiert ist, wird sich etwas verloren vorkommen, da es dergleichen nur andeutungsweise gibt. Zwischen erdgebunden-melancholischen Solophrasen und einer durch überbordende Reizdissonanzen hervorgerufenen Frivolität schwingt das Pendel mehrfach hin und her. Inmitten der Klangverwehungen, in denen sich **Tristan** und **Vertigo** Gute Nacht sagen, tauchen auch kurze gesprochene Textblöcke, High Society-Lachsalven und Hintergrundgeklingel auf. Das tollste Stück heißt *Title Music* und kommt fast ganz zum Schluß. Erst mal nur Knarzen, das man für einen weiteren Gimmick hält; bis man begriffen hat, daß da ganz im Hintergrund eine Schellackplatte abgespielt wird. Was für ein enger Klang im tiefen Raum! Allmählich füllt sich der Vordergrund zu beiden Seiten mit wuchernden Streicherfäden auf, eine Harfe arpeggiert, die Bläser schichten ihre Akkordbeiträge übereinander, und bald ist die historische Aufnahme nicht mehr zu hören. Dafür breitet Dan Jones ein unendlich melancholisches Gebilde aus und führt das Orchester zu einem pathetischen Höhepunkt, dem ein langes Ausatmen folgt. Als Bonus gibt's ein richtiges Schellack-Schätzchen. Wer sich also dazu entschließen sollte, diese in Deutschland unveröffentlichte Import-CD ins Haus zu holen, hat sich auf einen Kessel Buntes einzustellen. Alles angeschrägt, und nicht zu knapp. Da wirken am Ende sogar die an- und abschwellenden Streicherwogen, so ernst sie sich geben, so üppig sie orchestriert sind, wie der Ausbund gut verborgener Schalkhaftigkeit. Ein Kultalbum für besondere Augenblicke? Unbedingt, doch ohne die Erinnerung an **Shadow of the Vampire** kaum mehr als ein Rätsel ohne Aussicht auf Lösung. Die nachfolgende Bewertung hütet diese Erinnerung – und überträgt sie auf die Musik. Unter dem Rezensionsstrich ergibt das die völlig verfehlte Klassifizierung „Durchschnitt". Aber was soll man da machen?
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺

*A MAN CALLED PETER*
*Alfred Newman*
*FSM Vol 4 No. 7 (58:14 • 37 Tracks)*

Über einen Zeitraum von 20 Jahren hinweg, nämlich von 1940 bis 1960, war Alfred Newman Chef der Musikabteilung der 20th Century Fox und hatte damit den vielleicht einflußreichsten und bedeutendsten Posten inne, den je ein amerikanischer Filmkomponist bis in die Gegenwart hinein erklommen hat. Newman nutzte diese außerordentliche Begünstigung in musikalischer Hinsicht nicht nur zur Förderung junger Talente wie Bernard Herrmann, David Raksin oder Hugo Friedhofer, sondern züchtete in dieser Zeit auch das legendäre Fox-Orchester heran, das für seine unnachahmliche Virtuosität und seine leuchtkräftige Streichersektion geradezu legendär wurde, und über das er wie Gottvater schalten und walten konnte wie es ihm beliebte.
Viele von Newmans feinsten Scores sind inzwischen schon in kompletten Fassungen auf Tonträger verfügbar, und bei dem enormen Output des stets in verschiedenen musikalischen Arbeitsbereichen tätigen Tausendsassas bleibt es natürlich nicht aus, daß einige Werke kompositorisch nicht mehr denn routiniertes Handwerk darstellen.
Mit **A Man Called Peter** (1955) hat das uenrmüdlich im Fox-Archiv nach musikalischem Soundtrack-Gold suchende FSM-Label eine wahre Perle vor dem geneigten Hörer ausgebreitet, von der bislang nur das *Finale* auf dem Varèse-Sampler *20th Century Fox: Music from the Golden Age* vorlag. Allgemein bekannt dürfte ja sein, daß Newman stets eine ausgesprochene Vorliebe für religiös motivierte Stoffe bekundete und hierbei zu wahren Spitzenleistungen auflaufen konnte - genannt seien nur **The Song of Bernadette** (1943), **The Robe** (1953) oder **The Diary of Anne Frank** (1959). Auch **A Man Called Peter** reiht sich nahtlos in diese Linie ein und steht den Vorbildern hinsichtlich ausgefeilter feinmotivischer Arbeit und melodischer Leuchtkraft kaum nach.
Das vom schon für **The Robe** verantwortlichen Regisseur Henry Koster mit Richard Todd und Jean Peters in den Hauptrollen inszenierte Porträt des presbyterianischen Pfarrers Peter Marshall (1902 - 1949) aus Schottland, der als Senatspfarrer nach Washington berufen wurde, inspirierte Newman zu einer wahrlich beseelten, lyrisch-elegischen Partitur, deren Höhepunkte in jenen satten Streicher- und Holzbläserpassagen zu finden sind, die kraft ihrer Intensität eine fast schon spirituell-transzendente Wirkung auf den Hörer ausüben können. Die besondere Magie, die Newman zusammen mit dem einfach fantastisch aufspielenden Fox-Orchester hier hervorzaubert, ist in ihrer Art einzigartig und deshalb auch beinahe unmöglich zu kopieren, weshalb auch die meisten Newman-Neueinspielungen, selbst jene vom engagierten Marco Polo-Team John Morgan und William Stromberg, zum Scheitern verurteilt sind. Bei Newman genügt es nicht nur, die Musik möglichst notengetreu nachzuspielen, vielmehr zählt das Surplus: die Patina der Streichervibrati, die das Herzstück seiner besten Soundtracks ausmachen. Diese erfordern eine Spielweise, wie sie den heutigen Orchestern zumeist sehr fremd geworden ist und wie sie sich so mühelos unter Newmans eigenem imposanten und emotionalen Dirigat herstellt.
Angemerkt sei an dieser Stelle, daß es im Prinzip nur Charles Gerhardt bei seinen *Classic Film Scores* in den 70er Jahren gelungen ist, den Newman-Sound in einer überzeugenden, wenn auch gedämpften, Neueinterpretation wiederaufleben zu lassen.
Der Score zu **A Man Called Peter** zentriert sich um insgesamt drei Themen, deren gemeinsames Merkmal ihr warmherziger Gestus ist, und die Newman raffiniert miteinander zu verzahnen weiß. Der *Main Title* stellt das vitale, ausladende und energische Peter-Thema vor, das zunächst vom ganzen Orchester, dann von einzelnen Holzbläsern intoniert wird und eine deutliche Verwandtschaft zum englischen Volkslied *Greensleeves* aufzeigt. Das Peters Frau Catherine zugeordnete Thema ist eine jener sehnsuchtsvollen, leidenschaftlich sich in immer höhere Regionen aufschwingenden Streicherkantilenen, wie sie in solch berückender Form nur von Newman stammen kann. Wie geschmeidig und feinfühlig Newman diese beiden Themen ineinander fließen läßt, zeigt die Szene, in der Peter um die Hand von Catherine anhält: Ein bukolisches Stimmungsbild mit abwechselnden Holzbläsersoli (Klarinette, Oboe, Englischhorn) und Streichertutti wird zelebriert, während sich zugleich ein endloser an- und abschwellender melodischer Rausch entfaltet, den man einfach nur genialisch nennen kann. Glutvolle und innige Romantik, zugleich weit entfernt von allem, was man mit der Bezeichnung Kitsch geißeln könnte.
Ein drittes, sehr hymnisch und feierlich angelegtes Thema für das gelobte Land Amerika zieht sich ebenfalls wie ein roter Faden durch den Score. Diese Melodie hat Newman aus seiner Komposition zu **Young Mr. Lincoln** (1939) von John Ford entlehnt, wo sie die tragische Liebesbeziehung zwischen dem jungen Lincoln (Henry Fonda) und Ann Rutledge thematisierte. (Ford selbst hat dieses Thema - das sogenannte *Ann Rutledge*-Thema - in seinem ansonsten nicht von Newman, sondern von Cyril J. Mockridge, vertonten späten Western-Meisterwerk **The Man Who Shot Liberty**



© 2022 filmmusicjournal.ch

**Valance** (1961) noch einmal verwendet, weil er selbst so großen Gefallen daran gefunden hatte.)
So ergibt sich insgesamt ein prächtiger lyrischer Soundtrack, den man allein wegen der emphatischen Melodik zu Newmans schönsten aus den 50er Jahren zählen sollte.
FSM präsentiert in 37 Tracks den kompletten Soundtrack in chronologischem Ablauf, was bedeutet, daß nicht nr Newmans Eigenanteil mit 38 Minuten auf der CD Platz gefunden hat, sondern auch ca. 20 Minuten an Source Music, die hauptsächlich aus gesungenen Traditionals und Orgelstücken besteht. Leider wurden diese Tracks nicht separat ans Ende der Scheibe als sogenannte Bonus Cues gestellt, sondern mitten hinein ins Newmansche Geschehen, wo sie meines Erachtens schon des öfteren den Hörfluß etwas beeinträchtigen.
Die Tonqualität ist gemessen am Alter der Masterbänder trotz geringer ab un an sich meldender Störgeräusche noch als recht gut zu bezeichnen, und die Aufnahmetechnik hat sogar für Stereoklang gesorgt.
Wer an den gefühlvollen Klängen eines Alfred Newman seine Freude hat, sollte sich diese Scheibe in jedem Fall zulegen. Doch auch wer bisher eher etwas Scheu gegenüber diesem Komponisten an den Tag gelegt hat, darf sich hier auf ein musikalisches Festmahl der allerersten Güteklasse freuen.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺½

*THE THEORY OF FLIGHT*
*Rolfe Kent*
*BMG 09026 63376 (47:35 • 17 Tracks)*

Ein origineller, nachdenklicher und brillant gespielter Britischer Film, mit einem prägnanten Score ausgestattet. Nachdem ich den Film gesehen hatte, musste die CD her.
Kenneth Branagh und Helena Bonham Carter verkörpern ein ungleiches Paar: Branagh einen brotlosen Künstler, der lieber skurile Flugzeuge zusammenbastelt und von einem Gericht dazu verknurrt wird, die Strafe in Form von Sozialarbeitsstunden abzuarbeiten. So trifft er unfreiwillig auf eine junge Frau, die ihr Leben im Rollstuhl verbringt, aber unbedingt noch vor dem nahenden Tode körperliche Liebe von einem Mann erfahren möchte. So schräg die Story auch klingt, der Film ist dank der Schauspieler sehenwert und dem Komponisten Kent ist es gelungen, ein äusserst hübsches Thema zu kreieren.
Leider bietet die vorliegende CD nur gerade mal um die 20 Minuten Filmmusik, den Rest der CD ist gefüllt mit Songs verschiedener Interpreten, wie Rusted Root, The Specials oder John Hiatt. Schade.
Die Musik erinnert mich teilweise etwas an John Barry (**Out Of Africa**), gewürzt mit dem Humor des **Chicken Run** Scores und einer Prise von Endelmans **Englishman Who Went Up A Hill But Came Down A Mountain**.
Nichts absolut Neues was Rolfe Kent geschaffen hat, doch diese wenigen Minuten Filmmusik sind ein wirklicher Genuss. Kent versteht es auch, das markante Hauptthema nicht wie eine Zitrone bis aufs Äusserste auszupressen, d.h. das an und für sich dafür geeigente Hauptthema x-fach variiert bis zum grandiosesten Orchesterfeuerwerk aufzublasen, sondern der Hörer steht immer kurz davor, so als ob man noch einen kleinen Bissen vertragen würde, es dann aber bleiben lässt, resp. einem nichts mehr vorgesetzt wird.
Es musiziert das Philharmonia Orchestra unter Alan Wilson. Für die leider zu kurz geratene Score-Auswahl wird noch ein halber Punkt abgezogen.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺½

*JURASSIC PARK III*
*Don Davis*
*Decca 014 325-2 (54:25 • 16 Tracks)*

Da haben sie ja mal wieder zugeschlagen, die ollen Dinosaurier! Man wird sie einfach nicht los. So kam es denn zu **Jurassic Park III**. Grauen bringt Geld. Nur mußten die Dinos diesmal, beim dritten Teil der Paläogenetik-Saga, auf die akustischen Anfeuerungen durch John Williams verzichten, der Don Davis den Vortritt gelassen hatte. Auch die Regie ging an „die zweite Reihe", (Joe Johnston – Maestro Spielberg zog sich in die Sparte des Executive Producers zurück) was zu einer weiteren Verstärkung der Action-Anteile geführt hat, aber – und das sei ganz deutlich gesagt, bitte weiterlesen! – die Musik ist hörenswert. Don Davis wurde zudem offensichtlich gehalten, einige der Leitmotive von Williams zu übernehmen, womit diejenigen Fans bedient wurden, die Wiedererkennungsmelodien benötigen. Eigentlich schade, denn seit **Warriors of Virtue** und **House on Haunted Hill** weiß man, daß Davis interessante Melodien und Motive schaffen kann – **Matrix** fällt wegen der Effektlastigkeit etwas heraus. Daher beginnen wir mit den Williams-Melodien: Sie sind in akkurate Tempi gesetzt, und es zeigen sich hier die hervorragenden Orchestrierungsfähigkeiten von Davis – voller, satter Klang eines hervorragend spielenden Orchesters, eben doch immer ein bißchen anders als bei I und II, eher ein Ausschöpfen und Vertiefen als ein Imitieren. Es ist eben auch eine Kunst, mit der Musik eines Kollegen umzugehen und diese wirklich gelungen in Neues, Eigenes einzubetten. Davis' eigene Stärken sind auf dieser Scheibe besonders die neu hinzugefügten atmosphärischen Anteile, so beispielsweise die einmaligen Einleitungstakte, mit Rauschen, Chor und Glöckchen *(Isla Sorna Sailing Situation)*, bei denen der „Gänsehaut-Faktor" garantiert ist. Sie leben – ähnlich wie Herrmann, aber noch wesentlich abstrakter – eher von Motivik denn von wirklichen Melodiebögen. Vieles stammt natürlich auch aus dem Bereich der Sound Effects, da man ja bei diesem dritten Sequel noch stärker auf die Schreckwirkung setzte (setzen mußte?) und daher beständig aggressive Passagen hinunterdonnern. Aber gerade diese sind auch rhythmisch gut gesetzt, schöpfen aus dem Vollen, langsam einsetzende crescendi, fast Instrumentengruppe für Instrumentengruppe, schließlich ein letzter gewalter Schub mit dem Synthi-Chor, vermitteln glaubhaft die ungeheuren Dauer-Adrenalinschüttungen, unter deren Einwirkungen unsere Helden handeln müssen, und ihren ungeheuren Leidensdruck. Denn schließlich suchen sie wiederum auf einer dieser mysteriösen Inseln den verschollenen Sohn des (noch) getrennt lebenden Elternpaares, das vor lauter Schreck am Schluß wieder zueinander findet, da die Frau endlich fraulicher wird (in der stereotypen Dauerquietschundschreirolle, gähn, nichts Neues seit „King Kong") und ihren Mann wieder als männlich wahrnimmt. Obwohl er solch ein netter, bescheidener „Softie" war, auf den ersten Blick... Interessant war es, einen nicht so bekannten Dinosaurier als Animations-Hauptfigur auszuwählen: Der nordafrikanische *Spinosaurus* ist ein Vertreter einer weithin unbekannten Gruppe exotischer Theropoden (Fleischfresser) aus der Kreidezeit. Für Paläontologen wirklich ein spannendes Tierchen. Nur leider und ach – eigentlich weiß man fast nichts über diesen Dinosaurier. Daher wurde diesmal auch keine Grabung gezeigt, so mit netten, fast von selbst freihwehenden Skeletten (siehe **Jurassic Park I**) – es gibt nämlich nur eine ganze Handvoll Skelettelemente des *Spinosaurus* sowie ein paar Zähne, isolierte Wüstenfunde, den Rest hat man von ähnlichen Dinos aus Großbritannien hergeleitet. Niemand weiß beispielsweise, ob *Spinosaurus* überhaupt diese Riesenklauen an den Händen hatte. Die stammen vom britischen Dinosaurier *Baryonyx*... Für Interessierte: Es gab natürlich wieder eine reelle Vorlage für den jungen Paläo-Karrieristen*: Paul Sereno, seines Zeichens derzeit jüngster und erfolgreichster Dinosaurierforscher. Und seit einigen Jahren Nordafrika-Experte, beständig im Niger unterwegs. Vielleicht weiß er ja schon viel mehr, als manche ahnen?
Oft erhalten die tieferen Instrumentengruppen parallel zum Rhythmus zugkräftige kurze Melodiemuster, die dann von unten her den Rest voranpeitschen. Diese können auch ganz unvermittelt aus völlig anderen Passagen „hervorbrechen" *(Bone Man Ben)*. Subjektiv betrachtet – und ist Musikinterpretation das nicht immer? – rühren gerade auch die Auflösungen, die Schlußparaphrasen des Don Davis besonders an, sie erleichtern und beschwingen, nicht nur durch die oben schon genannte volle Instrumentierung, sondern auch durch die kunstvollen Wendungen, wie ein Mahlstrom ins Dur und in die Euphorie. Streckenweise haben sie einen ausgeprägten Fanfarencharakter.
Der Schluß der CD wird durch den Abspanngesang von Randy Newman gebildet, der noch eine Art ironischen „Country"-Song beisteuert. Passend insofern, als ja doch Amerikanismen durch und durch dargestellt und propagiert werden. Trotz eines afrikanischen Dinosauriers. Verbleibt noch, in die Zukunft zu blicken:
„Daß ich verstehe, was die Welt
im Innersten zusammenhält."
(Goethe/Faust)
Es muß wohl doch die Angst sein, der Horror, das Gruseln, was die Welt zusammenhält. Es gibt also bestimmt bald wieder eine CD zu besprechen, die Abenteuer von Menschen mit Dinosauriern illustriert, den jetztzeitlichen Drachen...

* In Teil I wurde Jack Horner/Montana dargestellt (Sam Neill), der als Hauptfigur mittlerweile auch alle drei Filme durchzieht und als erster Forscher Baby-Dinosaurier-Knochen fand und beschrieb, sowie in Teil II zusätzlich Robert T. Bakker/Wyoming (mit Cowboy-Hut, Bart und Wuschelhaaren), der die große Erkenntnisrevolution über Dinosaurier in den End 1970ern einleitete.
*Annette Broschinski* ☺☺☺½

*THE COURT-MARTIAL OF BILLY MITCHELL*
*Dimitri Tiomkin*
*SAE-CSR-0003 (75:22 • 31 Tracks)*

Eine der erfreulichsten Nachrichten auf dem Soundtrackmarkt ist, daß mit dieser limitierten Screen Archives-CD der Name Dimitri Tiomkin, der den meisten jüngeren Sammlern inzwischen schon gar kein Begriff mehr sein dürfte, wieder ein bißchen mehr ins öffentliche Licht gerückt wird. Sehr rar gesät waren in den letzten Jahren Tonträger mit Filmmusiken des russischen Emigranten und Alexander Glasunow-Schülers - das ein oder andere Bootleg war dabei, dazu ein paar von LP überspielte halblegale Tsunami-CDs vor mehr als fünf Jahren. Und das wars



© 2022 filmmusicjournal.ch

dann im Prinzip auch schon.
Umso erfreulicher ist daher das Engagement der beiden Soundtrack-Enthusiasten Ray Faiola und Craig Spaulding zu bewerten, ohne jedwedes kommerzielle Kalkül einen allgemein eher unbekannten Tiomkin-Score zum dialoglastigen Otto Preminger-Gerichtsdrama **The Court-Martial of Billy Mitchell** aus dem Jahre 1955 nun tontechnisch restauriert seine CD-Premiere feiern zu lassen.
Big T oder Dimi, wie er von seinen Freunden liebevoll genannt wurde, war kein Komponist, der sich in irgendeiner Form Zügel anlegen ließ oder gar kleingeistig dachte, vielmehr lag sein Talent in der dramatischen Aufbereitung großbögig gedachter Melodieschöpfungen. Aufpeitschende Steigerungen, wuchtige Klangmassen und pulsierende Rhythmen, überhaupt der Zug zum Grandiosen, sind typische Bestandteile des so unverwechselbaren Tiomkin-Sounds. Und so nimmt es denn auch nicht wunder, daß Tiomkin das eher statische und theaterhafte Charakterdrama geradezu voll bewaffnet mit furiosen Pauken und Trompeten angeht, als hätte er ein großangelegtes Epos von der Garnitur eines **The Fall of the Roman Empire** (1964) oder einen Western à la **The Alamo** (1960), der in der Partitur schon lange Schatten vorauswirft, zu betreuen. Vermutlich war jedoch die überbordende Grandeur den Produzenten des Films bzw. Regisseur Preminger selbst dann doch des Guten zuviel, weshalb in der endgültigen Schnittfassung nur etwa die Hälfte des von Tiomkin komponierten und hier auf der CD in voller Läge präsentierten 34-minütigen Scores seine Verwendung fand.
**Court-Martial** spielt zu Beginn der 20er Jahre und handelt vom Fliegeroffizier Billy Mitchell (Gary Cooper), der darum kämpfte, daß die US-Army endlich die zukunftsträchtige Bedeutung der amerikanischen Luftwaffe anerkennt, und sich sogar vors Kriegsgericht stellen läßt, um seine Anklage gegen die militärische Hierarchie so vor aller Öffentlichkeit vorzubringen und seine Pläne zur Verbesserung der nationalen Verteidgung durchzusetzen.
Aufgrund dieses Sujets überrascht die heroisch-militärische Note, die Tiomkin seiner Komposition angedeihen läßt, natürlich keineswegs: Mitreißend, aufbrausend und mit prägnanten Rhythmen durchsetzt hebt so bereits der *Main Title* an, in dem das wuchtige Billy Mitchell-Hauptthema, von einem drängenden Trommelwirbel untermauert, zunächst von den Streichern vorgestellt wird, und nach einem blechübersäten Mittelteil das volle Orchester diesen schwungvollen Melodiebogen erneut aufgreift.
Im wesentlichen bestreitet Tiomkin mit diesem sehr eingängigen und zugleich sehr wandlungsfähigen Thema seine halbstündige Partitur und weiß mit allen Facetten seines kompositorischen Handwerks zu glänzen: Ein reger Fluß von aufbrausenden Blechbläserattacken, stürmischen Fugen und einnehmenden Streicherelegien strömt an den Ohren des Hörers vorbei und sorgt für stete musikalische Abwechslung, ohne jedoch in irgendeiner Wesie unstrukturiert zu wirken. Das Geheimnis der großen Hollywood-Komponisten bestand ja gerade darin, der Musik trotz der Verschiedenheit der einzelnen Komponenten durch immer wieder aufgegriffene thematische Bindeglieder eine innere Geschlossenheit und ein formales Gefüge zu verleihen - und wie die anderen der Spätromantik verpflichteten europäischen Emigranten, etwa Rózsa, Waxman oder Korngold, war natürlich auch Tiomkin ein Meister dieser Kompositionstechnik.
**Court-Martial** sollte man vielleicht nicht zu den absoluten Höhepunkten seines Schaffens zählen, nichtsdestotrotz erwartet einen hier mit großer Kunstfertigkeit zelebriertes Handwerk der alten Schule und ein Feuerwerk effektvoller Musikantik, die durch heutzutage selten gewordenen schmissigen Elan besticht.
Dem eigentlichen Score beigefügt hat das Screen Archives-Label eine Art Radio-Hörspiel, das zuvor schon einmal auf einer 1974 erschienenen raren Bootleg-LP erhältlich war. Über eine Strecke von mehr als 40 Minuten werden die entscheidenden Szenen der Gerichtsverhandlung direkt aus dem Film aneinander gehängt, was natürlich ohne die zugehörigen Bilder reichlich seltsam anmutet. Wer mag, kann sich wenigstens an den Originalstimmen von Gary Cooper, Ralph Bellamy, Rod Steiger oder Charles Bickford delektieren, während die Musik in diesen Passagen grundsätzlich außen vor bleibt. Für Freunde der Filmmusik folglich ein eher abschreckendes Erlebnis.
Wie üblich bei den Screen Archives bzw. BYU-Veröffentlichungen rundet ein schönes 22-seitiges Booklet, zum Teil mit Farbfotos aus dem Film ausgestattet, diese allgemein empfehlenswerte Veröffentlichung ab.
Eine weitere Tiomkin-Scheibe von Screen Archives ist übrigens schon in Arbeit und wird im Frühjahr 2002 das Licht der Welt erblicken. Dabei handelt es sich um die wunderbar pastorale Musik zum Howard Hawks-Western-Meisterwerk **The Big Sky** (1952), wohl eines der lyrischsten Werke aus der Feder des Komponisten.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺½

*CHOCOLAT*
*Rachel Portman*
*Sony SK 89472 ( 41:49 • 18 Tracks )*

Seit ihrem Oscar 1995 für **Emma** hat Rachel Portman es geschafft sich unter den ganz großen der Filmmusik zu etablieren und zu einer der gefragtesten Komponistinnen auch in den USA aufzusteigen. Die Zusammenarbeit mit dem schwedischen Regisseur Lasse Hallström scheint für die Britin ein besonderer Glücksfall zu sein. Nach der verdienten Oskarnominierung 2000 für **The Cider House Rules** folgte in diesem Jahr wieder eine Nominierung unter dem gleichen Regisseur für **Chocolat.** Der Erfolg dieser Zusammenarbeit lässt sich vielleicht damit erklären, dass Rachel Portman als Komponistin genauso einfühlsam und emotional ist wie Lasse Hallström als Regisseur. Auch der sehr melodische, manchmal verspielte Kompositionsstil ergänzt sich perfekt mit der sehr direkten, geradlinigen Inszenierungsweise des Filmemachers.
Nun ist aber eine Oskarnominierung gerade in der Sparte Filmmusik leider nicht immer der zuverlässigste Qualitätsmesser und ich persönlich frage mich, warum ausgerechnet eine der belanglosesten und langweiligsten Filmmusiken, der von mir ansonsten hochverehrten Komponistin, zu dieser Ehre kommen konnte. Gleichzeitig und mir unverständlich ist der Soundtrack auch kommerziell ein großer Erfolg; schaffte er es doch, erstaunlich für eine CD mit einem fast reinem Scoreanteil, unter die ersten 20 der Charts.
Arrangements von Django Reinhardts *Minor Swing* zu Beginn und Duke Ellingtons *Caravan* am Ende der CD umrahmen 16 Cues einer mal verspielten, mal athmosphärischen, vor allem aber einer recht langweilig dahinplätschernden Filmmusik. Die *Main Titles* in Track 2 erinnern mit Harfe, Streicher und Flöte unzweifelhaft schon in den ersten Sekunden an Rachel Portmans Komposition zu **Emma**, ohne allerdings jemals deren Leichtigkeit und Verspieltheit zu erreichen - es wirkt ziemlich uninspiriert und wie bei sich selbst abgeguckt.
Nicht das man mich missversteht: es ist schon alles recht gefällig und durchaus auch schön an dieser Musik, und für jemanden der Mrs. Portman zum ersten Mal begegnet sicherlich ein anderes Erlebnis - kennt man jedoch das Werk schon, wirkt die ganze Komposition doch sehr einfallslos und ermüdend. Die beiden besten Tracks sind noch die ethnisch angehauchten *Vianne Sets Up Shop* ( Track 4 ) und *Party Preparations* ( Track 11 ), in denen mit Gitarre und phantasievoll eingesetzten Holzbläsern lateinamerikanische Musik athmosphärisch und rhythmisch gekonnt nachgeahmt wird.
Der Rest auf dieser CD wird dominiert von Streichern und Holzbläsern, ist athmosphärisch, oft zwar fröhlich, aber genauso oft auf eine sehr merkwürdige Art auch irgendwie bedrückend ( z.B. durch die Flöte und den langsamen Rhythmus in Track 3 ), ab und an taucht das Klavier im Orchester auf und irgendwann schließen sich meine Augen wie von selbst und ich bin sanft entschlummert...
In wachem Zustand frage ich mich aber, warum nicht Rachel Portmans brillante Komposition zu Robert Redfords verträumt - schönem **The Legend Of Bagger Vance** ( siehe Heft 25; danke Uwe Sperlich für die tolle Rezension – du hast mir aus der Seele gesprochen ) in diesem Jahr die Oskarnominierung erhalten hat. Aber die Jury und die Filmmusik – das war schon immer ein schwieriges Kapitel.
*Mike Beilfuß* ☺☺½

*THE LORD OF THE RINGS*
*Howard Shore*
*Reprise Records (71:29 min • 18 Tracks)*

Hätte man Shore einen derart epischen, opulenten, wuchtigen und markanten Score wirklich zugetraut? Zumindest durfte man gespannt sein, wie er die ultimative Fantasy-Geschichte musikalisch begleitet. Heraus kam eine Musik, die alles hat, was man sich von einer groß angelegten Filmmusik nur wünschen kann. Es gibt kräftige Choräle, treibende Actionpassagen, romantische, heldenhafte und, wenn auch nur kurz, fröhliche Musik. Letztere stellt sich in *Concerning Hobbits* in Form des Hobbit-Themas vor, das in Variationen immer wieder auftaucht. Es ist das wandlungsfähigste Thema und damit gewissermaßen das Hauptthema des Scores. In *Concerning Hobbits* verbreitet es ein wohliges Gefühl von Ruhe, Unbeschwertheit und Geborgenheit, wenn das Auenland und die Hobbits vorgestellt werden. Ein Gefühl, das aufgrund der Geschichte natürlich nicht lange vorhält. Zwischendurch spiegelt es immer wieder den Seelenzustand von Frodo und speziell seinen Hobbit-Freunden wider. Aber spätestens am Schluß des Films in *The Breaking Of The Fellowship* soll es sich genau in das Gegenteil seines fröhlichen Ursprunges verkehren, wenn es nämlich als das Stück *In Dreams* quasi das Klagelied auf die zerbrochene Gemeinschaft des Ringes bildet.
Sehr dominant und ständig präsent ist das Schlachtenthema mit seinem alles übertönenden Choral. Es taucht immer dann auf, wenn es zur Auseinandersetzung mit dem Bösen kommt. Hiermit wird der Film und so auch die CD (die Stücke sind chronologisch geordnet) eröffnet. Shore setzt dieses Thema relativ statisch ein, da



© 2022 filmmusicjournal.ch

er es immer mit voller Wucht präsentiert, vielleicht, um so immer wieder die Qualität des Bösen hervorzuheben, mit der es die Gefährten zu tun haben.
Erstmals in *The Council Of Elrond,* nachdem sich im Hause Elronds die Gemeinschaft des Ringes gebildet hat, und gleich anschließend in *The Ring Goes South*, wenn die Gemeinschaft zum Schicksalsberg aufbricht, stellt sich das Heldenthema vor. Auch dieses Thema erfährt naturgemäß nur wenig Variation, soll damit doch nur Edelmut und erfolgreiches Handeln der Helden unterstrichen werden.
Bei diesen dreien handelt es sich um die wichtigsten Themen, die immer wiederkehren. Darüber hinaus gibt es noch weitere, beeindruckende Melodien, die aber nur kurz in Erscheinung treten. Als besonders exquisites und auch innerhalb des Scores eigenständiges Stück ist *The Bridge Of Khazad Dum* hervorzuheben. Es beschreibt die Flucht der Gefährten vor dem riesigen Feuerdämon, dem Balrog, in den Minen von Moria, bei der auch Gandalf verloren geht. Zunächst ist es pure Dramatik, unterstützt durch einen tiefen Männerchor. Nach dem Absturz Gandalfs jedoch drückt eine eindringliche Solostimme vor zurückhaltendem Chor die Trauer der Gefährten über den Verlust aus.
Die beiden von Enya beigesteuerten Songs *Aníron* und *May It Be* fügen sich übrigens erfreulich gut in die Struktur des Scores ein, nicht zuletzt, weil auch sie orchestriert sind. Da muß man den Produzenten wohl dankbar sein, daß sie nicht durch zu viel Verlangen nach Zeitgeist die musikalische Homogenität zerstört haben. Einen Hacken hat der Soundtrack jedoch: er ist viel zu kurz. Mit dem im Film verwendeten Material könnte man ohne weiteres eine Doppel-CD füllen. Die kommt dann vielleicht später, um den Fans nochmal Geld abzuknöpfen. Davon abgesehen hat Howard Shore mit diesem Album im Famtasy-Genre musikalisch einen neuen Maßstab gesetzt und eine einmalige und hervorragende Partitur abgeliefert! Da kann man sich auf den zweiten Teil nur freuen.
*Klaus Post* ☺☺☺☺☺

*IN THE BEDROOM*
*Thomas Newman*
*Varèse VSD-6319 (19 Tracks)*

Thomas Newman wird immer wieder als einer der talentiertesten Hollywood-Komponisten unserer Zeit angesehen, welcher in letzter Zeit in mehreren Qualitätsproduktionen mit von der Partie war. Diese Reputation verdankt er einerseits seinen unaufdringlich-klassischen Orchesterwerken wie z.B. **Little Women**, vor allem aber auch der Entwicklung seines innovativen, avantgardistischen Klangteppichs mit einer oft grossen Anzahl von exotischen Instrumenten. Letztere Kompositionen (z.B. **The Player**) wirken im Kontext des Films in der Regel recht überzeugend, sind aber als isolierte Musik-CDs manchmal an der Grenze der Existenzberechtigung.
Im Falle vom Low-Budget-Projekt „In the Bedroom" wurde Newmans Minimalismus-Prinzip auf die Spitze getrieben. Ueber die Funktionalität und Effektivität des Scores im Film kann ich nicht argumentieren, da ich den Film noch nicht gesehen habe. Die isolierte Musik zu diesem von den Kritikern gelobten Film hinterlässt jedoch keinen bleibenden Eindruck. Von den 19 kurzen Tracks auf der CD (Gesamtlänge nur 30 Minuten) sind 3 durchaus hörenswerte „Source Cues" des *Newark Balkan Chorus*, viele kakaphone Klangeffekte, einige für den Komponisten typische leise Piano-Passagen und 1 Track (*Baseball*), wo ein Streicherensemble zur Geltung kommt.
Newmans Komposition wird im CD-Booklet von Regisseur Todd Field überschwenglich gelobt, was angesichts des dürftigen Ergebnisses etwas erstaunt.
Newmans jüngere Kompositionen sind trotz grosser stilistischer Ähnlichkeiten durchaus gelungen: **American Beauty** (1999) ist sehr gute Musik, **Pay it Forward** (2000) gute Musik, **Erin Brockovich** (2000) recht gute Musik, aber **In the Bedroom** (2001) ist eigentlich mehr Geräuschkluisse als Musik
Thomas Newman muss aufpassen, dass er von der Popularität her nicht von seinem Bruder David Newman überflügelt wird. Es bleibt zu hoffen, dass seine zukünftigen Partituren (**The Road to Perdition**, **The Salton Sea**) ein bisschen in eine andere Richtung weisen werden.
Fazit: Die Anschaffung dieser wenig inspirierten Musik kann nur Liebhabern exotischer Instrumentationen empfohlen werden.
*Cyril C. Grüter* ☺☺

*THE ILLUSTRATED MAN*
*Jerry Goldsmith*
*FSM No. 14 (42:02 • 17 Tracks)*

*MORITURI*
*Jerry Goldsmith*
*RAID ON ENTEBBE*
*David Shire*
*FSM No. 12 (57:50 • 22 Tracks)*

Um es gleich vorwegzunehmen – und da können sich Lukas Kendall und Co. noch so lange brüsten wie sie wollen – beide Scores waren in Europa bereits erhältlich, in mehr oder weniger guter Qualität und Ausführung, zugegebenermassen. Somit sind die beiden FSM-CD's sicherlich eine Dreingabe für den Goldsmith-Sammler.
Die interessantere der beiden Musiken ist auf alle Fälle **The Illustrated Man**, nur schon alleine die Ausgangslage als Episodenfilm nach Ray Bradburry (Twilight Zone) verspricht eigentlich mehr als die Prämisse eines zweitklassigen Kriegsfilmes wie **Morituri**. Doch allen voran ist es die Rahmenhandlung bzw. der „Rahmenscore" bei **Illustrated Man**, der in seiner verschleiert verführerischen Art, insbesondere in der Titelmusik (*Main Title*), gehalten in Moll, durchaus zu mehr Hörgängen Lust macht. Die Episode „The Veldt" ist experimentell elektronisch gehalten, Fans entdecken Sounds, die später etwa in **Logan's Run** oder **Gremlins** Verwendung fanden. Interessant ist sicherlich auch die Tatsache, dass der Komponist diese recht atonalen Passagen vollständig ausnotierte. Kein Score für Freunde rein klassisch-thematischer Musik, aber wehe dem, der das furiose Ende von *Quiet Evening* verschmäht. Ansonsten setzt der Komponist auf leise Melodieführung mit kleinen Variationen in Tempo und Instrumentation.
Die Episode „The Long Rain" beginnt verhalten mit leisen Violinen Tremoli, während Goldsmith das Hauptthema für Celli und Bratschen einwebt. Ansonsten setzt er hier auf elektronisch verfremdete, bzw. echoisierende Orchesterklänge. Schade, dass der Score für diese Episode mit knapp 3 Minuten so kurz ausgefallen ist.
Mehr Musik, fast 8 Minuten, wurde für die letzte Episode „The Last Night of the World" verwendet, die wohl am meisten fein ausgearbeitete Dramatik verbreitet, stilistisch nicht weit von „The Long Rain" entfernt und wiederum das Haupthema schön eingearbeitet (Blockflöte, Harfe).
Am anziehendsten sind aber dennoch die Tracks der Rahmenhandlung mit der eingangs angetönten Verführungsmasche oder dem spannenden, recht kraftvollen *Frightened Willie* und mit ihren jähen Perkussionsattacken, doch versteht es Goldsmith die Episodenmusiken, obwohl teilweise atypisch, gut einzugliedern, so dass ein abgerundetes Ganzes entsteht.

Weniger löblich ist **Morituri** ausgefallen, den es wie schon erwähnt als Tsunami CD (gekoppelt mit **In Harm's Way**) gab, dort allerdings, und das sollte sich inzwischen herumgesprochen haben, ohne den Einsatz des Hackbretts, welches nach **Der Dritte Mann** so „in" war, dass Goldsmith anscheinend überredet wurde, dieses besonders prominent im *Main Title* zu verwenden. Mit einigen rechten Actionpassagen, ohne einem dabei aber wirklich den Hörstuhl unter dem Allerwertesten wegzuziehen und dem gewohnten Asiaeinschlag, kommt der Score aber dennoch nie richtig in Bewegung und dreht sich irgendwie im Kreise – und das nicht nur im CD-Player. Dieser Eindruck bestätigt sich spätestens beim wiederholten Anhören. Zusätzlich zu Goldsmith' Werk wurden abschliessend noch 15 Minuten aus David Shires **Raid on Entebbe** zugefügt, einem Charles Bronson Vehikel über die Entführung und Befreiung einer Air France-Maschine. Der „Bonus"-Score ist das Highlight der CD. Das einführende Akkordeon Motiv führt einen mit seinem frohen Ambiente gleich zu Beginn ganz schön in die Irre, denn Shires Score ist ansonsten bleiern und spannungsgeladen mit repetierenden, rhythmischen Akzenten. Grimmig und schwermütig schreitet die Musik voran bis hin zum Höhepunkt *The Raid*, einem perkussiven Musterstück mit spannenden Einwürfen aus dem Blech. Shire Fans sollten zugreifen.
*Philippe Blumenthal*
**The Illustrated Man** ☺☺☺☺
**Morituri** ☺☺
**Raid on Entebbe** ☺☺☺½

*THE GLASS HOUSE*
*Christopher Young*
*Varèse Sarabande (36:46 • 11 Tracks)*

Mit **The Glass House** besinnt sich Christopher Young endlich wieder auf die beste Phase seines Schaffens und schenkt dem gefrusteten Sammler eine Partitur, die an frühere Zeiten anknüpft. Um diese Leistung würdigen zu können, sieht man sich allerdings genötigt, entweder den Kopfhörer aufzusetzen oder den Dynamikregler drastisch hochzufahren, um das wieder recht matte Varèse-Klangbild zur Geltung zu bringen.
Ins musikalisch-Schwarze trifft sogleich der Main Title, mit dem er an einen wohlbekannten Thementypus anknüpft (vgl. die Rubrik „Einzelstück"). Den Anfang bildet hier ein langgezogener und auf die Oktaven verteilter Ton d', der sich in dynamisch anwachsenden Repetitionen beschleunigt und einen kurzen Crash verursacht. Dann etabliert Young das Hauptthema in der schon anvisierten Tonart d-Moll. Mit personaltypischen Akkordzerlegungen präsentiert das Klavier den zentralen Einfall, während die Streicher nach oben und unten die Harmonie stützen. Mehr noch als in früheren Werken ist es das Prinzip der Wiederholung, das zur beklemmenden Wirkung dieser großartigen, weil manches Geheimnis bewahrenden Eröffnung beiträgt. Gebetsmühlenhaft werden die zentralen



© 2022 filmmusicjournal.ch

Melodietöne durchlaufen, ohne daß sich eine nennenswerte Veränderung anbahnte. Lediglich die in hohen Lagen warnenden Flageolettöne der Geigen bringen harmoniefremde Elemente ein. So weit die Exposition.
*Sunken Bells* liefert eine eindringliche Variation des ersten Stückes, denn nun bleibt das Klavier anfangs außen vor, wird vor allem das Klangfeld zur wogenden Hauptangelegenheit. Die Klavierfiguren, die sich schließlich einschalten, sind kraftlose Fortspinnungen des Hauptthemas, das hier nicht zu sich selbst kommt. Die sich ausbreitende musikalische Verstörung schreitet in den nachfolgenden Tracks weiter fort, wobei sich die thematischen Elemente zunehmend in die Defensive gedrängt sehen. Bedrohliche Baßlinien, kurze Floskeln ohne tonale Bindung, ab und an fragmentierte Erinnerungen ans Klavierthema, endlich eine sorgenvolle Cellomelodie, die nirgendwohin führt: *Even If I Had An Ax* eröffnet den Mittelteil der CD. Darin wendet sich Young vollends von der tonalen und motivischen Ordnung ab. *Twice Told Tales* ist ein typisches Angst-Musikstück, treibt den Blutdruck im Nu bis zum Anschlag. Und selbst wer das überlebt, wird in der Folge nicht aus den Fängen des Unheils entlassen: Baßtremoli, schrille Akzente, perkussive Entladungen lauern am Wegesrand.
Schließlich, in Track 8, beginnt die Umkehr. Im Rückgriff auf vertraute Figurenelemente und tonal verankerte Melodik weist Young den Weg ins Zwielicht. Vorerst kreisen die herben Harmonien richtungslos im Klangraum, drohen zurückzufluten ins akustische Dunkelreich. Die Hörner in *Where in Time?,* einer immer noch mit Schwermut beladenen Komposition, sie bringen zwar Wärme und Fülle; doch ist die zweite Hälfte des Stücks ein hinterhältiger Mordanschlag. Da werden die Messer nicht nur gewetzt. Eine großangelegte, hektische Steigerung endet in brutalen Trommelschlägen.
Dann ist alles vorüber. *Soubrette* kehrt in den Bereich des Schönen und Melodischen zurück, läßt das Thema anklingen, vollzieht sogar einen Wechsel ins Dur-Geschlecht und öffnet die Türen. Helles Licht dringt herein. Den Abschluß der CD bildet eine ungemein fesselnde Reprise des Hauptthemas, nun wieder in d-Moll: *This Too Shall Pass* verarbeitet es in einer reich gestuften Instrumentierung, die endlich in einer klangprächtigen Übernahme durch die Violinen gipfelt. Gipfelt, ja: Mr. Young ist wieder obenauf.
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺☺

*MYST III*
*Jack Wall*
*Ubi Soft (58:57 • 30 Tracks)*

Wieder einmal hat es eine Musik zu einem Computerspiel in die aktuelle Ausgabe des Film Music Journals geschafft. Und diesmal aus gutem Grund! Das hier vorliegende Werk ist von einer sehr dichten Atmosphäre beseelt, eine fantastische Klangwelt, die dort aufgebaut wird!
Der pompöse Opener reisst den Hörer förmlich mit, ein grosser Chor ergreift das Thema, gestützt von satten Orchesterklängen, während darunter ein ausgesprochen dichter, synthetischer Klangteppich ausgebreitet wird - einfach fantastisch. Der weitere Score ist weniger dramatisch gehalten, er zieht sich eher zurück, um eine Klangwelt aufzubauen, die meist geprägt ist von eher metallischen Klängen, orientalischen Instrumenten und Gesängen. Selbstverständlich fehlen auch die synthetischen Sounds nicht, die in erster Linie volle Flächen und die wirklich hochinteressante Percussion stellen. Diese Klangwelt ist mit Worten nur schwer zu beschreiben; mal ist sie sehr farbenfroh, dann eher düster, aber immer sehr rund und tief. Man kann sich von dieser Musik wirklich in eine andere Welt entführen lassen.
Der Stil ist nur schwer mit denen anderer Komponisten zu vergleichen. Am ehesten würde er an den eines Hans Zimmers herankommen, bei der Instrumentierung könnte ein Hauch von **Gladiator** als Inspirationsquell gedient haben. Allerdings ist **Myst III** viel zu eigenständig, um als blosse Kopie hingestellt zu werden. Derartige Klangschichtungen habe ich in der Filmmusik bislang noch nicht zu Gehör bekommen.
Einzig der letzte Track, der sog. Bonus-Track, kann getrost übergangen werden. Leider ist die CD nicht über den normalen Vertriebsweg erhältlich, kann aber z.B. direkt bei den Spielepublisher Ubi Soft (www.ubisoft.com) oder bei Synsoniq (www.synsoniq.de) bestellt werden.
*Markus Holler* ☺☺☺☺½

*L'HOMME ORCHESTRE*
*Francois de Roubaix*
*Sido 013473 (45:15 • 22 Tracks)*

Mit Cello-Klängen und einer unglaublich wirbelnden, vermeintlichen Trompete (?) beginnt mit *Générique* dieser französische Musik-Spass. Ein weitererer Louis de Funès-Filmhit, der einmal mehr in passenderweise witziger Handschrift von De Roubaix untermalt wird. Die Aufmachung der CD ist sehr schön gelungen, im Beiheft (f/e) finden sich Anekdoten und Geschichten zur Entstehung dieser speziellen Musik, begleitet von witzigem Bildmaterial. Die Film-Geschichte dreht sich um einen quirligen Tanz-Choreografen, in dessen behütetem Haus ein Kleinkind für Unruhe unter den Tänzerinnen sorgt.
Quirlige, skurrile Tanzmusik hat de Roubaix geschaffen, mitunter figurieren Olivier und Louis de Funès als "Sänger", Orchestermusik mischt sich mit elektronischem Sound der 70er Jahre. Ein ziemlich spezieller Soundtrack ist endlich greifbar, worauf ich schon lange gehofft hatte.
NB: Zum Trompeten-Intro in *Générique* gibt's im Booklet die erstaunliche Auflösung: "...Actually it was a trombone recorded at half-speed...with a normal tempo it's unplayable on a trumpet..."
*Andreas Schweizer* ☺☺☺☺

*PADRE PIO*
*Ennio Morricone*
*Lux Vide 092740386-2 (60:59 • 12 Tracks)*

Für den, der sich einigermaßen im umfangreichen Morricone-Oeuvre auskennt, ist es im Grunde schon seit langem eine Binsenweisheit, daß die besten Arbeiten des Meisters nicht unbedingt immer mit dem Bekanntheitsgrad der vertonten Filme in einen Äquivalenz-Zusammenhang zu bringen sind. Oft sind es gerade die Scores zu unbekannten, kuriosen oder sogar völlig mißratenen Filmwerken, die sich beim Hören dann als die echten glanzvollen Perlen erweisen.
Zudem hat Morricone schon des öfteren in seiner Karriere eine besondere Affinität zu religiös behafteten Sujets an den Tag gelegt, die ihn - wie im übrigen die meisten italienischen Komponisten von der Garnitur eines Piero Piccioni, Riz Ortolani oder Nicola Piovani - zu besonders gelungenen Soundtracks wie etwa **El Greco** (1964), **La Monaca di Monza** (1968), **I Promessi Sposi** (1989) oder dem allseits vertrauten **The Mission** (1986) inspiriert haben.
**Padre Pio** stellt nun ein weiteres Glied in dieser Kette von melodisch hochkarätigen und anspruchsvollen Filmmusiken dar, und die Behauptung, daß es sich hierbei um Morricones herausragendste Leistung der letzten Jahre handelt, dürfte wohl keineswegs übertrieben sein.
Umso überraschender ist das jedoch, wenn man bedenkt, daß hier wohlgemerkt nur ein TV-Zweiteiler über das Leben des in Italien zum Teil als Heiligenfigur verehrten Padre Pio (1887-1968) zu betreuen war. Wie auf dem CD-Cover zu erkennen ist, gibt der bisher eher als Polizeikommissar allein gegen die Mafia in Erscheinung getretene Michele Placido diesen Padre Pio, dem nachgesagt wurde, er trage die Wundmale Christi an seinem Leib, und der sich im Zweiten Weltkrieg in aufopfernder Art und Weise für den Bau eines modernen Krankenhauses in seinem süditalienischen Heimatdorf einsetzte. Ob eine solche TV-Poduktion nun überhaupt als künstlerisch hochwertig erachtet werden kann oder nicht viel eher als steif und steril heruntergekurbltes Laientheater im Stil eines Oberammergauer Passionsspiels, soll und kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.
Morricone hingegen scheint für seinen opulenten und keinesfalls mit üppigen Orchesterklängen geizenden Score absolute Carte Blanche bekommen zu haben - offensichtlich mehr noch als bei renommierteren Filmen, für die er in den letzten Jahren die Musik abgeliefert hat. Da kann man sich nur noch die Augen reiben, was im Gegensatz hierzu für unsere schläfrigen deutschen TV-Anstalten an musikalischen Nichtigkeiten verfertigt wird, weil es ja bekanntlich immer am entsprechenden Budget für den Soundtrack fehlt.
Nicht so bei Morricone: Da geht es schon von Anbeginn mit Track 1 *Padre Pio Tra Cielo e Terra* in die Vollen. In prachtvoll-schwelgerischem Gestus wird das in späteren Stücken in unterschiedlicher Orchesterbesetzung wiederaufgenommene elegische Hauptthema zunächst von den Streichern ausgebreitet, bis Bläser und Pauken mit zeremoniellen Barock-Fanfaren in ein sakral angehauchtes, erhabenes und hauptsächlich von Trompete und Chor intoniertes zweites Thema überleiten, welches wiederum in die getragene Anfangsmelodie einmündet. Ein grandioses, mitreißendes Opening, das im vergangenen Soundtrackjahr wahrhaftig seinesgleichen sucht.
Doch damit nicht genug, prasselt in den folgenden Tracks sozusagen ein Highlight nach dem anderen auf den Hörer nieder. Ein weiteres herrliches Thema folgt in Track 2 *La Sofferenza*, wo durch die für Morricone so tyische Solo-Bratsche nebst Streicherhintergrund ein schmerzlicher Grundton angeschlagen wird, der zutiefst berührt. Das ist wunderbar inspirierte, breit dahinfließende Melodik, die selbst für Morricone-Verhältnisse nicht gerade als alltäglich zu bezeichnen ist.
Der Reigen solch satter sinfonischer Wohlklänge setzt sich fort mit den Stücken *La Croce della Gloria* (getragen von Oboe und Flöte), *Nel Silenzio* (Englischhorn und danach volles Orchester mit Chor kommen zum Zug) und *Tra Cielo e Terra* (durch den Einsatz der Orgel und der hohen Streicher ergibt sich in diesem Cue eine besondere Nähe zu **Il Deserto dei Tartari**, Morricones Meisterwerk von 1976), in denen das im ersten Track vorgestellte motivische Material äußerst geschickt variiert und ausgekostet wird.
Zusätzliche ausdrucksstarke und anmutige Motive voller Schwermut und Zärtlichkeit kommen in *La Verita' Nelle Stimmate* und *La Casa*



© 2022 filmmusicjournal.ch

*della Sofferenza* zu Gehör, wogegen *Il Dolore e l'Ira* eine interessante, rhythmisch leicht veränderte Version des bekannten Dies Irae-Motivs bringt, zunächst nur vom Cembalo gespielt, bis sich in geradezu kontrapunktischer Form Streicher und Baßflöte um dieses Instrument herum anordnen und kanonartig dagegen anspielen.
Meditativer Höhepunkt des Scores und mit 10 Minuten der längste Track auf der CD ist *Sia Fatta la Sua Volonta'*, wo aus einem riesigen Bass-Orgelpunkt von Harfe, Pauke und Streichern sich langsam eine expressive, würdevolle Melodie herausschält, die zu einem warmherzigen Finale führt.
Allein die letzten beiden Tracks fallen gegenüber den zuvor gehörten romantischen 45 Minuten etwas aus dem Rahmen und sind wohl bewußt als Anhängsel zu verstehen: *7 Raccordi* enthält in geballter Ladung gleich sieben jeweils kurze atmosphärische und spannungsgeladene Teile mit den bei Morricone bekannten Streichertremoli und -dissonanzen, *Solo Voci* dagegen beschließt die CD mit mehrstimmigen, stark der Gregorianik verpflichteten a cappella-Chören.
Insgesamt liegt mit **Padre Pio** eine faszinierende und hinreißende melodische Filmmusik vor, bei der man kaum glauben sollte, daß sie von einem mittlerweile 73-jährigen Veteranen verfertigt wurde. Es dürfte fraglich sein, ob in diesem Jahr ein bewegenderer und sinnlicherer Score das Licht der Welt erblickt hat. In den oberen Soundtrack-Rängen sollte für den heiligen Pater auf alle Fälle noch ein Plätzchen frei sein.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺½

*PLANET OF THE APES*
*Danny Elfman*
*Sony Classical 89666 (58:26 • 15 Tracks)*

Als Danny Elfman das **Psycho**-Remake musikalisch ausstattete, hatte er nicht viel mehr zu tun, als Herrmanns Original-Score etwas zu modernisieren und konnte damit nicht viel falsch machen (von wem die Recycling-Idee stammt, weiss ich nicht, aber ich habe nie verstanden, wie man diese Musik, die von Bennie ausdrücklich als "schwarzweiss" bezeichnet wurde, für einen Farbfilm wiederverwenden konnte). Nun stand Elfman wieder vor der Aufgabe, die Neufassung eines Klassikers zu vertonen, und diesmal war die Herausforderung ungleich grösser. **Planet of the Apes** ruft natürlich sofort Jerry Goldsmiths Beitrag zur Erstverfilmung – wie ein Monolith nicht nur aus seinem Schaffen herausragend – auf den Plan. Und was niemanden überraschen dürfte, Elfman kann dieser Musik, obwohl sie bereits 33 Lenze auf dem Buckel hat, punkto Innovation und Originalität in keinster Weise etwas entgegensetzen.
Was man ihm hingegen zugute halten muss, ist, dass er gar nicht den Versuch macht, einen müden Goldsmith-Abklatsch zu produzieren. Einzig das stilisierte Affengrunzen hat auch er eingebaut, aber sonst schlägt er andere Wege ein (man vergleiche die *The Hunt*-Sequenzen beider Komponisten und fälle dann selbst ein Urteil). Die archaische Wucht der *Main Titles* macht sogleich alles klar. Das Orchester beschreibt, angereichert mit Elektronik und viel Schlagwerk, eine düstere und lärmende Primatenwelt, die sich am Schluss in *Main Title Deconstuctin* wiederholt. Dazwischen tut sich aber wenig Nennenswertes. Griffige Themen sind kaum vorhanden, und zudem musste wieder einmal Holsts Kriegsbringer – wenn auch nicht ganz so offensichtlich wie letztens in **Gladiator** – herhalten. Auf CD nicht wirklich toll, kann ich mir die Musik im Film als durchaus passend und wirkungsvoll vorstellen. Ob ich mir diesen antun werde, weiss ich noch nicht, man hört ja nicht viel Gutes darüber. Lediglich drei Punkte wären von Interesse: 1. Kann der von mir sehr geschätzte Tim Roth seine Schauspielkunst auch versteckt im muffigen Affenkostüm unter Beweis stellen? 2. Sieht Mark Wahlberg im Lendenschurz ebenso lächerlich aus wie Charlton Heston? 3. Welche Schlusspointe liess sich Tim Burton einfallen (Lady Liberty kann er ja schlecht nochmals verbraten)?.
Wenn ich Elfmans Score wohlwollende drei Smileys gebe (*Main Titles* verdient vielleicht noch eines mehr), liegt das vor allem daran, dass er trotz seiner Mittelmässigkeit immer noch eine Spur interessanter ist als die gepflegte Langeweile, die viele seiner Hollywood-Kollegen momentan unters Volk bringen.
*Andreas Süess* ☺☺☺

*SNOWS OF KILIMANJARO*
*5 FINGERS*
*Bernard Herrmann*
*Marco Polo 8.225168 (66:27 • 37 Tracks)*

Henry Kings ***Snows of Kilimanjaro*** zählt zu den unangefochtenen Spitzenreitern in der endlosen Wiederholungsspirale des deutschen Fernsehens, mit schöner Regelmässigkeit taucht der Streifen im sonntäglichen Nachmittagsprogramm auf. Im Uraufführungsjahr 1952 avancierte die mit Gregory Peck, Ava Gardner und Susan Hayward top-besetzte Fox-Produktion zum Kritiker- und Publikumsliebling, obwohl – oder vielleicht gerade weil – Drehbuchautor Casey Robinson die allzu todeslastige Hemingway-Vorlage nebst anderen Zutaten auf Happy-Hollywood zurechtgetrimmt hatte. Die Geschichte des desillusionierten Schriftstellers Harry Street (Gregory Peck), der am Fuße des Kilimajaro im Wundfieber noch einmal Episoden seines Lebens und Liebens durchlebt, bot ideale Angriffspunkte für den Komponisten Bernard Herrmann, der nicht nur *„music of a highly nostalgic nature"* komponierte, sondern auch die fehlenden dunklen Untertöne der Hemingway-Geschichte mit schattenhafter Todesahnung stets präsent machte. Bislang war aus dieser Filmpartitur lediglich der berühmten *Memory Waltz* auf Tonträger zu hören, jetzt hat das bewährte Team aus Restaurator John Morgan und Dirigent William Stromberg mit der ersten Gesamteinspielung einen weiteren Meilenstein für jede Herrmann-Sammlung vorgelegt. Stromberg und das Moscow Symphony Orchestra scheinen sich inzwischen blind zu verstehen: fein ausgehörte, elegische Streicher-pasasagen im *Adagietto* und den melan-cholischen *Interludes*, dazu die für Herrmann so wichtigen Holzbläser-Soli mit rundem Ton und in sich kreisender Melodik kontrastieren mit transparenter Klangmalerei, wenn beispiels-weise der Ortswechsel zur Riviera angezeigt wird, wo Harry Street eine weitere erfolglose Beziehung mit der „Frigiden Liz" hinter sich bringt (Liz wird von Hildegard Knef dargestellt, die auf dem Filmplakat und im CD-Booklet kurioserweise als „Hildegarde Neff" geführt wird). Echten Herrmann-Exegeten wird es jedoch schwerfallen, diese Musik gänzlich neu und frisch zu hören – so nehmen die ersten Takte des *Adagietto* bereits die Einleitung zum komplexen *Madeleine*-Thema aus ***Vertigo*** vorweg, die todesschwangere Ostinato-Begleitung zum Auftauchen der Hyäne und Helens Nachtwache findet später weiteren Nährboden in ***North by Northwest***. Indeß liefert Herrmann wieder eine Überraschung gegen die üblichen Hollywood-Gepflogenheiten: die *Overture* stellt keine Zusammenfassung des später im Film verwendeten motivischen Materials dar, vielmehr bildet sie ein Stück für sich, das in seiner Turbulenz zunächst das „Problem" der Handlung, nämlich Harrys inneren Zustand exponiert, während die übrigen, im Filmverlauf eingeführten Themen Lösungsvorschläge darstellen sollten. Herrmann beschrieb sein Vorgehen so: *„[...] The idea was that in the film, we had different resolutions of his problems. So you can say that while the prelude presents the problem, other material has to evoke their solution"*.
Auch die Ersteinspielung der atmosphärisch-spannungsorientierten Musik Herrmanns zum ebenfalls 1952 uraufgeführten Spionagedrama ***5 Fingers*** (deutscher Titel: ***Der Fall Cicero***) mit James Mason ist eine gelungene Bereicherung. Die nach wahren Begebenheiten in passendem Schwarz-Weiß erzählte Geschichte des geldgierigen Meisterspions „Cicero", der 1944 in der Türkei britisches Geheimmaterial an die Deutschen verkauft und mit falschen Pfund-noten bezahlt wird, inspirierte Herrmann zu einer mehr geometrisch geradlinig scheinenden Musik, unterbrochen von dicht gedrängten Momenten: so klingt bereits bei *The Film* deutlich in den Streichern das Alptraum-Motiv aus ***Vertigo*** an, während der deutsche Militär-attachée Moyzisch (Oscar Karlweis) die erste „Arbeitsprobe" Ciceros hektisch in der Dunkel-kammer entwikkelt. Türkisches Kolorit legt Herrmann in *The Old Street* auf, ein Cue, der übrigens später in Schneers ***Sindbad*** wieder auftauchen wird. Fast unmerklicher, aus der Zeit herausfließender Klangfarbenwechsel zwischen Streichern, Flöte, Klarinette und Trompete in *Alone* kontrastiert das hektische Fotografieren Ciceros im Büro der britischen Botschaft. Herrmann begann die Arbeit an ***5 Fingers*** am 23. Oktober und beendete die 84-seitige Partitur am 9. Dezember 1951 – die farbliche Nähe zum wenige Monate zuvor beendeten ***The Day The Earth Stood Still*** ist durchaus spürbar.
*Lothar Heinle* ☺☺☺☺☺

*FILM MUSIC*
*John Morgan & William Stromberg*
*Promo-CD J&B001 (72:00 • 33 Tracks)*

Zur Abwechslung präsentieren die Herren Morgan und Stromberg mal keine Filmmusikklassiker auf Marco Polo, sondern einen Schwung eigener Kompositionen. Immerhin spielt auch diesmal das Moskauer Symphonie-Orchester, nur läuft die CD unter weißer Flagge, sprich: sie ist eigentlich als unverkäufliche Promo-CD gedacht und gelangte im August bei äußerst rationierter Stückzahl zu ausgewählten Händlern (darunter Screenarchives).
Zwar konnte man mit der auch nicht ganz einfach greifbaren CD **Trinity and Beyond** bereits einige vielversprechende Einblicke in das Werk vor allem Strombergs gewinnen, doch mangelt es einstweilen an Aufträgen für bekannte Hollywoodfilme, so daß man sich eher an den besagten Neuaufnahmen anderer Partituren ergötzt, die in diesem Umfang sicher nicht erscheinen könnten, wenn die beiden Musiker stärker ins Tagesgeschäft involviert wären. Dafür entgeht uns aber auch einiges, wie die vorliegende CD verdeutlicht.
Morgan und Stromberg sind ein Team, das sich im Notfall gegenseitig aushilft und stilistisch ein enormes Terrain durchpflügt. In gewisser Weise ist dieser Sampler mit Musik aus sieben Filmen (**Other Voices, Mutant Species, Demon in the Bottle, Atomic Journeys, Trinity and Beyond,**



© 2022 filmmusicjournal.ch

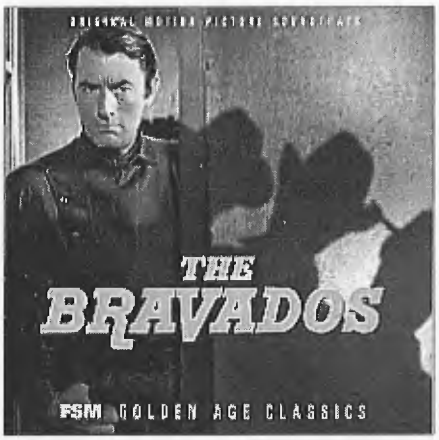
**The Medal, Nukes in Space**) eine stilistische Widerspiegelung der US-Filmmusikgeschichte zwischen Bernard Herrmann und Danny Elfman. 33 Tracks folgen einander nicht etwa in geordneten Suiten, sondern lassen die Filme Filme sein. Ihre Sequenz bedient vielmehr die Hörerwartungen an einen abwechslungsreichen Filmscore in optimierter Weise. Da hört man eine fast schon zu ernste Hommage an die Herrmannschen Klarinettenelegien (*Devastation*), schwenkt hörend über zu den Blechblaskonvulsionen eines John Williams (*Perilous Sea*) und landet im Elfmanschen Kiesbett (*Atomic Journeys*). Auch Poledouris, Prokofieff und Horner grüßen kurz, und alles in allem dämmert irgendwann das Gefühl, in einem zeitgenössischen Harryhausen-Abenteuer zu stecken.
Da kann man natürlich auch meckern und nachfragen, ob denn Stilimitationen die einzige Qualität der Musik ausmachen. Zweifelsohne fehlt den Stücken der durchgehende Stil, strenger gesagt: eine individuelle musikalische Stimme geht beiden Komponisten weitgehend ab. Allerdings zeigen sie auch in weniger nacheifernden Stücken wie *Other Voices* und *Metamorphosis* ihre handwerkliche Klasse. Morgan und Stromberg begeistern sich von jeher für den vitalen Orchesterstil seit Korngold und Steiner, und diese Emphase haben sie in alle Stücke hinübergerettet. Deshalb ist dieses Album vor allem für jene Filmmusiksammler Pflicht, die sich weniger für innovative als für farbenprächtige Orchesterspiele interessieren. Kaum vorstellbar, vom abschließenden Abenteuerintermezzo *Demon in the Bottle* nicht gefesselt zu sein. Es hätte dem **Mummy**-Sequel spürbar auf die Beine geholfen. Alles in allem eine der Überraschungen des Jahres, und diese Freude muß sich doch irgendwie abbilden lassen. Greifen wir kurzum zu einer Monatskategorie der Zeitschrift *Stereoplay* und nennen die CD: „Die Besondere".
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺☺

*FROM HELL*
*Trevor Jones*
*Varèse VSD-6296 (72:22 • 13 Tracks)*

Achtung, Tracklisting vorher lesen!! Man hat sonst den Lautstärkeregler womöglich voll aufgedreht, und schon geht er los, der auf „1" befindliche Marilyn-Manson-Begleitsong *(The Nobodies)*! Die Rezensentin findet diesen Song im übrigen ganz prima und hat ihn abgekoppelt vom Beurteilungshören des eigentlichen Scores oft und gern gehört. Eigentlich geht es aber um die konzertante Filmmusik des Trevor Jones, die er zu **From Hell** geschrieben hat. Sie erschließt nicht sofort. Sie ist durch und durch elegisch, hört sich jedoch zunächst eher durchschnittlich an – aber dann! Langsam und wabernd entwikkelt sich die die Musik, zunächst mit einem Touch **Name der Rose**, vorwiegend der zwei Männerstimmen wegen, die wie klagende Mönchsgesänge klingen *(In Memoriam)*. Der getragen-melancholische Ton weicht zunehmend einem fordernden, fast kriegerhaften Kolorit, im ¾-Takt ausgetragen, mit eher bararisch klingen Männerstimmen. Er ist die Basis eines „kriegerischen" Motivs, auf das später noch eingegangen wird. Auf den viktorianischen Hintergrund ist nur schwer rückzuschließen, eher auf Bewußtseinserweiterungstrips und darauf zurückgehende Sinneszustände: Mit Johnny Depp als leicht problematischem Held (mit Hang zu Drogen und Absinth), der sich jedoch durchaus der Verbrechensaufklärung im tugendhaften, aber doch ach so sündigen viktorianischen England verschrieben hat - Jack The Ripper geht gerade um – hat der Film auch sein Zugpferd für das jüngere Publikum. Jedenfalls entwickelt sich allmählich der main title des Films, harmoniegewaltig und mit einem tragenden, nachdenklichen Melodiebogen. Mittendrin entwickelt sich eine Passage, die ähnlich wie ein Teil von Kilars Musik zu Coppolas **Dracula** arbeitet, dräuend, lauernd, archaisierend.
Jones bleibt durchgängig den sacht düsteren Klängen verhaftet, auf denen hie und da dissonante höhere Klänge hin- und herschweben, und auch die Tempi bleiben meist ruhig, abwartend, nur selten entwickeln sich wirklich hektische Passagen, wie sie in der Jetztzeit angesiedelte Problemfilme mit Action (Verbrechensbekämpfung sensu lato) aufweisen.
Eine erstaunliche Passage, die wirklich ein Gefühl von Bedrohung auslöst, ist Track 6 *(Chasing The Dragon)*, der definitiv und intensiv mit der Imitation von Herzgeräuschen arbeitet – zunächst sehr regelmäßig (eigentlich fast zu sehr, um wirklich biologisch zu sein), dann jedoch zunehmend verändert, mit versetzten Schlägen, quasi synkopisch. Dies ist eine von vielen Möglichkeiten, tatsächlich etwas „organisch" zu vermitteln, da der menschliche Körper auf diese Herzfrequenz-artigen Baßschwingungen tatsächlich immer reagiert, meist unter Auslösung von Verunsicherung. Psychologische Untersuchungen haben diesen Zusammenhang im Einsatz mit Testpersonen bewiesen. Es verwundert fast, daß dieser „Bio-Trick" filmmusikalisch nicht häufiger eingesetzt wird.
Zu einer wirklich elegischen Filmmusik für ein eher düsteres Thema gehört natürlich auch ein getragener, leicht trauriger Walzer, und siehe: Es gibt ihn auch hier, nämlich in *Portrait of a Prince*, einem sehr schönen und melodischen Stück. Es geht nach einer Mono-Passage (s.u.) wiederum wie bei einem Jagdgeschehen in eine „heftigere" Variante eines Walzers über, die der Carmina Burana entstammen könnte, mit Kriegergesang und Waterphone sowie zahllosen Verfremdungen. Die End-Tracks widmen sich zunehmend der Verdichtung der Düsterkeit der Motivik, sie werden unmelodischer, die lang gehaltenen Harmoniebögen der Streicher dominieren, Hall-Effekte setzen ein, wiederum recht heftig das Waterphone. Die Auflösung läuft in eines der elegischen Hauptmotive (aus 3: *Royal Connections)* hinein.
Ganz am Schluß verbirgt sich hinter *Bow Belle (Absinthium)* eine seltsame, wohl künstliche „gealterte" Operettenduett-Version im Walzertakt (s.o., Mono-Passage), sie klingt nach Grammophon – mono, Kratzer, seltsame Klangmischung, usw. Andererseits: Es gibt ja durchaus noch spezialisierte Sammler, vielleicht hat da jemand tatsächlich so etwas Altes aufgetrieben. Glaubhaft, daß die Akteure des Films in jener Zeit bei solcher Musik gesessen haben könnten...
Zugegeben, man muß der Filmmusik von Trevor Jones etwas Zeit lassen, um sie in die Hirnwindungen eindringen zu lassen, sie muß regelrecht hineindiffundieren; man muß sich durch die vermeintliche Einförmigkeit der Elegien in die Faszination des Verborgenen erst langsam hineinfinden. Aber es lohnt sich – mehrfaches Hörverlangen wird ausgelöst. Und der/die/das Manson rüttelt einen da im Zweifelsfall aus dem musikalischen Absinth-Rausch wieder heraus...
*Annette Broschinski* ☺☺☺½

*THE BRAVADOS*
*Alfred Newman/Hugo Friedhofer*
*FSM Vol. 4 No. 13 (69:34 • 31 Tracks)*

Lange schon währte das Rätselraten unter Soundtrack-Experten darum, wer eigentlich für die faszinierende Filmmusik zum klassischen Henry King-Western **The Bravados** (1958) mit Gregory Peck, Stephen Boyd und Joan Collins in den Hauptrollen verantwortlich sei: War es nun Alfred Newman, Hugo Friedhofer, Lionel Newman oder gar alle drei zusammen? FSM hat allen Spekulationen jetzt mit der Veröffentlichung des kompletten Scores auf CD ein Ende gesetzt und zur allgemeinen Überraschung die beiden Autoren der Partitur beim Namen genannt.




Tatsächlich stammt die Musik aus der Feder von Alfred Newman (verantwortlich für die Hauptthemen) und Hugo Friedhofer (der mindestens die Hälfte des Scores betreute und Newmans Themen in seine eigene Musik einarbeitete), während Lionel Newman im Titelvorspann des Films einen Credit als 'Musical Director' erhielt - offensichtlich als kleine Dankesbezeugung vom großen Bruder Alfred -, obwohl er bei den Musikaufnahmen in München mit dem dortigen Graunke-Orchester nicht mal als Dirigent tätig war, sondern diese nur überwachte. Alles in allem folglich eine äußerst komplexe Angelegenheit, die noch dadurch verschärft wurde, daß man die Recording Sessions wegen eines Musikerstreiks in Hollywood nach Deutschland verlegen mußte und mit dem alten Orchestrierer Bernhard Kaun (der in den 30er Jahren viele von Max Steiners Kompositionen orchestriert hatte) endlich einen Dirigenten fand, der sich mit dem Münchner Orchester wenigstens einigermaßen in deutscher Sprache verständigen konnte.
Wenn man alle diese diffizilen Faktoren zusammennimmt, wundert es einen schon, wie packend, eindrücklich und ohne große erkennbaren Brüche der Score zu **The Bravados** ausgefallen ist. Ein weiterer Beweis, wie gut eingespielt die Teams innerhalb des Hollywood-Systems waren und wie punktgenau und treffsicher die Arbeitsteilung innerhalb der einzelnen Produktionsbereiche funktionierte.
**The Bravados** ist im Grunde eine bittere und psychologisch differenzierte Tragödie um einen starrsinnigen und unnachgiebigen Anti-Helden, verkörpert vom ausdrucksstarken Gregory Peck, der am Ende mit der Sinnlosigkeit seines ganzen Tuns konfrontiert wird. Mithin handelt es sich dabei um einen der besten und härtesten Rache-Western der 50er Jahre, makellos und atmosphärisch dicht in Szene gesetzt vom alten Regie-Haudegen Henry King. Ein Film Noir, angesiedelt im hellen Tageslicht einer zerfurchten Western-Landschaft: Peck als Farmer Jim Douglas verfolgt vier aus dem Gefängnis entflohene Banditen, die vermeintlichen Mörder seiner Frau, bringt sie der Reihe nach zur Strecke und muß schließlich erkennen, daß keiner von ihnen die Tat begangen hat.
Mit dem kraftvoll-düsteren, zugleich unbarmherzigen wie mitreißenden *Main Title*-Marsch *The Hunted* charakterisiert Newman auf geniale Weise die Rachegelüste Pecks und seiner Gefolgsleute sowie dessen grimmige Besessenheit. Im übrigen handelt es sich dabei um den einzigen Score-Ausschnitt, der bereits auf dem von Charles Gerhardt Mitte der 70er Jahre eingespielten Newman-Sampler *Classic Film Scores of Alfred Newman* vertreten war. Alle anderen Teile der Filmmusik ab Track 2 waren bislang unveröffentlicht, und sie lassen recht deutlich die Handschrift ihres jeweiligen Komponisten erkennen.
Während sich Newman wie erwartet der patheti-



© 2022 filmmusicjournal.ch

schen und gefühlvollen Ausformungen des Marsches annahm, einen wunderbaren Streicherchoral (*A Mother's Prayer*) sowie mit *Josefa* ein spanisch angehauchtes reizvolles Liebesthema beisteuerte, das in zwei Varianten (als Source Cue für Gitarre und Harfe und in sinfonischer Version) auf der CD präsent ist, lag es an Friedhofer, mit dunkel timbrierten Klangfarben die Spannungsmomente und explosionsartig ausbrechenden Gewalthandlungen in eine feste musikalische Form zu fassen. Ähnlich wie in seinem drei Jahre später entstandenen Soundtrack zum Marlon Brando-Western **One-Eyed Jacks** (1961) macht Friedhofer dabei heftigen Gebrauch von tiefgesetzten ruppigen und schroffen Holz- und Blechbläsern, zumeist noch untermauert von einem Paukenostinato (wie etwa in *The Scaffold* oder *Parral's Ambush*), die in ihrer fahlen Einfärbung sehr eindrucksvoll die beklemmende Atmosphäre dieses ungewöhnlichen Westerns wiedergeben.

So wechseln sich in dieser kuriosen Gemeinschaftsarbeit melodische und dissonante Passagen ab, und faszinierend ist es dabei, mitzuverfolgen, wie zwei Komponisten mit sehr unterschiedlichem Personalstil, die auf das gleiche musikalische Hauptthema zurückgreifen, sich zum Teil annähern, dann aber wieder in gegensätzliche Richtungen streben und dennoch eine rundum wirkungsvolle, homogene Gesamtkomposition abgeliefert haben.

Der rein sinfonische Score hat auf der CD eine Laufzeit von etwa 37 Minuten, die andere Hälfte der Scheibe wurde von FSM gefüllt mit im Film erklingender Source Music (Gitarrenmusik sowie a cappella-Chöre, die nicht von Newman/Friedhofer komponiert wurden), einem beschädigten Cue und Wiederholungen von insgesamt 9 der 16 Stereo-Tracks in einer Mono-Abmischung. Das Mono-Material ist im Grunde reines Füllsel, obwohl tatsächlich das eine oder andere Stück in dieser Form etwas besser erklingt als in Stereo.

Leider ist die Tonqualität der Stereo-Masterbänder nicht mehr ganz so brillant wie zum Beispiel bei FSMs **A Man Called Peter** (1955), so daß ab und an leichte Gleichlaufschwankungen und dumpfe Abschnitte das Hörvergnügen ein wenig beeinträchtigen. Zudem merkt man, daß das Graunke Orchester längst nicht so gut disponiert ist wie das für sonstige Newman/Friedhofer-Musiken dieser Zeit zuständige hausinterne Fox-Orchester und manchmal etwas unpräzise spielt. Allesamt sind das jedoch keine Gründe, an dieser nun endlich vorliegenden herrlichen Soundtrack-Ausgrabung vorbeizumarschieren. Lobenswert übrigens auch der sehr informative Booklet-Kommentar von William H. Rosar, der dem Leser bzw. Hörer alle bisher nicht an die Öffentlichkeit gedrungenen Details dieser ungewöhnlichen Teamarbeit vor Augen führt.

*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺

*KRIMINALFILMMUSIK 4*
*Diverse*
*Prudence 398.6560.2 (73:41 • 45 Tracks)*

Weder Martin Böttcher noch Peter Thomas – was wird das wohl sein? Na, die anderen eben. Es gab ja nicht nur die großen beiden Erstgenannten, sonst hätten die sich in den Sechzigern glatt totgeschrieben (was bei Martin Böttcher ja fast passiert wäre). Außerdem beherrschen die Komponisten dieser Zusammenstellung ebenfalls ihr Handwerk. Und diese vierte CD von Arild Rafalzik mit Tracks aus weiteren Edgar-Wallace- und überwiegend den Dr.-Mabuse-Filmen war unbedingt nötig, um das Gesamtbild wenigstens einigermaßen zu komplettieren. Da tauchen Namen auf wie Peter Sandloff, Gerhard Becker, Rolf Wilhelm, Gert Wilden, Heinz Funk, Willy Mattes, Karl Bette, Raimund Rosenberger, aber auch bis dahin (und ebenso danach) nie (wieder) gehörte wie Carlos Diernhammer oder Keith Papworth. Ein Wunderstück war es wohl, überhaupt erst einmal an diese Stücke heranzukommen. Da ist es besonders löblich, wenn der Produzent anschließend noch den Versuch einer Kurzbiographie unternimmt und sich auch nicht scheut zuzugeben, daß über Keith Papworth aber auch nichts mehr in Erfahrung zu bringen war als eben das Ableben desselben. So besticht auch CD Nr. 4 wieder durch ein ausgezeichnetes Bildmaterial und tiefe Recherchearbeit. Und musikalisch? Die Zeit ist deutlich heraushörbar (teils jazziger Orchestersound, aber auch großorchestrale Versuche), die Sechziger eben, da wundert's keinen, wenn Max Gregers Chefarrangeur Krimimusik komponiert hat. Natürlich reizt der Vergleich zu den Top Two, und dem Anhänger der Thomas- und/oder Böttcher-Musik wird hier nicht alles gefallen (soll ja auch gar nicht), aber es ist interessant (und gar nicht so abwegig), daß der eine oder andere einen ganz anderen Stil schreibt und eben nicht imitieren will. Wie eben Oskar Sala, der überhaupt nicht zu vergleichen ist, weder mit den Musikern der Vorgänger-CD noch mit den hier versammelten. Da wird's elektronisch-sphärisch-klangexperimentell und, ein wenig zur Belustigung des Rezensenten, aufgelistet, welcher Komponist welches besonders ausgefallene Instrument verwendet hat (wobei man schon eher etwas anfangen kann mit einem großen Moog-Synthesizer 3 C, aber was ist ein Katzophon oder ein Mixturtrautonium?). Fazit: Der gelungene Versuch, die Zweite-Reihe-Filme und ihre Komponisten entsprechend zu würdigen, ist über große Strecken sehr gefällig anhörbar.

*Gordon Piedesack* ☺☺☺½

*DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE*
*Yann Tiersen*
*Labels 724381098424 ( 54:24 • 15 Tracks )*

Die fabelhafte Welt der Franzosen. Während die Deutschen ihre filmische Bankrotterklärung schon längst abgegeben haben, erleben die Franzosen gerade ihre Zeit der Filmwunder: Agnès Jaoui's Beziehungskomödie **Lust auf Anderes**, Matthieu Kassovitz's zwar manchmal etwas unlogischer und drehbuchschwächelnder, aber dennoch grandios athmosphärisch inszenierter Thriller **Die purpurnen Flüsse,** und jetzt der neueste und einer der schönsten Filme der letzten Zeit, wenn nicht überhaupt: **Die fabelhafte Welt der Amélie**. Regisseur Jean-Pierre Jeunet versetzt den Zuschauer mit einem grandiosen Bildfeuerwerk in Lachen und Träumen zugleich, die symphatische Hauptdarstellerin Audrey Tautou verzaubert wohl jeden mit ihren wunderschönen Kulleraugen und Matthieu Kassovitz, das vielversprechende Regietalent, ist auch mit dabei: als Hauptdarsteller. Gibt es einen besseren Beweis für die Vielseitigkeit des gegenwärtigen französischen Kinos...

Für die bewusst französische Athmosphäre sorgt neben den grossartigen Parisbildern, die stimmungsvolle Filmmusik von Yann Tiersen. Der 31jährige Tiersen ist studierter Dirigent, Pianist und Gitarrist ( er spielt auch fast alle Instrumente bei diesem Score selbst ) und ist in Frankreich, nach erscheinen seines Debut-Albums „La Valse des Monstres", vor allem als Bühnenkünstler bekannt ( wem der Komponist René Aubry ein Begriff ist, kann sich ungefähr ein Bild machen ). Zwei Filmmusiken hat er bisher komponiert: **Liebe das Leben** von Eric Zonca und **Alice et Martin** von André Téchiné. Erwähnt sei noch, dass nicht alle Titel dieser CD Originalkompositionen sind, sondern auch aus früheren Alben des Komponisten ausgewählte Stücke, die sich aber nahtlos in den Score einfügen.

*La Valse d'Amélie* heisst der Mitpfeiftitel und das Hauptthema dieses Films; leichtfüßig und unbeschwert versetzt er das Kinopublikum mit einem wechselweise den Walzertakt angebenden Akkordeon und Cembalo in gute Laune: einprägsame Melodien, schwungvolle Harmonien und der immer wiederkehrende Walzerrhythmus – es ist eine Musik wie sie, vor allem wegen des Akkordeons, so typisch für Frankreich zu sein scheint. Es gelingt Tiersen jedoch das Kunststück, dieser Art von französischer Volksmusik, durch minimale Harmonien und einer exzellenten, weil einfallsreichen Orchestrierung neues Leben einzuhauchen.

In Track 19 arrangiert Tiersen das Hauptthema für Klavier und verbreitet eine melancholische Stimmung, wie es ein Erik Satie mit seinen „Trois Gymnopédies" nicht besser vermocht hätte. Wahrscheinlich auch eine Art Hommage an den aus der Normandie stammenden Satie, denn auch Yann Tiersen ist in Nordfrankreich aufgewachsen. Überhaupt sind es vor allem auch die traumhaft schönen Pianostücke wie in Track 4 *Comptine d'un autre été: L'après midi*, die den Zuschauer ( und Zuhörer ), vor allem in den gefühlvollen Szenen, in ihren Bann ziehen.

Die Großartigkeit des gesamten Scores liegt darin, Heiterkeit und Melancholie in der Balance zu halten - in einer Art Schwebezustand über dem Film zu liegen, aber doch immer auch den Gefühlszustand der Helden des Films wiederzuspiegeln.

Ein wunderschöner Film und eine fabelhafte Filmmusik - und für mich der Oscaranwärter Nr. 1 in den meisten Kategorien !

Die deutschen Filmemacher dürfen vor Neid erblassen...

*Mike Beilfuß* ☺☺☺☺☺

*WALZER, MARSCH UND TEUFEL:*
*MUSIK ZU THOMAS-MANN-FILMEN*
*various*
*BMG (75:49 • 21 Tracks)*

*MUSIK FÜR FILM*
*UND FERNSEHEN 1950-2000*
*Various*
*BMG (78:27 /• 19 Tracks)*

Musikhistorisch gebildete Akademiker, das lehrt die Erfahrung, äußern nur in kleiner Zahl Interesse an Filmmusik, obwohl hinzuzufügen ist, daß im privaten Gespräch doch manchmal Hoffnung aufschimmert und zumindest bestimmte Komponisten wahrgenommen werden. In offiziellen Musikgeschichtsbüchern wird der Filmmusik hingegen nur eine Nische eingeräumt. Und um einen Einblick in verbreitete Denkstrukturen zu bekommen, genügt die Lektüre des Booklets zur zweiten hier angezeigten CD. Da quasselt mit Wolfgang Thiel, einem erfahrenen, doch zur Moralpredigt neigenden Hochschuldozenten, einer der es besser wissen müßte: über den üblen Kapitalismus der Filmindustrie und die ästhetische Rückständigkeit der Filmmusik. Kein Wunder, daß er sich schwer getan hat bei seiner Suche nach einer repräsentativen Auswahl.

Immerhin paßt der Rahmen. Im Auftrag des deutschen Musikrates erscheint eine Serie von ca. 150 CDs mit Musik, die sich anheischig macht, die deutsche Musik der letzten fünfzig Jahre zu vertreten. Natürlich, da gibt es 11 CD-Boxen mit je 5-10 CDs (!!!) zur Avantgarde im Konzertsaal, 4 für das Musiktheater, und sage und schreibe je eine für Jazz, Pop, Elektronik und die Schublade „Angewandte Musik", worunter Musik in Sprechtheater, Radio, Film/TV, Kirche und Musikpädagogik fallen. Die am meisten verbreitete Popmusik erscheint also nur am Rande, da dürfen sich Soundtrackfans nicht beschweren.

Zwei CDs widmen sich der Filmmusik, wobei einmal eine breite stilistische Streuung und einmal eine thematische Bündelung zustandegekommen ist. Angesichts der Herausgeberschaft des Musikwissenschaftlers Hermann Danuser überrascht die Wahl des Themas „Thomas-Mann-Verfilmungen" mitnichten.



© 2022 filmmusicjournal.ch

Glücklicherweise muß man seine Vorliebe für diesen Schriftsteller nicht teilen, um die CD zu goutieren. Daher zunächst zum Sorgenkind der Edition, dem thematisch losgelösten Sampler „Musik für Film und Fernsehen 1950-2000", als dessen wesentliches Auswahlkriterium Thiel „eine erkennbare Nähe und Wechselbeziehung der jeweiligen ‚angewandten' Komposition zur ‚autonomen' zeitgenössischen Kunstmusik" anpreist. Dem Fachjargon entkleidet, will dies folgendes besagen: Unter „autonomer" Musik versteht man jene Musik, die ohne funktionales und kommerzielles Umfeld für sich erscheint, aus rein künstlerischen Erwägungen also, und ohne Rücksicht auf den Publikumsgeschmack. Dementsprechend soll Filmmusik, so sie schon auf den Filmkontext Rücksicht nehmen muß, wenigstens in musikalischer Hinsicht neue Wege beschreiten. Mancher Theoretiker hat bereits dieser Richtung das Wort geredet, als es um Empfehlungen für qualitätvolles Filmkomponieren ging. Denn nur wer sich am historischen „Stand des musikalischen Materials" und zeitgenössischen Kompositionstechniken orientiere, sei überhaupt der Rede wert.

Unter solchen Voraussetzungen kann die getroffene Auswahl nicht wirklich überraschen. Die Namensequenz läßt durchaus wohlfeile Partituren erwarten: Hanns Eisler, Hans-Martin Majewski, Paul Dessau, Peer Raben, Karl-Ernst Sasse, Violeta Dinescu oder auch Norbert Jürgen Schneider sind Könner ihres Fachs, und auf Werke weniger bekannter Kollegen wie Günter Kochan, Wolfram Heicking oder Lutz Glandien kann man sich ja einlassen. Dagegen mutet die Auswahl von knapp 80 Minuten Musik aus 17 Filmen unterschiedlicher Richtungen fragwürdig an, da man sich binnen weniger Minuten völlig umorientieren muß und nicht recht weiß, was diese Auswahl nun besagen soll. Dies sei die Drehscheibe mit den wichtigsten, gehaltvollsten deutschen Filmmusiken nach 1945? Eine lachhafte Vorstellung, so interessant viele Beiträge auch sein mögen. Da ist etwa Hanns Eislers **Der Rat der Götter**, eine sechsminütige Suite aus dem gleichnamigen DEFA-Streifen. Das soll, glaubt man Herrn Thiel, eine der „wenigen, in ihrer emotionalen Kraft und satztechnischen Meisterschaft" herausragenden Filmpartituren ihrer Zeit sein, da sie Faßlichkeit und Modernität miteinander verbinde. Selbstredend sind nicht nur Spielfilme, sondern auch Experimentalproduktionen vertreten, ohne daß sich aus Werken wie Dessaus kauziger Musik zu **400cm³** (1967) eine besondere Qualität erschließen würde. In gleicher Weise könnte man die Auswahl der übrigen Werke hinterfragen und ihre stilistische Richtung kommentieren. Doch sollte sich der aufgeschlossene Hörer angesichts des um 10 Euro angesiedelten Preises ein eigenes Hörbild verschaffen. Meines Erachtens ist dieser Sampler jedoch der verquasten Überzeugungen ihres kommentierenden Betreuers wegen nur im Zustand besonderer Euphorie zu ertragen.

Vor diesem Hintergrund stellt die Sammlung „Walzer, Marsch und Teufel" mit Musik zu Thomas-Mann-Filmen schon einen Fortschritt dar, zumal Claudius Reinke nicht gar so betonköpfig argumentiert wie Thiel. Das vergleichsweise geringe Niveau des deutschen Films zwischen 1945 und 1970 ist nicht zu leugnen, ohne daß man deshalb die Mitwirkung an einem Heimatfilm dem Komponisten von vornherein ankreiden dürfte. Ist aber der Name des bekanntesten deutschen Schriftstellers im 20. Jahrhundert bereits hinreichend, um die Musik zu den Realisationen seiner Werke zu nobilitieren? Das wäre, unabhängig von der thematischen Bündelung, mein Einwand gegen die Zusammenstellung von Musik aus acht Thomas-Mann-Produktionen. Auch hier sind Majewski und Knieper mit hörenswerten Kompositionen vertreten, die eher ihre moderate Seite vertreten. Überhaupt ist diese Anthologie auch etwas für den an traditioneller Orchestermusik haftenden Sammler, für den gleich der herrliche *Chrysantemen-Ball* aus der **Buddenbrooks**-Verfilmung von 1957 ein sicherer Hafen sein wird. Werner Eisbrenner ist zwar weniger bekannt als Majewski, Böttcher oder Sasse, aber unbedingt ein großer Könner seines Fachs, der schon in der Nazizeit gearbeitet hatte und hier zu opulenten Walzerklängen fand. Das Remake mutierte zur Serie (1978), die mehrfach im Fernsehen gelaufen ist und heute betulich wirkt. Das gilt aber keinesfalls für Eugen Thomass' romantisch aufgeschwemmten Score, der sich eines recht großen Ensembles bedienen durfte und in drei Tracks für sich einnimmt.

Kniepers mit fünf hochexpressiven Cues vertretener Beitrag zum **Zauberberg** (1981) folgt in seinen Reizdissonanzen zwar der großen *Tristan*-Tradition, ist aber über weite Strecken eigenständig instrumentiert, wobei vor allem die starken Gewichte in der Orchestertiefe aufhorchen lassen. In den ausgehaltenen, von Harfenarpeggien umspielten Akkorden klingt ein zunächst überraschender „deutscher" Herrmann-Sound mit. Der Amerikaner hätte diese morbide Fabel zweifellos geschätzt.

Während Christian Brandauers perkussive Schlußmusik zu **Mario und der Zauberer** nur als Idee überzeugt, stellen Rolf Wilhelms vier Beiträge das Zentrum dieser CD dar und erweitern das stilistische Spektrum seiner erhältlichen Musik, die auf Tonträgern bislang entweder komödiantische oder spätromantische Vorlieben bedient hat. In der Partitur zu **Doktor Faustus** (1972) gelang es Wilhelm, den Wagner-Strauss-Sound einmal mehr zu meiden und unter Einbeziehung eines Countertenors auf avanciertere Mittel und sogar Reihentechniken zurückzugreifen, womit er die Thematik des musikbezogenen Romans auf eigenständige Weise umsetzte. Trotzdem sollte sich niemand abschrekken zu lassen, denn Wilhelm schreibt niemals dröge-unsinnliche Werke, wie sie im Namen der ästhetischen Raison so manchem Webern-Nachfolger unterlaufen sind.

Auch in **Tonio Kröger** (1964) hört man eingängliche Musik, in der Wilhelms außergewöhnliches Gespür für melodische Anmut durchscheint. Die im Booklet monierte Abhängigkeit des Finalthemas von Chopin ist über einige Klavierfiguren hinaus kaum einzusehen; genauso gut hätte man das Klavierhauptthema aus Schumanns Konzert als Vorlage benennen können. Für die Hörprobe des Stücks *Strandwanderung* wiederum stelle man sich ein Dreieck vor, dessen Anteile für das Eingangsthema aus Mendelssohns „Schottischer" Symphonie sowie Griegs Solvejg-Musik und drittens Wilhelms eigenen, in Richtung Sibelius tendierenden „nordischen" Tonfall einstehen. Was als Bläserchoral beginnt, steigert sich binnen dreier Minuten zur großen Streicherklage.

Angesichts solcher Meriten – aus Platzmangel nur punktuell erfaßt – kann ich den Mann-Sampler enthusiastisch empfehlen, während für den anderen Silberling das „Hüte dich vor dem Hund!"-Schild aufgestellt sei. Deren durchaus anhörbare Einzelteile sind in ihrer denkbar unsinnigen Kombination dem fehlgeleiteten Ehrgeiz eines Musikverwalters anheimgefallen. Ein neuerlicher Bärendienst für das Faszinosum Filmmusik. Sie wird auch das überstehen.

**Thomas Mann** ☺☺☺☺½
**Musik f. Film/TV** **ärgerlich**
*Matthias Wiegandt*

*LIFE AS A HOUSE*
*Mark Isham*
*Varese VSD-6297 (41:53 • 13 Tracks)*

Fast bin ich versucht zu sagen, dass **Life as a House** das ist, wo Thomas Newman hätte hingelangen sollen, hätte er seine musikalischen Ideen und seine Innovationen von vor über 5 Jahren weiterentwickelt. Nur heisst der Komponist nicht Thomas Newman sondern Mark Isham, dem mit diesem Score ein echtes Bijou gelungen ist. **Life as a House** ist bisweilen lüpfig leicht, insgesamt aber sehr simpel und unkompliziert. Eine kleine, zugängliche Musik ohne grosses Brimborium und überschwenglichen Sentimentalitäten, obschon Isham ein grosses Orchester zur Seite stand, mit einer gut besetzten, 60-köpfigen Streichersektion, doch trampelte er nicht in die Falle dieses auch voll erklingen zu lassen, meist bleibt die Besetzung klein, beschränkt sich oft nur auf Klavier, Keyboard, Xylophon, Bass.

Klug und effektiv übergeht der Komponist die Gefahren der Belanglosigkeit vieler ähnlicher Scores im Bereich der, nennen wir sie mal „happy music". Wo für viele die Musik nirgends hinführen und nicht berühren mag, funktionierte **Life as a House** bei mir gleich beim ersten Mal und nur allzu selten kommt sonst das Gefühl gut gespitzter Ohren auf. Hier hat es geklappt und nach seinem überaus dürftigen, oberflächlichen Score **Medal of Honor** ist **Life as House** eine Wohltat und ein kleiner Fingerzeig, in welche Richtung bei Isham das Qualitätspendel ausschlägt, denn wer wirklich grosse Emotionen und umso grössere Orchestrationen will, sollte nicht unbedingt auf den Jazzmusiker setzen. Doch für ein verinnerlichtes Kammerspiel kann Mark Isham rundweg bezaubernde Musik schreiben. Wie hier.

*Philippe Blumenthal* ☺☺☺☺

*FRENCH CONNECTION 1 & 2*
*Don Ellis*
*FSM Vol. 4 No. 6 (74:56 • 33 Tracks)*

Ein Filmklassiker aus den 70er Jahren mit Gene Hackman in der Hauptrolle, wofür er 1971 den Oscar erhielt. Ein knallharter Kriminalfilm, der sich um den Drogenhandel dreht, mit Schauplätzen in New York und Marseille. Bemerkenswert u.a. die Verfolgung der Subway auf dem Hoch-Trassee mit einem unter dem Trassee nachjagenden Wagen. Don Ellis (mit 44 Jahren 1978 gestorben) hat dazu einen coolen, jazzigen Score geliefert, der pur zum Geniessen etwas Gewöhnung braucht. Unruhig dissonant eröffnen Trompeten den *Main Title*, wonach sich die Wogen kurz glätten, bis das Hauptthema in den Trompeten nochmals im ruhigeren *Copstail* zu hören ist, aber auch später immer wieder im einen oder anderen Track zu finden ist.

Veröffentlicht wird auch Musik-Material, das im Film keine Verwendung fand, so *The Old Fort*, dissonante Streicherklänge, die eine in Frankreich spielende Szene untermalen sollte. Die angesprochene Verfolgung der Subway findet sich natürlich in *Subway*, wo Ellis gekonnt Blech, Schlagwerk und hohe Streicherklänge verwendet.

In **French Connection II** ändert sich die musikalische Stimmung leicht, Ellis setzt zwischendurch mehr auf den Klang des Orchesters sowie



© 2022 filmmusicjournal.ch

Synthesizer, was u.a. bereits im *Main Title* hörbar ist. Die Klänge sind nicht mehr ganz so dissonant gehalten.
Don Ellis musikalischer Beitrag ist sehr von Jazz- und Blues-Klängen geprägt, dissonante Akkorde und Streichereffekte sind allgegenwärtig, doch die Stimmung des Films wird mit dieser Art Musik bestens getroffen. Zu jedem Track liefert das Booklet (e) genügend Hintergrund-Infos.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺☺

*THE OTHERS*
*Alejandro Amenábar*
*Sony (41:10 • 15 Tracks)*

Eine recht eigentümliche Angelegenheit, diese CD, auch nach Monaten des Hegens und Pflegens. Als Sony-Produkt leidlich gut beworben, durch Nicole Kidmans Konterfei ein Magnet für den Sammler, vermag der Name Alejandro Amenábar zunächst nur ein Stirnrunzeln herbeizuzaubern. Für seine Musik zu **The Others** gilt das nicht weniger. Sie gibt sich geheimnisvoll, hat ihre Wurzeln in der klassizistischen Moderne (Strawinsky sei an erster Stelle genannt) und punktuell bei Ravel, steht jedoch keinem Komponisten des 20. Jahrhunderts wirklich nahe. Die melodischen Einfälle verankern sich kaum im Gedächtnis, so daß man sich wenigstens in der Anfangsphase alleingelassen fühlt und im Finalstück gar nicht realisiert, was hier als Motivreprise erklingt. Was will das alles vermitteln? Unentschlossenheit? Melancholie? Haltlosigkeit? Oder meidet der Komponist nur die abgehangenen Hinterlassenschaften seiner Kollegen?
**The Others** ist ein weiterer Beitrag zum neuerlich aufgeflackerten Subgenre des Geisterhaus-Thrillers, und Alejandro Amenábar zeichnete vor allem als Regisseur verantwortlich. Auf das Kinoprodukt muß man hierzulande noch warten, wobei die CD nicht wirklich hilft. Sie öffnet sich vielmehr all jenen Hörern, denen expressive, die Grenzen der Tonalität austestende Musik näher am Herzen liegt als plastische Konturen rhythmisch-melodischer Art. Delikat orchestriert, verfügt die Partitur wohl über einige genreübliche Hitzewallungen mit Goldsmith-Einfluß, wird jedoch dominiert von expansiven Streicherzügen, repetierten Baßfiguren und kurzen Solophasen der Holzbläser. Ein paar hallige Vokalisen fehlen ebenso wenig wie markige Akzente, und das Blech bläst auch schon mal den Höllenbrodem herauf.
Andere Rezensenten auf Internet-Webseiten haben sehr hohe Noten für die eigenwillige Partitur verteilt, doch gelang es auch denen nicht, den Kreis ihres Potentials zu vermessen. Daß sie über den behaupteten Radius tatsächlich verfügt, darf nach etlichen Durchläufen bezweifelt werden.
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺

*THE LAST VALLEY*
*John Barry*
*Silva FILMCD 355 (56:51 • 21 Tracks)*

Fast unermüdlicch schickt das Silva-Label seine Lieblingsmannschaft vom City of Prague Philharmonic Orchestra ins Rennen, um kostengünstige Neueinspielungen berühmter klassischer Soundtracks entweder in Suitenform zur Mehrfachverwertung auf Dutzenden stets neu benannter Sampler oder gar als Gesamtaufnahmen vorzulegen. Leider entsprach die gebotene Quaität bisher meist nicht der produzierten Quantität, wovon eingefleischte Soundtrack-Fans, die die jeweiligen Originale bereits kennen, mit Sicherheit ein Lied singen können.. Die von Silva herausgebrachten Newman, Williams oder Herrmann-Sampler leiden allesamt unter einem zu emotions- und farblosen Spiel, so daß sich die CDs allerhöchstens für Filmmusik-Neueinsteiger eignen, die noch nicht mit anderen und besseren Interpretationen der einzelnen Scores Bekanntschaft geschlossen haben.
Umso erstaunlicher wirkt es daher, wie hinreißend tempo- und energiegeladen die Prager unter dem Dirigat von Nic Raine bei der vorliegenden Neuaufnahme von John Barrys Meisterwerk **The Last Valley** (1970), die etwa 20 Minuten mehr an Musik enthält als die alte LP von 1970, ans Werk gehen. Selten hat man das Orchester mit solcher Hingabe und so spielfreudig musizieren gehört, und auch die exzellente Aufnahmetechnik läßt wahrlicch keine Wünsche offen. Erstaunlich etwa, wie plastisch dadurch gerade die aggressiven Bläser, Pauken und Snare Drums in den wuchtigen *Main Titles* ans Ohr dringen, voller Dramatik und Prägnanz, die fast sogar das Original übertrifft. Wer hätte vermutet, daß das City of Prague-Orchester zu solch berauschenden Großtaten fähig wäre?
Barrys **Last Valley**-Komposition ist eigentlich der Mittelteil seiner Historien-Trilogie, der außerdem noch **The Lion in Winter** (1968) und **Mary, Queen of Scots** (1971) angehören - alle drei überdurchschnittiche Arbeiten aus dem Barry-Kanon, von denen ich zweifellos **Last Valley** auf Grund des exquisiten melodischen Potentials und der beeindruckenden Chorpassagen den Vorzug geben würde. Insgesamt stand Barry eine außergewöhnlich lange Zeit (sechs Monate) zur Ausarbeitung der Partitur zur Verfügung, was für deren Qualität wohl mit ausschlaggebend war.
Michael Caine als Söldnerführer und Omar Sharif als flüchtender Lehrer spielen die Hauptparts in dem während des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland angesiedelten, etwas wirren und auch spannungsarm inszenierten Epos um ein idyllisches Tal und dessen Bewohner, die vor Plünderung und Brandschatzung bewahrt werden. Trotz großem Aufwand - **Last Valley** war eine der allerletzten 70mm-Produktionen - geriet der merkwürdig stillose Film schon bei seinem Kinostart zum künstlerischen wie kommerziellen Debakel, verschwand danach jahrelang von der Bildfläche und gehört heute zum in regelmäßigen Abständen gezeigten Spielfilmfutter diverser TV-Kabelkanäle. Was den Film interessant macht, sind einzig und allein die recht schönen, malerischen Landschaftsaufnahmen und mehr noch Barrys Musik, die hier noch nicht einer sterilen Routine anheimgefallen ist, sondern durch vitale Energie und pulsierende Dynamik besticht.
Von zündendem Elan zeugt bereits der durch Pauken und Snare Drums im *Main Title* angeschlagene motorische Grundrhythmus, der das vom Chor (der Londoner Crouch End Festival Chorus) gesungene kraftvoll-düstere Hauptthema begleitet. Im Mittelteil, wenn der Chor den Text eines Gedichts von Andreas Gryphius ('Die Türme steh'n in Glut') intoniert, fügen sich grelle Staccati der Trompeten, flirrendes Xylophon und umherirrende Streicher hinzu und vermitteln so auf brillante Weise das grausame Kriegsgeschehen in aller musikalischen Härte.
Selten war Barry mitreißender, fesselnder und anspruchsvoller zu hören als in dieser Musik.
Tragende Stütze des Scores bleibt der überaus dominant eingesetzte Männerchor, vor allem in den imposanten Orchesterattacken mit sonorem Blech (*The Plague Pit, The Villagers Fight for the Shrine*), während Barry ätherisch-mystische Frauenstimmen im Kontrast dazu hauptsächlich bei den gefühlvollen und sensiblen Teilen der Partitur verwendet, so zum Beispiel im entrückt klingenden *The Shrine*. Außerdem kommt der Frauenchor in einigen a cappella-Stücken wie *An Evening Star* oder *A Children's Song* zum Tragen, die im archaisierenden Stilgewand der Epoche komponiert wurden.
Der beglückendste melodische Einfall! - und vieleicht das genialste romantische Barry-Thema überhaupt - ist natürlich dem friedvollen Tal selbst zugeeignet und wird erstmals in Track 4 *Entry Into Last Valley* eingeführt. Ein schwärmerisches, sehnsuchtsvolles und bewegendes Thema voll tiefer Nostalgie, wie man wohl kaum ein zweites in Barrys Oeuvre finden wird. Allein **Somewhere in Time** (1980) kommt nahe dran und hat eine beinahe ähnlich ergreifende Wirkung. Seine schönste Ausgestaltung erhält das *Last Valley*-Thema in *Vogel's Dream-The Last Valley*, wenn sich die Streicher in feinsten Tönen schwelgerisch und leidenschaftlich aussingen dürfen. An solchen Stellen läuft Barry regelrecht zur Hochform auf.
Aber auch sonst wird bei diesem Soundtrack, im Gegensatz zu vielen anderen eintönigeren Barry-Arbeiten, nicht mit lyischen und einschmeichelnden Nebenthemen gegeizt, so daß das ganze Opus zum einen zwar sehr homogen wirkt, auf der anderen Seite aber ein sehr abwechslungsreiches und thematisch vielgestaltiges Gepräge erhält.
Allein zehn Tracks sind gegenüber der alten Platten-Veröffentlichung neu hinzugekommen, die uns ebenfalls ein edles Füllhorn lohnenden Musik-Materials präsentieren. Insofern liegt mit dieser auch hinsichtlich der Bookletgestaltung hervorragend aufgemachten CD eine tolle Bereicherung für die Sammlung vor, die man sogar hartnäckigsten Barry-Abstinenzlern richtig fest ans Herz drücken darf.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺½

*FAREWELL, MY LOVELY*
*MONKEY SHINES*
*David Shire*
*FSM (73:48 • 24 Tracks)*

Ein Vierteljahrhundert nach Humphrey Bogarts unsterblicher Verkörperung des Philip Marlowe begann in Hollywood ein Revival von Chandler-Verfilmungen, deren Qualität gemessen an den früheren Adaptionen jedoch recht unterschiedlich ausfielen. Robert Altman's **The Long Goodbye** schneidet diesbezüglich, dank Elliot Goulds zeitgemässer Interpretation als zwiespältiger und kontroverser Marlowe, am besten ab, während die konventioneller gestrickten **Farewell, my Lovely** und **The Big Sleep** mit Robert Mitchum weniger überzeugen. In musikalischer Hinsicht hingegen gibt es an letzteren beiden Filmen nichts herumzumäkeln. Die LP zu **Farewell, My Lovely** gilt sogar als eines der am besten konzipierten Filmmusik-Alben der 70er-Jahre. Eine Wiederveröffentlichung war deshalb längst überfällig, und FSM hat dies nun in die Tat umgesetzt.
Jazz spielt eine wichtige Rolle in **Farewell, my Lovely**. Retrospektier Natur ist dieser bei *Marlowes Theme*, das den Detektiv auf seinen Streifzügen durch LA begleitet; Klavier, Soloposaune und Saxophone beschwören die Athmosphäre der 40er-Jahre wieder herauf. In Richtung Freejazz und Avantgarde hingegen bewegen sich die Spannungstracks, die durch Synthesizer und ungewohnte Schlaginstrumente wie Töpfe und Pfannen teilweise eine irreale Qualität besitzen, wie etwa im drogenumnebelten *Marlowe's Trip*. Nie fehlen darf bei Chandler die Famme fatale, hier heisst sie Mrs. Grayle (Charlotte Rampling), verführerisch skizziert von lasziven Streichern, Flöte und Saxophonen.
Es ist nicht selbstverständlich, aus diesen Ingredienzen einen in sich geschlossenen, wohl ausgewogenen Score zu erstellen. David Shire ist es vorzüglich gelungen. Nie verliert er sein Grundkonzept aus den Augen, seine Arrangements sind sehr geschmackvoll und vefallen nie ins Extreme. Der Synthesizer etwa, der in der Filmmusik der Siebziger oft entsetzlich aufdringlich wirkt, ist hier wunderbar in den Gesamtklang eingebettet. Das alles macht **Farewell, my Lovely** zu einem Werk, das alterslos wirkt und heute noch genauso attraktiv anzuhören ist wie zur Zeit seiner Entstehung.
George A. Romero, bekannt für seine nicht gerade zimperlichen Horrorstreifen, schuf **mit Monkey Shines – An Experiment in Fear**



© 2022 filmmusicjournal.ch

einen vergleichsweise unspektakulären Film, der als Anklage gegen Tierversuche und deren unabsehbare Folgen verstanden werden kann. Die Story ist schnell erzählt: Der junge Allan Mann gerät unter einen Lastwagen und wird zum Tetraplegiker, worauf er von seinem besten Freund, der mit Tieren experimentiert, ein Kapuzineräffchen namens Ella geschenkt bekommt, das für ihn einfache Arbeiten im Haushalt erledigt. Bald schon wächst in ihm die Gewissheit, dass er in telepathischer Verbindung mit dem Tier steht, denn dieses setzt seine bösen Gedanken einigen Mitmenschen gegenüber meuchelnderweise in die Tat um. Als die kleine Helferin immer eigensinniger und dominanter wird, kommt es schliesslich zum Showdown zwischen den beiden.

Auch ohne Kenntnis des Filmes lässt sich dieser Plot anhand von Shires Musik gut nachvollziehen. Nach einem kurzen, bedrohlichen Intro präsentiert *Main Title* Allan's Thema, das vom Klavier und pastoralen Holzbläsern auf das volle Orchester übergeht; der breite, romantische Fluss der Streicher lässt an rein gar nichts Böses denken, dann bricht jäh, es ist der Moment des Unfalls, Dissonanz herein. *Enter Melanie/Enter Ella* stellt die zwei weiblichen Wesen vor, die einen wichtigen Platz in Allan's neuem Leben einnehmen: Die Tiertrainerin Melanie und – richtig – das Affenfräuein Ella. Interessanterweise vertraut Shire beider Themen der Flöte an. Melodiös getragen und von sanfter Gitarre begleitet erklingt sie bei Melanie und geht dann nahtlos über zu Ella's Viertonmotiv, wo sie ihre Lieblichkeit verliert. Da sich das Tier zu Beginn possierlich und folgsam präsentiert, erklingt danach eine Art Zirkusmusik mit gestopften Trompeten und Basstuba.

Nach diesen zwei im grossen und ganzen wohlklingenden Tracks ist dann aber vorerst Schluss mit der Idylle, und die Konfrontation zwischen Mensch und Tier spitzt sich zu. Rasch kristallisiert sich heraus, wie die Machtverhältnisse liegen. Das Allan-Thema vermag demjenigen von Ella nicht lange zu trotzen und gerät vorerst ins Hintertreffen. Die wachsende Bosheit des Affen äussert sich auch in seiner primitiven Gefühlswelt. Dies zu demonstrieren bietet Shire Steve Kujala auf, der manch sonderbare Flötentöne zu produzieren in der Lage ist, sowie drei verschiedene Marimbas, Xylophon und ein afrikanisches Perkussions-Ensemble, die gemeinsam ein wahres Dschungel-Feuerwerk zündet.

Trotz all dieser effektvollen Rohheit lässt der Komponist immer wieder durchscheinen, dass er Sympathie und Verständnis für die kleine Ella hat, die ja nichts anderes ist als das Opfer skrupelloser Wissenschaft. Den letzten Beweis hierfür erbringt er im *End Title*, wo er enthüllt, welches die eigentliche Liebesbeziehung des Films ist.

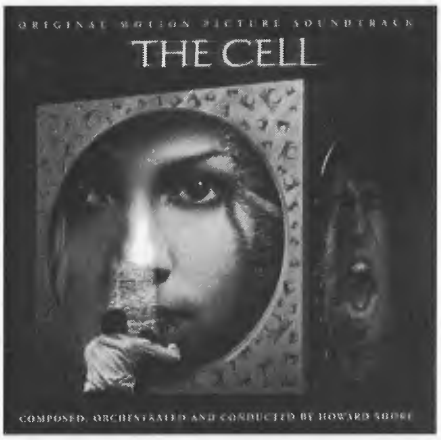
Es ist erfreulich, dass FSM erkannt hat, dass es da draussen noch mehr gibt als die Herren Goldsmith und Williams. David Shire ist eine wenig bekannte, aber wichtige Stimme der Filmmusik, und es ist kaum zu begreifen, dass das Oeuvre dieses hochbegabten Künstlers erst jetzt allmählich erschlossen wird. Denn eines wird bei dieser CD offensichtlich: Neben aller Raffinesse hat Shire auch hochkarätige Melodien zu bieten, die man nicht so schnell wieder aus dem Kopf rauskriegt. Bitte mehr davon.

*Andreas Süess*

**Farewell, My Lovely** ☺☺☺☺½
**Monkey Shines** ☺☺☺☺
(oder – je nach Stimmung – umgekehrt)

*THE CELL*
*Howard Shore*
*Silva Screen 346 (59:37 • 20 Tracks)*

**The Cell** ist vor allem eins: ein meisterhaft beherrschtes Chaos berauschender Klänge! Shore verzichtet weitgehend auf harmonische




oder gar eingängige Melodieführung. Stattdessen bietet er einen orientalischen Einfluß, der sich hauptsächlich durch Percussion, aber auch durch andere Instrumente wie Flöten, bemerkbar macht. Hauptsächlich begründet sich dieser Einfluß durch die bereits am Anfang des Films gezeigte Gedankenwelt eines Komapatienten. Durch Weiterentwicklung dieser eingeschlagenen Stilrichtung schafft es Shore, die orientalische Note zwar nicht aus den Augen zu verlieren, sie aber dennoch so abzuwandeln, daß sie auch zum Rest der Handlung hervorragend paßt.

Böse Zungen würden diese Klangwelt einfach nur als Krach abtun. Wer aber für solche Klänge empfänglich ist, kann nicht anders, als dieses Album zu genießen. Viele der Stücke sind vielschichtig, wie komplexe und wirre Träume, ganz analog zu den dargestellten Gedankenwelten der Hauptpersonen. Orientalisches vermischt sich mit markanter Percussion und Orchester zu einem undurchdringlich scheinenden aber eindringlichen und doch strukturierten Klangerlebnis, das einen bisweilen wie eine Flutwelle zu ergreifen scheint.

Zwar bietet der Film visuell enorm beeindrukkende Szenen aus der unterbewußten Gedankenwelt. Ohne Shores brillante Untermalung aber wären diese Szenen längst nicht so eindringlich, da sie fast nur auf Optik ausgelegt sind und daher oft oberflächlich wirken. Er schafft es also, Musik und Bild perfekt miteinander zu verschmelzen und den Visionen des Regisseurs derartig Leben einzuhauchen, daß man glaubt, es mit echten, bildgewordenen Albträumen zu tun zu haben.

Aus Homogenitätsgründen sollte man übrigens auf Track 20 verzichten.

*Klaus Post* ☺☺☺☺½

*The Deluxe Editions:*
*THE OMEN*
*Jerry Goldsmith*
*Varese VSD-6288 (49:25 • 20 Tracks)*

*DAMIEN: OMEN II*
*Jerry Goldsmith*
*Varese VSD-6309 (68:12 • 26 Tracks)*

*THE FINAL CONFLICT*
*Jerry Goldsmith*
*Varese VSD-6289 (62:42 • 15 Tracks)*

Mit der Veröffentlichung aller drei **Omen** Scores hat Varese Ende des letzten Jahres wahrlich den Grusel-Vogel abgeschossen. Über die Musik als solche müssen sicher nicht mehr allzu viele Worte verloren werden, das meiste ist eh schon geschrieben und gesagt, Superlativen wie „die grösste Horrortrilogie aller Zeiten", „Meisterwerk der Horror-Filmmusik" oder „verdienter Oscar-Gewinner" sind in diesem als auch anderen Heften längst zur Genüge veröffentlicht worden – ich will mich davon nicht ausschliessen. Was aber interessiert, ist sicher die Frage, ob es sich nach den bisherigen LP und CD-Veröffentlichungen denn lohnt, sein sauer verdientes Geld nochmals für die gleiche Musik auszugeben? Ja, es lohnt sich. Ganz besonders im Fall von Goldsmith' ruhmreichen Abschluss der Dreierreihe, **The Final Conflict**, deren ehemalige Varese-CD von 1989 gerade in tonqualitativer Hinsicht bei so manchem und völlig zurecht ein Nasenrümpfen auslöste. Die „Deluxe Edition" zeichnet sich durch kristallklaren, lebendigen und beeindruckenden Klang aus, der der epischen Breite und Kraft dieser Musik endlich gerecht wird. Ausserdem wurde sie wie die beiden anderen Editionen mit zusätzlichem Material ausgestattet, wenn auch die beiden neuen und der erweiterte Abschlusstrack nicht unbedingt dem Fass die Krone aufsetzen.

Wenn wir schon von hinten begonnen haben, fahren wir doch auch gleich mit Teil 2, **Damien: Omen II**, weiter. Das besondere an dieser CD ist zweifelsohne die Aufteilung in „Album" und „Film Soundtrack". „Album" steht dabei für die bisherige exequo Veröffentlichung von Silva Screen, für welche damals zu Verkaufszwecken in England eine Neueinspielung arrangiert wurde (unter Lionel Newman). Weit interessanter ist da schon die chronologische Original-Filmeinspielung, hier als „Film Soundtrack" bezeichnet. Der grösste Unterschied liegt vor allen Dingen im schwergewichtigeren Einsatz elektronischer Elemente im „Film Soundtrack", wohingegen „Album" mit einem scheinbar grösseren Ensemble auffahren durfte. Ich ziehe auf alle Fälle den Originalscore vor, der für mich noch eine Spur härter ausgefallen ist und mehr vom Filmgefühl rüberzubringen vermag und ausserdem das anmächelige *Snowmobiles* enthält. Doch ist die Klangqualität bei „The Album" feiner und detaillierter.

Zu guter Letzt also der Score, der alles ins Rollen brachte: **The Omen**. Zuvor hatten Laserdisc-Fetischisten die Möglichkeit via isolierter Tonspur dem ganzen Score zu lauschen, dann gab es, neben der deutlich verkürzten Soundtrack Veröffentlichung (35 Minuten Länge) ein Bootleg, gezogen von der Laserdisc, mit 5 Minuten mehr Musik als die neue „Deluxe Edition" jetzt präsentiert, aber auch mit schlechterem Sound. Ein bisschen schade ist die Tasache, dass das neue Album wiederum nicht mit dem richtigen Main Title beginnt, sondern mit dem eigentlichen End Title, während der Main Title in den vorletzten Cue *The Altar* eingearbeitet wurde. Eindeutig wertvoller als bei den beiden anderen CD's ist das bisher nicht offiziell veröffentlichte Material, das gegenüber dem originalen Album doch 15 Minuten umfasst und der Partitur eine weit verbesserte Einheitlichkeit und Stärke gibt. Who's the best, darüber streiten sich die Fans seit 20 Jahren und jeder soll für sich entscheiden, welchem der drei Scores er am meisten „huldigt". Bei mir gilt der Erste als Musterbeispiel, während ich Teil 2 besonders dank dem recht indezenten, aber energievollen und agressiven Einsatz der Elektronik (Goldsmith verwendete diese auch in Teil 1) als überaus gelungen empfinde. Teil 3 ist überzeugend und gewaltig, eignet sich aufrgund von gewisen Abnützungserscheinungen aber vielleicht am wenigsten zu mehrfachem Reinhören. So oder so, die Leute von Varese haben mein Goldsmith-Jahr mit dieser Deluxe-Reihe beinahe gerettet.

*Philippe Blumenthal*

**The Omen** ☺☺☺☺☺
**Damien: Omen II** ☺☺☺☺½
**The Final Conflict** ☺☺☺½

*THE WILD ONE*
*Leith Stevens/Shorty Rogers*
*BCD 16393 AR (44:38 • 16 Tracks)*

Wenn man in älteren Filmen außer auf die Musik auch noch auf die deutschen Stimmen achtet (sofern man eine Ausstrahlung erwischt, die auch wirklich die ursprüngliche Synchron-



© 2022 filmmusicjournal.ch

fassung bietet), kann man vielleicht auch hinter das Geheimnis kommen, das Marlon Brando und Harald Juhnke miteinander teilen – so wie in dem 1953er Streifen **Der Wilde**, der wesentlich zu dem späteren Image des exzentrischen Schauspielers beitrug (damit meinen wir jetzt Brando). Wild geht's zu in diesem verfilmten Bandenkrieg, ebenso wild kommt der schmissige Soundtrack daher, der korrekt betitelt ist mit „Jazz Themes from The Wild One" und damit schon die Marschrichtung vorgibt. Zwölfmal fetzt und swingt die Combo unter Leitung des Komponisten, viermal ist im Anschluß daran (quasi als Bonus Tracks) der Trompeter Milton „Shorty" Rogers mit seinen (nicht im Film verwendeten) Versionen von *The Wild One, Blues for Brando, Windswept* und *Chino* zu hören, wobei im Film ja noch ganz andere Versionen verwendet wurden, denn diese hier sind allesamt nach Fertigstellung des Films neu eingespielt worden. Die immer wieder Juwelen ausgrabende Bear Family hat auch hier fein säuberlich recherchiert und listet am Ende des über 50 Seiten umfassenden Booklets noch einmal alles nur irgend Recherchierbare auf. Wobei dem Studierenden dann auch allerhand Jazzgrößen in der Besetzung ins Auge fallen, um nur einmal den guten alten Herb Geller zu erwähnen, der jahrelang auch in Hamburger Studios saxophonte und die eine oder andere Filmmusik schrieb. Apropos Booklet: Hier hat der Rezensent im Rahmen konstruktiver Kritik manchmal den Eindruck, von der Vielfalt der Fotos fast erschlagen zu werden. Da hätte man besser auch etwas in die Heftung investiert, die jedenfalls der Masse der Seiten nicht standzuhalten vermochte. Manchmal ist weniger eben mehr, aber eben nur manchmal.
*Gordon Piedesack* ☺☺☺

*SISTER MARY EXPLAINS IT ALL*
*Philippe Sarde*
*Varèse VSD-6268 (74:46 • 24 Tracks)*

Eine nicht endenwollende CD, Musik: Philippe Sarde. Ja wirklich, der Hauptverantwortliche trägt einen klangvollen Namen. Die *Sardisten* unter uns, keine große Zahl zwar, dafür dem Werdegang ihres Recken zugetan, via Internet haben sie längst demonstriert, wie der Franzose in eigenen Beständen gewildert hat. Das Ergebnis: musikalisches Wildbret aus abgetauter Gefriertruhe. Weil von Belang ist, wie gut sich das Übernommene im aktuellen Zusammenhang etabliert, sei der Vorgang als solcher unblutig zur Kenntnis genommen, zumal das üppige Vorwort des Regisseurs – es wedelt kreuzbrav für den romantischen, skurrilen Philippe Sarde – zwar leidlich fehlorientiert sein mag, in seiner Auskunftsfreudigkeit jedoch eine Fahne in den Nullpunkt gewohnter Varèse-Vignetten rammt.
Nimmt man die titelgebende, leider auch für die Covergestaltung den Herrn als Hirten beiholende Komposition **Sister Mary Explains It All** als Maßgabe, so empfiehlt sich die Ablage der Fernbedienung in Reichweite. Heilig, heilig, heilig will das sein, ist jedoch bloß das Resultat einer durchaus profanen Gedankenarmut, dazu an den Haaren herbeigezerrt; wessen auch immer. Eine für gutes Geld angemietete Orgel produziert Myriaden von Wechselnoten, die zwar keinen höheren Sinn erkennen lassen, dafür zur Zellteilung neigen wie sonst nur Mikrogetier. In Track 4+7 wird ein Kind mißbraucht, zur Folter des Hörers. Dieses Kind kann nicht singen, trägt aber „etwas" vor, was von seiner akustischen Konsistenz her auch zum teufelsbesessenen Mädchen Regan aus **The Exorcist** passen würde. Und dann der Chor, diese Wochenendgemeinschaft Himbeergeist aus Bergisch-Gladbach. Aufstellen, die Noten hochhalten und singen was die Goldkehle hergibt.
Dann kommt **Lovesick**. In der kalten Jahreszeit tut etwas Nestwärme gut, da darf der Zuckerguß gern eine Lage dicker fließen. Eine Flöte, mit viel Vibrato angeblasen. Quirlige Flötentöne, beigebracht dem entgeisterten Hörer, der sich längst mit gequältem Lächeln maskiert. Auch die Streicher mischen mit. Ein Lebkuchenheim backen? Dann nichts wie los. Ach, wie ist die Welt doch schön! Und wo wir alle beisammen sind, da wollen wir auch tanzen. Einen Walzer, aber flott! Und hängen wir dann schweißnaß im Sessel, so eilt unser Flöterich herbei, mit munterem Tirili. Wohlige Wärme, wie tut sie gut! Wann immer Monsieur Sarde seinen Zauberstab schwingt, nimmt der Erdball eine rosige Farbe an und – grinst.
Wir aber müssen weiter, noch folgt ein dritter Streich, **The Manhattan Project**. Ein wenig Hoffnung keimt auf. Den steifgefrorenen Zukkermantel aus **Lovesick** sägen wir durch, lassen wir stehen. Da lockt eine Rhythmusmaschine, etwas altertümlich vielleicht, aber willig! Die Einfalt des Bisherigen weicht einer aufgekratzten Reise durch gesuchte Instrumentationen, im Main Title gar von böswilligen Stampfern attackiert. Also wünscht man wieder umhegt zu werden und läßt sich in *Ithaca* nieder – so heißt Track 20. Noch eine Viertelstunde. Die allerdings kann sich ziehen, Tempowechsel hin oder her. Am Ende bleibt nur der Griff zum Drückeberger. Nun hat die liebe Seele Ruh'!
Und wie kommen wir hier zum Schluß? Am besten mit einem Wort zu Robert Townson, der ist Produzent von Beruf und bietet uns dieses peinliche Etwas.– Der Mann hat ein Rad ab. Mindestens eins. Doch hören wir letztmals hin und genießen den O-Ton des Varèse-Discounter-Lautsprechers: „Verehrte Kunden, in wenigen Minuten schließt unser Haus. Wir hoffen, Sie bei Ihren Einkäufen zufriedengestellt zu haben und wünschen einen angenehmen Abend. Hahahahahahaha hahahaha..... [fade out]."
*Matthias Wiegandt* ☺

*SISTER MARY EXPLAINS IT ALL*
*Philippe Sarde*
*Varèse VSD-6268 (74:44 • 24 Tracks)*

Dieser mit drei Soundtracks vollbepackte Sampler stellt die chamäleonhafte Vielseitigkeit des französischen Komponisten Philippe Sarde unter Beweis, unterschiedlichen Filmstoffen ihr in punkto Instrumentierung und Orchesterbesetzung je eigenes Klanggepräge zu verleihen. Gemeinsamer Nenner der drei Titel - **Sister Mary Explains It All** (2001/29:31), **Lovesick** (1983/26:57) und **The Manhattan Project** (1986/18:16) - ist ihr Regisseur Marshall Brickman, den man in Deutschland mehr noch als Drehbuchautor für Woody Allens **Manhattan** (1979) kennen dürfte denn für seine eher unbedeutend gebliebenen Regiearbeiten.
Aktueller Anlaß für die Veröffentlichung ist natürlich Brickmans neuestes Opus **Sister Mary**, ein fürs amerikanische Fernsehen nach einem Theaterstück gedrehtes tragikomisches Kammerspiel mit Diane Keaton als weltfremder Nonne, die sich den Vorwürfen von vier ihrer ehemaligen Studenten stellen muß. Sarde hat für seinen Regiefreund eine dezente und sehr verhaltene Partitur abgeliefert, die sich nicht als dramatische Untermalung der Handlung versteht, sondern die den liturgischen Hintergrund als Anlaß nimmt für einen choralen Hymnus (*Praise My Soul*), der sich durch den ganzen Score zieht. Entstanden ist so eine sehr introvertierte und auf ein kammermusikalisches Ensemble (bei dem Orgel, Chor und Flöten hervorstechen) reduzierte geistliche Musik, die fernab aller bekannten Klischees üblicher Filmkompositionen angesiedelt ist. Ein subtiles, entrücktes und intimes Stimmungsgemälde, das vom Zuhörer einige Aufmerksamkeit und Konzentration verlangt. Auffällig ist bei dieser Arbeit Sardes, wie übrigens auch schon bei seinem meisterlichen Score zu **Alice et Martin** (1997), der in einigen wehmütig-getragenen Wendungen des schönsten und gleichzeitig längsten Tracks *Redemption/End Titles* sehr deutlich anklingt, eine gewisse Abkehr von der früher bei ihm vorherschenden schwelgerischen Streicherromantik hin zu einem rigideren Klassizismus, der den Orchesterapparat weitaus mehr bändigt und entschlackt..
Ich würde das nicht unbedingt als Verlust an kompositorischer Intensität bezeichnen, sondern eher einen an Klangfarbenreichtum. Man mag das durchaus der Zusammenarbeit Sardes mit verschiedenartigen Orchestrierern zuschreiben, was recht augenfällig wird, wenn man das Hauptthema von **Lovesick**, dem zweitenTitel auf der CD, hört, entstanden im Jahr 1983, als der geniale Peter Knight noch fast alle Soundtracks von Sarde orchestrierte. Ohne mit der Wimper zu zucken und ohne auf die Rückseite der CD einen Blick zu werfen, hätte ich beim Anhören dieser satten und eleganten Melodie sofort auf Knight getippt, weil die schimmernden und glänzenden Streicher sowie die sehr farbig eingesetzten Holzbläser die Komposition sofort als Kind ihrer Zeit, nämlich der frühen 80er, ausweisen. Man mag spekulieren,ob Sarde selbst seine kompositorische Handschrift mt den Jahren verändert hat oder ob Bill Byers oder Hubert Bougis ebenfalls ihren Anteil daran haben. Ein Rückzug auf intimere Schattierungen ist in jedem Fall zu beobachten.
**Lovesick** ist eine kleine Komödie mit Dudley Moore, Elizabeth McGovern und Alec Guinness (als Geist von Sigmund Freud), in der sich ein Psychoanalytiker in seine Patientin verliebt. In immer neuen Facetten und vielfältig wechselnden Instrumentierungen taucht das zauberhafte und charmantes französisches Esprit versprühende Liebesthema im Verlauf der Partitur auf: Mal sind es die Flöten, die den Ton angeben, mal die Streicher, dann übernimmt das Klavier die Melodie, in *Obsession in 3/4 Time* wird daraus sogar ein sanfter und verspielter Walzer, gewürzt mit einem Akkordeon. Für den von Alec Guinness gespielten Freud-Charakter hat Sarde darüber hinaus einen kleinen, leichtfüßigen Ausflug in den Wienerwald von Johann Strauss unternommen und ihm den Titel *Freudian Waltz* anheimgegeben.
Ein wahrer Ohrenschmaus und mit Abstand die klangprächtigste und gefühlvollste Partitur dieser CD-Trilogie.
Freilich bleibt für den Sarde-Experten ein negativer Eindruck bestehen, der nicht verheimlicht werden sollte. Denn das **Lovesick**-Hauptthema wurde in einem etwas anderen Arrangement (es dominiert dabei mehr das Klavier statt der Flöten) bereits 1972 für das Liebesdrama **Le Droit d'Aimer** mit Omar Sharif und Florinda Bolkan von Sarde komponiert und kann auf einer seltenen EP, die damals erschienen ist, nachgehört werden. Eine ziemliche Dreistigkeit, deren eigentlicher Witz erst zum Tragen kommt, wenn man das von Regisseur Brickman verfaßte Booklet liest, der vom ganzen Hintergrund natürlich keine blasse Ahnung hat: Offenbar



© 2022 filmmusicjournal.ch

quartierte sich Sarde 1983 für sechs Monate in einem teuren Hotel in New York nahe des Central Parks ein und ließ sich dort alles vom Feinsten aufs Zimmer kommen, bis die Hotelrechnung in schwindelnde Höhen kletterte. Kommentar von Sarde zum Rgisseur: Ob er denn nicht gewußt hätte, daß er der 'king of room service' sei.

Denselben Trick hat Sarde drei Jahre später nochmals erfolgreich bei Brickmans **Manhattan Project** durchgezogen, der schwächsten Komposition auf der CD (nur die Hälfte der alten LP ist jetzt auf der CD vertreten), indem er gleich zwei Themen - ein Scherzo und das Liebesthema - aus seiner Musik zum 1982 gedrehten Catherine Deneuve/Alain Delon-Krimi **Le Choc** wiederverwendet hat. Das Scherzo findet sich bei **Manhattan Project** in *Ithaca*, das Liebesthema in *Night/Love Theme* und *Resolution/End Title*.

Leider geht durch die voluminösere Orchestrierung (Bill Byers), die ein bißchen in die Richtung der Scherzi von John Williams zielt, der für Sardes Stil so wichtige transparente französische Touch des wiederum von Peter Knight instrumentierten Originals dadurch ein bißchen verloren, was dem Score schon etwas schadet. Auch stören in den schroffen Action-Tracks (etwa im *Main Title*) die aufdringlich eingesetzten, damals gerade bei allen Filmkomponisten sehr in Mode geratenen elektronischen Simmonds Drums-Rhythmen - ein für Sarde ansonsten völlig untypisches Stilmittel. Man gewinnt fast ein wenig den Eindruck, als ob sich Sarde zum damaligen Zeitpunkt bei den amerikanischen Produzenten etwas anbiedern wollte.

Natürlich hält auch diese Musik stimmungsvolle und fein gearbeitete Teile parat und mag immerhin denjenigen Freude bereiten, die von **Le Choc** bislang noch nie etwas gehört haben. Unterm Strich bleibt daher trotz obiger Kritikpunkte eine sorgfältig editierte Scheibe übrig, die ein breites emotionales Spektrum an Sarde-Kompositionen vorstellt. Für alle, die die angespochenen recycelten Originalmusiken nicht kennen, darf eine klare Empfehlung ausgesprochen werden.

*Stefan Schlegel*

**Sister Mary:** ☺☺☺½
**Lovesick:** ☺☺☺☺
**Manhattan Project:** ☺☺☺

*SHREK*
*Harry Gregson-Williams und John Powell*
*Varese VSD-6308 (44:16 • 27 Tracks)*

Zu einem so märchenhaften und trotzdem ziemlich abgedrehten Film wie **Shrek** gehört auch ein ebenso märchenhafter wie abgedrehter Soundtrack. Und in diesem Fall trifft wirklich beides zu! Anders als in der zuerst erschienenen CD zum Film findet man auf dieser CD (fast) keine Songs, sondern den Score des bereits in **Chicken Run** erprobten Teams aus der Media Ventures Klangschmiede.

Und wie sollte es anders sein: als ich dieses Thema aus dem Eröffnungsstück *Fairytale* hörte, schmolz ich förmlich dahin! Das ist wirklich märchenhaft, sehr harmonisch und zum dahinträumen. Leider hält dieser Zustand nicht sehr lange an, da der Titel etwas abrupt endet, und wir uns mitten in einer Jagd nach dem Oger wiederfinden. Wäre auch zu schön gewesen, aber es passt wenigstens gut zum Film. So haben neben diversen Actiontracks, die teilweise an Arnolds Bondinterpretation erinnern, selbstverständlich auch Klamauktracks Einzug in den Score gehalten, bei denen mal schnell bekannte Weisen auf die Schippe genommen werden. Eher störend sind der Willkommenssong der kleinen Marionetten oder das Robin Hood-Gesangsstück, die man getrost hätte weglassen können.

Doch diese Einbrüche sind auch irgendwann wieder überstanden, und das Stückchen Score, das auf einen solchen Dämpfer folgt, stimmt wieder zur Versöhnung ein. Alles in allem ein sehr gelungener Score mit kleinen Ausrutschern, die sicher zum Film gut passen, aber als Hörerlebnis etwas merkwürdig anmuten. Das Thema jedenfalls ist traumhaft!

*Markus Holler* ☺☺☺½

*WHEN GOOD GHOULS GO BAD*
*Christopher Gordon*
*Varèse VSD-6281(53:40 • 17 Tracks)*

Eine richtig muntere Scheibe verbirgt sich hinter dem Titel **When Good Ghouls Go Bad!** Um die Erfahreneren gleich auf die richtige Fährte zu bringen: Sie stammt von Christopher Gordon, und am ehesten ist sie mit den beiden Scores von Marc Shaiman zu vergleichen, die er für **The Addams Family** und **The Addams Family Values** (Sequel) schrieb. Es geht um das Ausdrücken ironischen Grusels in der Musik (Christopher Lloyd spielt die Hauptrolle, nach der des Fester Addams ebenfalls passend!), leichtfüßig und eingängig, mit dramatischeren Pasagen und immer wieder zwischendurch eingestreuten äußerst heiter-provozierenden Momenten. Vorangestellt wird – ebenfalls wie in den Addams'schen Filmen – ein Song, hier zudem etwas irre und auch von irren Stimmen vorgetragen *(It's Mean, Mean, Mean)*. Bereits Track 2 *(Walker Walks And Falls In Walker Falls)* stellt das fast charismatische Kinderlied-Hauptmotiv im 4/8-Takt vor, gespielt von einem vermeintlich harmlosen Glockenspiel in Terzen, in ein pizzicato gezupftes Streichermotiv übergehend, das seinerseits nach kurzem Aufwallen ins Liedmotiv zurückführt. Pfiffig gemacht, und in immer neuen Instrumentenkombinationen, auch die Klarinette bekommt die Melodie einmal ab. Dieses Motiv taucht den gesamten Film hindurch immer wieder auf, auf eine unglaublich vielfältige Art abgewandelt und verändert.

**When Good Ghouls Go Bad** stellt sich als eine ungemein schnelle Musik dar, in permanentem Wechsel begriffen, ähnlich wie ein temporeich geschnittener Film es eben auch ist. Auch eine besonders muntere, zweite Charakter-Melodie entwickelt sich, polkaartig (später kommt noch eine echte Polka, die auch als Tanz-Polka gemeint ist), zunächst von der Baßmelodie auf dem Klavier eingeleitet, die sich danach als Parallelmelodie bzw. zweite Stimme entpuppt, da die Streicher weiter oben die eigentliche Melodie darauf entwickeln, heiter, fast frech, und wird hie und da aufgegriffen *(Art Class)*. Auf melancholische Art nachdenklich stimmt dann das Motiv *Uncle Fred*, ein langsames Klaviermotiv ganz ohne Orchester, der Simplizität verhaftet, perfekt eine Stimmung einfangend,diese übertragend. Auch jene Melodie taucht an späteren Stellen immer wieder auf, jedoch nicht so stark verfremdet (z.B. *Father Son)*.

Richtig nett wird es in den nachfolgenden Tracks bei allmählicher Handlungsverdichtung, da hier die wohl bekannteste Orgel-Toccata von Bach „spontan" als Nebenbegleitung für eine wohl gruseligere Passage eingewoben wird, und zu dramatischen Aufwallungen, bei denen die Bässe alles an die Wand drücken *(Spooctacular, A Pile of Pumpkins)*. Erst gegen Ende kommt es auch einmal zu einem Walzermotiv der tanzenden Ghoule, jedoch eher harmlos und in Dur.

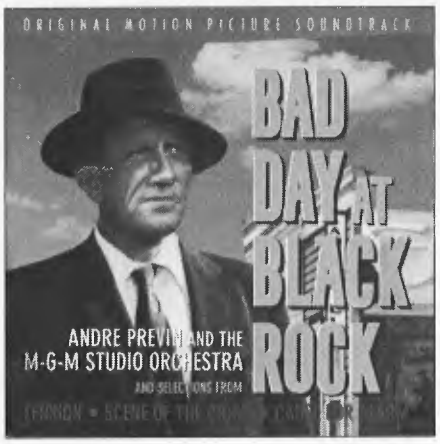
Wahrscheinlich kann man diese Filmmusik am besten durch ihre Iterationen kennzeichnen: Einzelne Tracks stellen grundverschiedene musikalische Ansätze dar, und innerhalb der einzelnen Tracks kommt es sozusagen im Kleinen erneut zu einer erheblichen Varianz, wie bereits geschildert zudem in einem sagenhaften Tempo.

Diese Scheibe stellt einen echten Genuß für all jene dar, die rasche Wechsel mögen und eben gerade nicht den oft gleichförmigen Stimmungsbrei vieler anderer Filmmusiken (und natürlich der dazugehörigen Filme!) konsumieren wollen, die doch so oft so schläfrig daherkommen (frei nach dem Motto von Nietzsche: „Selig sind diese Schläfrigen, denn sie sollen bald einnikken".). **When Good Ghouls Go Bad** ist auch ohne Kenntnis des Films eine Musik für jene, die gern immer mal wieder aufgeschreckt werden wollen. May Good Gordon Go Well!

*Annette Broschinski* ☺☺☺½

*THE 4 HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*
*André Previn*
*Rhino Handmade (77:14 • 33 Tracks)*

*BAD DAY AT BLACK ROCK*
*André Previn*
*Rhino Handmade (51:52 • 33 Tracks)*




Nehmen wir an, ein Sammler mit großem Interesse an Originalaufnahmen älterer Filmmusik besäße keinen Computer und keine Soundtrackmagazine. Was würde er kaufen? Selbst die hierzulande produzierten Tickertape-CDs erscheinen zum Großteil nicht in den offiziellen Bestellisten. Um an die speziellen Serien von BYU, FSM oder Prometheus zu gelangen, bedürfte es zumindest des Wissens um die Spezialgeschäfte in Hamburg usw. Sogar dort ist aber Endstation, was die neue Reihe „Rhino Handmade" anbelangt. Das Label Rhino produziert Musicals, Jazz, ab und an Filmscores, unterhält daneben aber auch eine Serie mit limitierten Aufnahmen, die im Direktversand über die Internetseite www.rhinohandmade.com vertrieben werden. So werden Kompositionen zugänglich gemacht, deren Produktion sich auf offiziellem Weg mangels Kundschaft nicht lohnen würde. Rhinohandmade-CDs sehen im Prinzip so aus wie die anderen Produkte des Labels auch: goldener CD-Rücken, farbiges, reichbebildertes Cover, dazu aber eine individuelle Auflagennummer an einer Seite.

Zunächst wird also die bislang nicht üppige Film-Diskographie des Weltbürgers André Previn aufgemöbelt, der als Opernkomponist, Dirigent und Pianist seit Jahrzehnten zur Spitzenklasse gehört, als Hollywoodmusiker hingegen schon lange den Griffel zur Seite gelegt hat. In den vierziger bis frühen sechziger Jahren bereicherte er das MGM-Team um Rózsa, Green und Kaper, wobei er sich rasch als Spezialist für zeitgenössische Dramen profilierte, bei Bedarf aber auch Western wie **The Fastest Gun Alive** musikalisch auf Trab brachte. Von diesem gelungenen Score hätten durchaus noch einige Tracks auf Volume 2 der Previn-Reihe Platz gefunden.

Rhino hat es sich nicht nehmen lassen, als Premiere eines der meistgesuchten Werke Previns herauszubringen: **The 4 Horsemen of the Apocalypse** (1961). Hinter dem martialischen Titel verbirgt sich nicht etwa ein Bibelfilm, sondern ein im 2. Weltkrieg spielendes, melodramatisch überhöhtes Geschehen nach einem



© 2022 filmmusicjournal.ch

spanischen Roman. Vor vielen Jahren gab es eine LP, die als Widerspiegelung der wichtigsten Elemente zu befriedigen wußte. Nun verwöhnt Rhino den Hörer mit einer prachtvoll durchgestylten und remasterten Langfassung, die eigentlich jeden Filmmusikfan beglücken sollte. Oder etwa nicht?
Tatsächlich wirkt die CD stilistisch sehr uneinheitlich; eine Konsequenz des Bemühens, die korrekte Cue-Folge zu übernehmen. Also wird man gleich nach Ouvertüre und Main Title in eine Tanzsequenz hineingeworfen, die ihre narrative Berechtigung haben mag, aber doch nicht ganz das ist, was man hören möchte. Zweifellos komponiert Previn faszinierende Tänze – der Anfang von *Paris* befreundet die Walzer von Ravel und Rózsa – aber vielleicht wäre es besser gewesen, sie ans Ende zu plazieren. So bleibt dem Hörer nichts anderes übrig, als die CD so gut kennen zu lernen, daß er seine eigene Suite zusammenstellt. In unserem Internet-Diskussionsforum „Scoresheet" haben wir vor einigen Monaten über die Erfahrung diskutiert, heutzutage oft nur noch wenig Zeit mit den angeschafften CDs zu verbringen, damit aber auch nicht all ihre Winkel auszuleuchten. Im Fall von **The 4 Horsemen of the Apocalypse** sollte man sich diese Zeit unbedingt nehmen, denn die dramatischen und lyrischen Anteile der Komposition stehen auf einem so hohen Niveau, daß diese Beharrlichkeit sich auszahlt.
Previns Musik wartet mit einer Fülle von Haupt- und Nebenthemen auf, zum Teil schon in den ersten Stücken vorgestellt, bisweilen aber auch nur vereinzelt eingesetzt. Höre man etwa *I'm neutral*, eine von vibrierenden Streichern vorgetragene Romanze aus dem Zentrum der Partitur. Einen anderen Tonfall schlägt der Beginn ein, für dessen Stereopräsentation mit alternierenden Stimmen man dankbar ist. Derbe Tuttischläge, dann agitierte Streicherfiguren, dazwischenfahrende Donnerschläge, aufgeregte rhythmische Ostinati und dissonante Blechakkorde formen einen Auftakt, den die Amerikaner „high octane" nennen würden. Als zweiten Einfall flicht Previn eine Solovioline in das Streicherthema ein, melodisch ebenfalls im Dialog mit Rózsas tönenden Vor-Bildern. Im ganzen überwiegt jedoch die Verbundenheit mit der amerikanischen Orchestertradition und deren harmonischen Freiheiten inmitten eines tonalen Ambientes. **The 4 Horsemen of the Apocalypse**, ein meisterhaftes Bindeglied zwischen den amerikanischer Film- und Konzertmusik, fordert einen aktiven Hörer und ist – dann – eine der schönsten Wiederentdeckungen des Jahres. Die Bewertung ignoriert daher auch die anfänglichen Reserven, die durch das Sequencing hervorgerufen werden.
Fast noch mehr durfte man sich auf die zweite CD mit ihrer Fülle von Erstveröffentlichungen freuen. Am Beginn steht Previns nur 23 Minuten umfassender Score zu dem immer noch ungemildert spannenden Thriller **Bad Day at Black Rock** (1954). Als einarmiger Fremder reist Spencer Tracy mit dem Expreßzug in ein kleines Westernnest, um einen japanischen Freund zu besuchen, der jedoch im Krieg von den Bewohnern des Örtchens umgebracht worden ist. Nun ist auch der um Aufklärung bemühte Fremde seines Lebens nicht mehr sicher.
Erneut hat Previn einen grellen, vorwärtspreschenden Main Title zu bieten, früher Höhepunkt der CD. Während der Zug auf Black Rock zufährt, erklingt jedoch nicht allein dieses dynamische Moment, sondern auch eine beunruhigend rhythmisierte Bläsermelodie, die danach mehrfach aufgegriffen und variiert wird, so daß sich Identität und Nichtidentität des Einfalls im Widerstreit befinden, den Hörer leiten aber auch ver-leiten. Das thematische Material ist in diesem Score nicht von primärer Attraktivität, entfaltet seine Wirksamkeit also erst in wechselnden Kontexten. Das macht die CD also zu einer Höraufgabe, die im titelgebenden Score durchaus belohnt wird, zumal die Stereoqualität hier wirklich bestechend zu nennen ist.
Als er die Musik zu **Bad Day at Black Rock** schrieb, war Previn erst 25 Jahre und schon ein Routinier. Doch war er bereits als Neunzehnjähriger von MGM mit Aufträgen bedacht worden, und drei seiner frühesten Arbeiten sind hier ergänzend aufgenommen, ebenfalls Krimis der Jahrhundertmitte, freilich nicht auf dem Niveau des Sturges-Klassikers. Es war eine Phase, in der Hollywood sich zunehmend von den Studiosettings entfernte und gern mit „dokumentarischen" Elementen arbeitete, dabei den Musikanteil häufig auf ein Minimum begrenzte. Der Vorspann zu **Tension** ist schon vorüber, noch ehe er richtig angefangen hat. Dann folgen jazzig-erotische Einlagen, die Previn schon bestens beherrschte, für die man aber ein Faible mitbringen muß. Das schwelgerischste Stück ist allerdings *Love at the Beach* mit seinen Streicherfächern, und auch den in kürzester Zeit eregierenden *End Title* sollte man nicht verpassen. Ein Highlight in Previns Schaffen ist der heroische Marsch zu Beginn von **Scene of the Crime**, in dem es ansonsten recht wenig Musik gibt, was dem Van Johnson-Krimi nicht durchwegs bekommt. Tanzmusikstücke füllen die übrige Spielzeit.
Es folgt eine Suite aus dem diabolischen Thriller **Cause for Alarm**, in welchem ein todkranker, vor Eifersucht rasemder Ehemann vor seinem Ableben einen Brief formuliert, in dem er seine Frau des Mordes beschuldigt. Was sie aber erst erfährt, nachdem sie den Brief weitgeleitet hat. Die weitere Handlung kann sich nun jeder vorstellen. Previn schreibt für den dialoglastigen Film eine Reihe hochexpressiver, aber weitgehend als emotionale Hülle benötigte Stücke, die man gern einmal hört, ohne freilich so gefesselt zu sein wie in Previns besten Werken. Einige Abschnitte, etwa Track 28, faszinieren ob ihrer krassen Klangkombinationen, die sich hinter Bernard Herrmanns Expertisen nicht verstecken müssen. Trotzdem: Dieses zweite Volumen mit seinen sehr kurzen Stücken und variabler Klangqualität bleibt, auch hinsichtlich des Booklet-Niveaus, insgesamt uneinheitlich und ist eher etwas für den konsequenten Sammler der besagten historischen Phase oder des Gesamtwerks von André Previn.

**4 Horsemen** ☺☺☺☺½
**Bad Day** ☺☺☺½

*Matthias Wiegandt*

*HARRY POTTER*
*AND THE PHILOSOPHER'S STONE*
*John Williams*
*Warner Sunset (73:37 Min. • 19 Tracks)*

Wahrhaftig, da haben wir nach langer weihnächtlicher Durststrecke endlich wieder eine richtig schöne Scheibe von John Williams, die so passend zu dieser inzwischen allerdings bereits vergangenen Jahreszeit gehört. Letztmals drehte mit **Home Alone** (Regie wie hier ebenfalls Chris Columbus) 1990 am Fest der Feste eine CD seine Runden und berieselte meinen Weihnachtsbaum mit seiner Musik – **Harry Potter and the Philosopher's Stone** ist der rechtmässige Nachfolger. Und das nicht nur seines zugegeben weihnachtlichen Ambientes in Tracks wie *Plattform Nine-and-Three-Quarters and the Journey to Hogwarts* oder *Christmas at Hogwarts* wegen. Seit **Hook** hat Williams eigentlich keinen seiner doch so vielfältig wunderlichen Fantasyscores mehr abgeliefert, desöfteren tummelte er sich in gar dunklen Gefilden, dann allerdings begeisternd wie in **Sleepers**, **The Lost World** oder **Angela's Ashes** (dieses Thema!), daran konnte auch das Home Alone Sequel nichts ändern, das nicht nur inhaltlich sondern auch kompositorisch sich stark am Vorgänger orientierte.
**Harry Potter**'s Musik nun bewegt sich zweifellos in Bahnen à la **Hook**, nimmt gerade in Stücken wie dem brillant farbenprächtigen *Harry's Wonderous World* (einem der grossen Höhpunkte der CD und wohl eine typische Konzertversion à la Williams) dessen Vielseitigkeit an, und ab und zu schimmern auch die **Witches of Eastwick** auf ihren fidelen Besen durch, am besten zu vernehmen in Harry's Hauptthema, das uns zuvor in verschiedenen Trailern und Teasern einstimmte. Gegenüber dem letzten grossen Fantasieabenteuer von Williams, nein, **The Phantom Menace** schliessen wir hier aus, gibt sich dieser Score aber doch noch in etwas düsterere Welten hinab und umjubelt nicht nur durchgehend unsere Ohren. Wohlig ist das deshalb, weil Williams nach kurzen Spannungsbögen voll ins Horn blasen lässt *(The Quidditch Match*, ein weiteres Highlight*)* und eine eindeutige und sich hervorhebende Abwechslung in seine Musik bringt ohne überpointiert zu wirken, das erinnert an die einst so klug geführte Handschrift aus **Raiders of the Lost Ark**, die ich bei **Hook** etwas vermisst hatte.
Man mag halten vom Getue um den Potter Harry, was man will, überaus penetrant war es schon, die Flausen um den bebrillten Zauberlehrling, diese CD jedenfalls sollte man sich möglichst nicht entgehen lassen, schon gar nicht wenn noch ein klein wenig Kind im Manne und natürlich auch der Dame vorhanden sein sollte. Na dann, ran an den Zauber.

*Philippe Blumenthal* ☺☺☺☺

*THE CLAIM*
*Michael Nyman*
*Virgin Records ( 50:13 • 15 Tracks )*

Ist Michael Nyman eigentlich ein Minimalist ? 1974 verwendete der studierte Musikwissenschaftler, Komponist und Pianist ( Royal Academy of Music ) zum ersten Mal den Begriff „Minimal Music" in seinem umfassenden Werk „Experimental Music – Cage and beyond", und ist seitdem neben Steve Reich, John Adams und Philip Glass, der ebenfalls Filmmusik schreibt, ein bedeutender aber nicht radikaler Vertreter dieser Stilrichtung. Im Gegensatz zu Reich und Adams hat sich sein Minimalismus im Laufe der Zeit immer mehr aufgeweicht und ist in allen seinen Werken zwar erkennbar, aber nur als ein Stilmittel von vielen.
9 Jahre nach der bisher erfolgreichsten und wohl besten Filmmusik des Briten zu Jane Campions **The Piano**, erreicht uns jetzt sein neuestes Werk **The Claim**. Ich legte die CD ein und traute meinen Ohren kaum: gleich im ersten Stück zog mich sofort eine wunderschöne, an Morricone erinnernde Vokalise in ihren Bann ( leider wird die Sängerin mit dem sehr schönen Alt in den Credits des Booklets nicht genannt ). Die Stimme erhebt sich langsam und wird nach wenigen Takten von den Streichern in einen episch, wuchtigen Rhythmus gezogen – ein so schönes Titelthema habe ich bei Nyman noch niemals gehört. Das Thema wird auf der ganzen CD, eingebettet in die verschiedensten Variationen, abwechselnd mal in dramatischen und auch pompösen ( seit wann ist Nyman pompös ?? ) Blechbläserfiguren oder sensiblen Holzbläsern wie in Cue 6: *The Fiery House*, wo nach ca. 2.30 Min. plötzlich ein ruhiges Oboenmotiv auftaucht, im völligen Gegensatz zu dem gerade noch sehr lauten und hektischem Rhythmus aus Blechbläsern und Streichern.
Gerade diese Mixtur ist typisch für die gesamte CD, aber auch ziemlich untypisch für Nyman, dem ich einen solchen Abwechslungsreichtum vor allem in der Orchestration nicht zugetraut hätte. Wahrscheinlich hat aber auch der Orchestrator Gary Carpenter seinen Anteil daran – bisher zog es Nyman meist vor, selber zu orchestrieren.
Minimalistische Strukturen sind, wie immer bei Nyman natürlich auch hier unverkennbarer



© 2022 filmmusicjournal.ch

Bestandteil seiner Musik, aber nie hat es Nyman so gut verstanden wie hier, sie so geschickt mit den anderen Stilmitteln zu verbinden. Der Minimalismus ist nicht erdrückend, sondern hebt ausgefallene Instrumentationen auf betonende Weise hervor ( wie z.B. die Pipes and Drums in *The Burning* oder dem Saxophon in *The Hut* ).
Der Film, nach **Wonderland** die zweite Zusammenarbeit mit Regisseur Michael Winterbottom, ist eine einzige langweilige Katastrophe. Das Drehbuch beruht auf dem Roman „The Mayor of Casterbridge" des berühmten südenglischen Literaten Thomas Hardy, ist aber verändert worden, und handelt von Goldgräbern in der Sierra Nevada. Ganz sicher müssen Nyman die weiten Landschaftsaufnahmen der Sierra Nevada, zu dieser so klangfarbenreichen und wuchtigen Musik inspiriert haben.
Leider scheint dem Regisseur bei diesem Film aber jegliches Gespür für Musikdramaturgie abhanden gekommen zu sein (wehmütig denke ich zurück an die wunderbare Musik Adrian Johnstons zu Winterbottoms erster Thomas Hardy Verfilmung **Jude**), denn in kaum einem Augenblick kann Winterbottom Bild und Musik in Einklang bringen; er verwendet einen Großteil der Komposition nicht einmal und so bleiben weite Teile des Films ohne musikalische Untermalung – und gerade die, hätte der sehr zähflüssige Handlungsablauf des Films zur dramaturgischen Unterstützung bitter nötig gehabt.
Nach dem romantischen **The Piano** und dem athmosphärischen **Gattaca**, ist Michael Nyman dennoch wieder einmal zur Höchstform aufgelaufen – leider hat ihm der Regisseur einen Strich durch die Musik gemacht.
*Mike Beilfuß*
Musik auf CD ☺☺☺☺
Musik im Film ☺☺

*MUSIC FOR THE FILMS OF CLINT EASTWOOD*
*diverse*
*Warner (78:19 • 23 Tracks)*

Die Zusammenarbeit von Clint Eastwood und Lennie Niehaus ist tonträgermässig nicht sonderlich gut dokumentiert, ein Zustand, den dieser neue Sampler durchaus ein klein wenig hätte ändern dürfen. Leider tut er es, zumindest was den Spielfilmbereich betrifft, nur bedingt, aber Niehaus-Interessierte kommen trotzdem auf ihre Kosten, wie sich im Folgenden herausstellen wird.
Der erste Teil der CD ist eine Art Hitparade von Eastwood-Filmthemen. Gassenhauer wie **Rawhide, The Good, the Bad and the Ugly** und **Dirty Harry** geben sich ein Stelldichein, dazwischen finden sich ein paar wenige Raritäten: **The Outlaw Josey Wales** und das *Theme* aus **Pale Rider**, dem besten der mir bekannten Niehaus-Scores. Bleischweres tiefes Blech und ein zur Illustration von Winterlandschaften immer wieder gern eingesetzter wortloser Frauenchor machen den Track zum Genuss, und man wäre nicht abgeneigt, mehr davon zu hören.
Daneben findet man gleich sieben Kompositionen aus der Feder von Clint Eastwood, was des Guten ein wenig zu viel ist, denn als Komponist erweist sich der Mann nicht gerade als der grosse Variierer. Seine verträumt-melancholischen Stücke sind ebenso hübsch wie austauschbar, und die bisher nicht veröffentlichten Themen zu **True Crime** und **Space Cowboys** machen da keine Ausnahme. Neu für mich ist allerdings die Erkenntnis, dass der Regisseur lange vor **Unforgiven** begonnen hatte, musikalische Brandzeichen zu setzen, verfügt doch bereits **Tightrope** (1984) über ein solches.
Der zweite Teil des Silberlings ist dem rund 40-minütigen Werk **Clint Eastwood, an American Filmmaker** vorbehalten. Hierbei handelt es sich um den Score für den Dokumentarfilm „Clint Eastwood: Out of the Shadows", und wer wäre prädestinierter für dieses Porträt als Lennie Niehaus, der den Filmschaffenden seit bald 50 Jahren kennt. Er schreibt über seine Komposition: „Ich wollte meine Gefühle für Clint's Liebe zu allen Arten von Musik und zum Jazz im speziellen zum Ausdruck bringen".
Das zeigt sich denn auch deutlich in der zehnteiligen Suite. Da wechseln sich fein gearbeitete Orchesterpassagen, die mal nachdenklich, mal dramatisch, mal im Americana-Stil gehalten sind, ab mit Jazz in Form von Swing, Blues oder Boogie, und ausserdem meldet sich oft das Saxophon von Joshua Redman zu Wort. Genau wie Eastwood ist auch die Musik unaufdringlich, aber vielschichtig und sympathisch, und das macht sie zu einem angenehmen Hörerlebnis.
*Andreas Süess* ☺☺☺½

*GORMENGHAST*
*Richard Rodney Bennett*
*Sony SK 89135 (67:18 • 24 Tracks)*

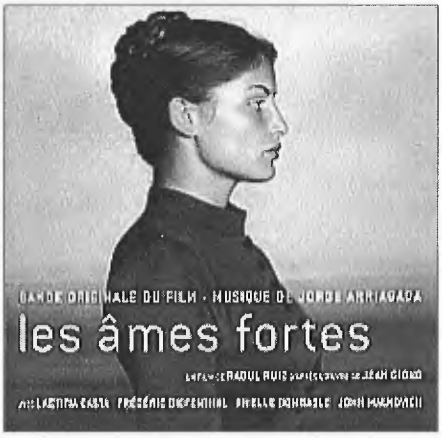
Eine BBC Produktion aus dem Jahre 1999, wobei die Verfilmung auf den beiden Werken *Titus Groam* und *Gormenghast* von Mervin Peak basiert. Nebst Richard Rodney Bennett steuert der Engländer John Tavener *(*1944; We Shall See Him As He Is, The Whale oder Celtic Requiem)* die Chormusik bei. Die BBC Philharmonic wird von John Harle geleitet, dazu gesellt sich The Academy Of Ancient Music sowie The Choir Of Temple Church, also alles in allem eine währschafte Ausgangslage, was die musikalische Ausführung betrifft.
Gormenghast ist ein seltsamer Film, aber dank den überzeugenden Schauspielern, den aufwändigen, farbig-fantasievollen Bühnenbilder eine sehenswerte Arbeit, wobei die Folgen vor kurzem von BBC Prime hier bei uns ausgestrahlt wurden.
Bennetts Score beginnt mit dem *Song Of Titus,* der Titelfigur von **Gormenghast**. Engelsgleich interpretiert der Jüngling Andrew Johnson den schwierigen Part, die Musik kreist verhalten, bäumt sich auf und ruhig endet der Song. Noch intensiver wirkt diese Musik in Verbindung mit dem Bild.
Bennetts Gormenghast ist von der Orchestrierung her ein klassischer Score, zwischendurch setzt er immer wieder Klavier und Harfe dominierend ein, die Stimmung teilweise seltsam verhalten und unruhig, so in *Burning The Library* oder *Fuchsia & Steerpike,* wo das Hauptthema gepresst und seltsam verharrend erscheint.
Abstrakt klingen die Streicher und das Klavier in *The Sisters*, wobei mich *The Earling* mit den abgehackten Stimmen zu Beginn für einen kurzen Moment gar an **Rosemarys Baby** erinnern lässt. Klavier, Harfe und Orchester bringen in dem verhaltenen, stimmungsschwankenden *Sarabande For The Sisters* eindrücklich ihre Wirkung.
Etwas Ruhe verbreiten die beineha schon geistliche (Chor-) Klänge von Tavener.
Gormenghast ist keine einfache Kost, doch die Kompositionen überzeugen durch die effektvolle und auch subtile Orchestrierung, zudem hat Bennett eine faszinierende Klangwelt geschaffen, die den Film optimal ergänzt. Beides sei dem Leser empfohlen.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺☺

*LES AMES FORTES*
*Jorge Arriagada*
*Sony F0015-2 (40:11 • 18 Tracks)*

So manch wunderschöne Blume blüht am Wegesrand, derweil das Auge der großen Masse nur noch das wahrnimmt, was ihm mit dreister Propaganda und Penetranz sowieso vor die Nase gesetzt wird. Genauso stellt sich heutzutage dem genauen Beobachter das Bild der Filmmusik-Szene das, wo jeder Jungkomponist aus den USA, hat er nur mal einen handfesten Horror- oder SciFi-Score für irgendein B-Produkt abgeliefert, gleich mal einen Lorbeerkranz übergestülpt bekommt, wogegen irgendwelche Veröffentlichungen von bekannten (geschweige denn eher unbekannten) französischen Komponisten einer totalen Ignoranz ausgesetzt sind.
Nicht anders läßt es sich in solch düsteren Zeiten überhaupt erklären, daß ein funkelndes Juwel wie der vorliegende Score weder auf einer Soundtrack-Website im Internet noch in irgendeiner Fachzeitschrift nur auch mit einem einzigen Wort erwähnt wird, während belangloser und kruder Trash von amerikanischen Nachtgestalten - mögen diese nun Trevor Rabin, Graeme Revell, Mark Mancina oder wie auch immer heißen - immer wieder gern als Polarisierungsgegegenstand für zum Teil heftig geführte Diskussionen hergenommen wird.
Hört man hingegen eine derart bezaubernde Musk wie die auf der vorliegenden CD, die die meisten Scores des Jahres ganz einfach abhängt, so kann man wahrlich nicht umhin, solcherlei kuriose Schlammschlachten nur noch als albernes und kindisches Getue abzutun, dem inzwischen jedweder Sinn für musikalische Qualitätsmaßstäbe sowie der Weitblick über den amerikanischen Tellerrand hinaus abhanden gekommen ist.
Obwohl der Komponist Jorge Arriagada eigentlich ein gebürtiger Chilene ist, der seit einigen Jahren in Frankreich arbeitet, besitzt seine Partitur zu **Les Ames Fortes** jenen unverkennbaren französischen Touch, der sich sofort in der durchgehend transparenten Instrumentierung (fast nur Holzbläser und Streicher), dem Einsatz von Solo-Instrumenten, dem unverwechselbaren Charme des Streichergewands und der aparten, fast kammermusikalischen Melodieführung dingfest machen läßt.
**Les Ames Fortes** ist in der Tat eine der absoluten poetischen Soundtrack-Entdeckungen des Jahres, was umso überraschender erscheint, als Arriagadas vorhergehende Zusammenarbeit mit demselben Regisseur Raoul Ruiz bei der Marcel Proust-Verfilmung **Le Temps Retrouvé** (1999) längst nicht ein so hohes musikalisches Niveau erreichte und sich eher - natürlich filmbedingt - mit der Zulieferung von mehreren Salonmusikstücken begnügen mußte.
Leider kann man sich in Deutschland vom zugrundeliegenden Film, der Adaption eines Romans von Jean Giono mit Laetitia Casta, Arielle Dombasle und John Malkovich in den Hauptrollen, mal wieder kein genaueres Bild machen, da selbst in Frankreich beim Filmstart im Mai sich kein allzu großes Publkum für das Historienepos einfand und auch die Kritiker überwiegend negativ reagierten.
Die in mehreren Rückblenden erzählte mysteriöse Geschichte spielt in der Provence des ausgehenden 19. Jahrhunderts und handelt von einem jungen Bauernmädchen, das vom Land in die Stadt zieht und dort Liebesbeziehungen mit drei sehr unterschiedlichen Männern unterhält,



© 2022 filmmusicjournal.ch




bis es plötzlich in den Verdacht gerät, für den Mord an einem von ihnen die Schuld zu tragen.
Arriagadas Score scheint sich hingegen weniger der dramatischen Konfliktsituation anzunehmen als vielmehr die pastorale musikalische Landschaftsbeschreibung des Provence-Gebirgslandes in den Mittelpunkt zu rücken. Besondere Ohrwurmqualitäten hat dabei das sowohl in einer instrumentalen wie vokalen (gesungen von Béatrice Uria-Monzon) Version erklingende melancholisch-getragene und sehr stimmungsvolle Hauptthema *Les Ames Fortes*, das deutlich inspiriert ist von den berühmten *Chants d'Auvergne* von Joseph Canteloube. Einer der klangschönsten und warmherzigsten melodischen Einfälle, die ich im abgelaufenen Jahr kennengelernt habe.
Allein dieses herrliche Thema sollte schon fast Kaufanreiz genug sein für diese CD, aber Arriagada breitet zudem noch ein zweites eher beschwingtes und fröhliches Thema in *La Saint-Jean* aus, das wiederum instrumental als auch vokal vertreten ist: Ein quirliges und spritziges Treiben, bei dem sich ein ganzes Arsenal von solistisch auftretenden Holzbläsern virtuos die Hand reicht, um die Melodie mit reizvollen Verzierungen auszuschmücken, bis am Ende des Tracks das volle Orchester das Thema wieder an sich reißt. Da kann man nur sagen: hier wird raffiniertes Zuckergebäck vom Allerfeinsten geboten!
Etwas andere und herbere Töne schlagen das archaische, ebenfalls von Béatrice Uria-Monzon gesungene *L'Aube*, düstere Kammermusikeinlagen, bei denen hauptsächlich Bratsche und Cello für dissonante Spannungen sorgen, sowie diverse reizvolle Volkstänze wie etwa die Gigue (*Rigodon*) an.
Doch im Prinzip dominiert der impressionistisch angelegte elegische Streicherklang, der sich im Nu mit lyrischen Aufwallungen wie in *Parfum de Chypre* oder *Le Village Nègre* das Herz des Zuhörers erobert.
Mag man als kleine Einschränkung zugeben, daß vielleicht ein oder zwei zu sehr filmbezogene atmosphärische Tracks auf der CD sind, so besticht doch der ganze Rest durch eine äußerst subtile Ausgestaltung und durch den herrlichen Melodienfluß, der manchmal auch eine enge Verwandtschaft zu den Arbeiten eines Patrick Doyle durchchscheinen läßt.
Als Fazit bleibt nur noch zu sagen: Diese CD ist tatsächlich der Soundtrack-Geheimtip des Jahres - und den Namen Jorge Arriagada wird man sich von nun an merken müsen. Man darf gespannt sein, ob er das hier abgegebene kompositorische Versprechen bei seinen nächsten Aufträgen einhalten kann.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺

*ROBIN AND MARIAN*
*John Barry*
*Silva Screen (45:06 • 15 Tracks)*

Die Filmgeschichte ist reich an Produktionen, die erst nach einigem Hin und Her ihre endgültige musikalische Form erhielten. Dass **Robin and Marian** (1976) auch in diese Kategorie fällt, ist vielleicht nicht allgemein bekannt. Regisseur Richard Lester entschied sich für Michel Legrand, da dieser sich bei seinen **Three Musketeers** als auf historischem Gebiet kompetent erwiesen hatte. Der Franzose lieferte eine reine Streichermusik, die Lester gefiel, nicht aber Produzent Ray Stark. Der klopfte darauf bei einem anderen Franzosen an, aber Maurice Jarre lehnte dankend ab, zum einen wegen der knappen Zeit, zum anderen aus Solidarität zu seinem Landsmann. So kam schliesslich John Barry ins Spiel, der seinerseits auch schon für Lester gearbeitet hatte. Und der Engländer schuf einen Score, der in Anbetracht der Tatsache, dass nur drei Wochen Zeit blieben, mehr als respektabel ist; ich gehe sogar soweit zu behaupten, dass gerade diese Arbeit eine seiner schönsten und gefühlvollsten ist und zusammen mit all den wunderbaren Darstellern viel dazu beiträgt, dass der Film zum eigenwilligsten Beitrag der Robin-Hood-Legende geworden ist.
Für einmal haben die für den Komponisten so typischen, breit dahinfliessenden Streicher ihre volle Berechtigung. Einerseits passen sie – welch herrliches Liebesthema – zur wieder aufflammenden Romanze von Robin und Marian, andererseits unterstreichen sie die Stimmung des Films; sie vertiefen die Wehmut, mit der man das Schicksal der vertrauten Recken mitverfolgt, die wesentlich mehr mit den Gebrechen des Alters zu kämpfen haben als mit ihren ewigen Widersachern. Zudem tragen die vielen pastoral aufspielenden Holzbläser den topografischen Gegebenheiten der englischen Schauplätze Rechnung.
Daneben gibt es einige Action- und Kampfszenen, die dann mehr Sache von Schlagzeug und Blech sind, und spätestens hier ist noch ein weiterer Beteiligter zu erwähnen. Da die Produzenten auch mit Barry's Beitrag nicht restlos glücklich waren, holten sie zusätzlich Richard Shores (ein TV-Komponist, mir unbekannt) an Bord, um ebendiesen Sequenzen den letzten Schliff zu geben. Dass er nicht zum Koch wurde, der den Brei verdirbt, zeugt von Feingefühl und Sachverstand.
Die Musik wurde offiziell nie veröffentlicht, aber es war eine sehr gesuchte Promo im Umlauf. Diese Neuafnahme des gesamten Scores dürfte somit mancherorts Begeisterung auslösen. Nic Raine und den oft kritisierten Prager Philharmonikern scheint diese Art von Musik zu liegen, denn ihnen darf eine allgemein wohlklingende Interpretation von **Robin and Marian** bescheinigt werden. Dies verdeutlicht sich vor allem in den ruhigen Passagen, die letzlich den Score so reizvoll machen und eigentlich jedes hoffnungslos romantische Herz im Sturm erobern müssten.
*Andreas Süess* ☺☺☺½

*HIGH NOON*
*25 Artists - One Song*
*BCD 16395 AR (79:17 • 27 Tracks)*

Der Rezensent spielt die CD seinem Vater vor. Dieser lauscht, ohne zu wissen, worum es sich hier handelt, dem ersten Track. Aha! High Noon. Dem zweiten hört er schon etwas stutziger zu. Wer ist denn jetzt wer? Ach, das ist Frankie Laine, und gerade eben, das war Tex Ritter. Na schön. Beim dritten Track (Eddie Fisher) fragt er sich langsam (aber über's ganze Gesicht grinsend), was das soll, ob da noch was anderes auf der CD ist außer „Do Not Forsake Me". Nein, es ist nichts anderes darauf. Und doch. Und wieder nicht. Immer dasselbe und doch immer wieder ein anderes Stück. Insgesamt 27mal. Dreimal Tex Ritter, zweimal gar auf dänisch mit jeweils anderem Text, einmal auf deutsch von Bruce Low. Dazu geht der Tiomkin-Song quer durch die Stilarten, mal als Tanzmusik, mal als Schlager, mal Country statt Western, sogar einmal verbunden mit der recht neuen Erkenntnis, daß „Do Not Forsake Me" durchaus auch von Frauen gesungen werden darf (Hannah Dean), und es kommt einem vor, als hätte gerade dieser Song einen High-Noon-Boom ausgelöst, der allerdings nicht nur um das Jahr 1952 etliche Einspielungen hervorrief, nein, die jüngste Version stammt aus dem Jahr 1968. Und dabei drückt jeder Interpret dem Lied seinen Stempel auf, jeder bleibt er selbst (auch wenn Ferrante & Teicher einen etwas boleroartigen Einschlag wählen), nur der Song nicht. Ray Conniff ist dabei genauso erkennbar wie Henry Mancini oder Chet Atkins. Fast alle dieser 25 Interpreten werden hernach auch im reich bebilderten Booklet (muß man das bei der Bear Family noch extra erwähnen?) präsentiert, dazu jede Menge Filmszenen und –plakate. Viel Mühe, viel Liebe stecken hinter diesem Silberling. Aber: Immer könnt' ich das nicht hören! Solche Experimente sind extrem dröhnungsverdächtig. Außerdem fehlt die Version von Martin Böttcher.
*Gordon Piedesack* ☺☺☺½

*BUBBLE BOY*
*John Ottman*
*Varese VSD-6283 (39:52 • 21 Tracks)*

Also da haben wir doch wieder einen wirklich netten Comedyscore mit schön seichten, romantischen Zwischenhochs, die aber allerhöchstens gerade so über die Durchschnittsgrenze schwappen. Eine Filmmusik, die so beginnt als würde Danny Elfman seit **Edward Scissorhands** Ottmans ständiger Zimmernachbar sein, doch das sei nur hurtigst erwähnt, da Ottman schnell wieder davon wegfindet. Bloss wohin? Diese Stilwechsel von erzwungen witzigem Cartoon, zu schönen aber leider belanglosen Kurzthemen, angreichert mit ein wenig Chor aus dem Sampler und Merkwürdigkeiten wie in *Girl Next Door* oder dem Blue Gras in *Bus Stop* stellen den Hörer auf eine wahre Geduldsprobe. Jedes Element für sich vielleicht goutierbar aber hier ein aussergewöhnlich misslungener Mischmasch, etwa so passend wie Spaghetti mit Mayonnaise und einen Hauch Puderzucker obendrauf. Leid tut er mir allerdings schon, der John Ottman, der zu Beginn seiner Musikerkarriere für einiges Aufsehen sorgte und mich (und auch andere...) schon zu wohligem Ausrufen eines neuen Hoffnungsschimmers am Horizont der ganzen Zimmerei verleiten liess. Sicher nicht zuletzt wegen **Bubble Boy** seien diese Erwartung allerdings inzwischen wieder etwas zurückgeschraubt und auf kommende Jahre verschoben, obwohl blindlings ich mir den nächsten Ottman sicher nicht wieder einfach so zutun werde. So, mag nicht mehr weiter fabulieren, denn alles was es zu schreibseln gab, ist hiermit getan: Nicht kaufen!
*Philippe Blumenthal* ☺

*BETWEEN HEAVEN AND HELL*
*SOLDIER OF FORTUNE*
*Hugo Friedhofer*
*FSM Vol. 4 No. 9 (72:55 • 30 Tracks)*

Leider sind die Arbeiten des lange unterschätzten Hugo Friedhofer bislang noch viel zu wenig auf Tonträger vertreten, und so freut es natürlich den Fan klassischer sinfonischer Filmmusik umso mehr, daß FSM mit dieser randvollen CD einen schönen Doppelpack mit zwei Scores aus des Komponisten glanzvollster Periode bei der Fox - Mitte der 50er Jahre - vorgelegt hat. Gemeinsamer Nenner beider Filme ist ihr exotischer Schauplatz, bei **Between Heaven and Hell** (1956) eine Pazifikinsel im Zweiten Weltkrieg, bei **Soldier of Fortune** (1955) der Umschlagplatz Hongkong, der um 1955 herum in Hollywood sehr gerne und gleich mehrfach als touristischer Hintergrund für Liebesdramen oder Abenteuerfilme zu Hilfe genommen wurde.
**Between Heaven and Hell** bestreitet in glaskla-



© 2022 filmmusicjournal.ch

rem Stereo-Sound den Löwenanteil (40:18) dieses Silberlings, während die Masterbänder von **Soldier of Fortune** bereits sehr stark beschädigt sind, und daher mit knapp 25 Minuten (plus 7 Minuten mit Bonus Tracks) nur die Hälfte der Gesamtkomposition für die CD berücksichtigt werden konnte - vor allem beim *Main* und *End Title*, wo das schauprächtige Liebesthema in schönster Manier ausgebreitet wird, kommt man sich beim Zuhören schon fast wie auf dem Schleudersitz vor, zumal auch noch in die klanglich unbrauchbar gewordenen Masterband-Teile Passagen direkt von der Tonspur des Films selbst eingefügt werden mußten, was natürlich zu einem schon etwas seltsam anmutenden Hörerlebnis führt. Doch was nimmt der geneigte Soundtrack-Sammler nicht alles an Einbußen in Kauf, um überhaupt in den Genuß solcher kostbarer Preziosen zu kommen.
Mag **Soldier of Fortune** durch sein wunderbar aufrauschendes und schwelgerisches Hauptthema besonders beeindrucken, so hat **Between Heaven and Hell** ganz klar die Nase vorn, was den formalen Aufbau, die kompositorische Dichte und Innenspannung der Musik betrifft.
Richard Fleischers ungewöhnlich eindrucksvoller Kriegsfilm ist keineswegs auf Action- oder Schlachtszenen ausgerichtet, sondern besticht viel eher durch seine sehr nüchterne und geradezu distanzierte psychologische Schilderung menschlicher Verhaltensweisen im Krieg. Im Mittelpunkt der Geschichte steht der junge Leutnant Sam Gifford, gespielt von Robert Wagner, der immer wieder von epileptischen Anfällen heimgesucht wird und der erst im Laufe des Films lernt, sowohl seine eigene Gefühllosigkeit und Kälte abzulegen wie auch seine Furcht vor dem Feind.
Mit dem Stichwort Nüchternheit läßt sich auch Friedhofers gelungene Partitur umschreiben, die sich in kongenialer Weise dem Film anschmiegt. Ganz im Gegensatz etwa zu der üppigen spätromantischen Tonsprache eines Max Steiner (für den Friedhofer in den 40ern sehr viele Scores orchestriert hatte) wirkt Friedhofers Musik - wie so oft - geradezu anti-heroisch, arbeitet mit gedeckten und gebrochenen Klangfarben, entschlackt den bis dato gültigen großen Klangkörper und läßt ihn durchaus luftige, neoklassizistische Federn tragen.
Zwar gibt es für die Rückblenden des Films auch ein sehr lyrisches und eingängiges Liebesthema (*(Sam and Jenny's Theme*), mit dem die CD einsetzt, doch spiegelt sich darin eine für Friedhofer äußerst typische Bitterkeit und morbide Melancholie, wodurch die delikat eingesetzten Streicher jeden Anflug von Süßlichkeit verlieren und viel eher von wehmütigen Holzbläsersoli umringt werden.
Von suggestiver wie expressiver Kraft ist bereits der *Main Title*, in dem die Blechbläser und motorischen Snare Drums eine recht harsche Version des bekannten gregorianischen Dies Irae, sozusagen die musikalische Inkarnation des 'Hell' im Filmtitel, anstimmen. Noch aggressiver und schärfer werden diese intensiven Klänge in einem der Highlights des Scores wie des Films eingesetzt. Sam, dessen Trupp vollständig dezimiert wurde, befindet sich zusammen mit seinem schwer verwundeten Freund Willie auf einem Hügel, der ringsum von den Japanern umzingelt ist. In einem heroischen Akt der Verzweiflung beginnt er, durch den Dschungel hinab ins Tal zu rennen, vorbei an den feindlichen Linien, um in dem in der Talsohle gelegenen Camp Hilfe zu holen. Diese Szene wird im Film allein von Friedhofers genialer Musik getragen, die sich als großangelegte Fuge im Track *Desperate Journey* über die Bilder legt. Ein durchgängig beibehaltener pulsierender Rhythmus der Snare Drums verleiht der Musik ihren martialischen Anstrich, während das kraftvoll-dynamische Fugenthema von der ganzen Gruppe der Blechbläser (Posaunen, Hörner, Trompeten) in aufwühlender Dramatik durchlaufen wird, bis die Posaunen in einem Fortissimo-Ausbruch erneut das Dies Irae aus dem *Main Title* wieder aufgreifen.
Der ganze Track erweist sich im Grunde als brillanter Vorläufer der berühmten Passacaglia aus Jerry Goldsmiths **The Blue Max** (1966) und hat dort seine unauslöschlichen Spuren hinterlassen.
Das ist grandioses, zugleich waghalsig modernes Scoring der Spitzenklasse und mithin wohl eine der besten Kriegsfilmmusiken, die je komponiert wurden. Denn auch in den restlichen Tracks dieser Partitur versteht es Friedhofer mit handwerklicher Souveränität, sein motivisches Material musikalisch spannend und prägnant zu verarbeiten.
Nicht ganz auf diesen musikalischen Gipfel gelangt **Soldier of Fortune**, der außer dem betörend schönen und eleganten Liebesthema für Clark Gable und Susan Hayward, das ab und an wieder aufgegriffen wird, in den restlichen 20 Minuten doch ein wenig zu sehr auf asiatische Pentatonik und atmosphärisch wenig autonomes Underscoring setzt, um den Rang eines bislang unentdeckten Meisterwerks beanspruchen zu können. Natürlich ist das alles selbstredend solide gefertigt, erreicht aber nicht die Wucht von **Between Heaven and Hell**.
Track 23 *Dak Lae* hat Friedhofer zudem ohne Umschweife in seiner drei Jahre später entstandenen Musik zu **The Barbarian and the Geisha** (1958), die im Januar bei Intrada in der vollständigen Fassung als Special Editon erscheinen wird, übernommen.
Wer von Freidhofer bislang noch gar nichts im Schrank stehen hat, sollte bei dieser sehr liebevoll aufbereiteten Veröffentlichung schon mal seine Fühler ausstrecken, bevor die 3000 FSM-Exemplare aufgebraucht sind. Alle anderen wissen eh, was sie bei solchen CD-Highlights zu tun haben.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺☺

*GROUND FORCE*
*Jim Parker*
*BBC WMSF6015 (61:30 • 19 Tracks)*

Ob Schnell-Koch-, Raum-Verwandlungs- oder Garten-Umbau-Show, alles was schon x-fach über irgendwelche deutschsprachigen Unterhaltungskanäle flimmerte, gibt es bei der BBC schon seit langem. So auch **Ground Force**. Ein kleines, kreatives Gärtner-Team – alle mit einem ausgeprägten Grünen Daumen ausgestattet – verwandeln karge Hinterhofgärten, öde und langweilig wirkende Gartensitzplätze oder heruntergekommende Rasenfläche innert weniger Tagen in kleine Paradiese, was jeweils während der Abwesenheit der Besitzer von deren Freunden und Bekannten mit dem Ground Force-Team heimlich arrangiert wird.
Untermalt werden die "halbstündigen" Verwandlungsarbeiten passenderweise von Brass Band Klängen. Komponiert vom Engländer Jim Parker und vorgetragen von der wohl berühmtesten Brass Band, der Black Dyke Mills Band aus Queensbury. Parker hat einen bunten Reigen unterhaltsamer Titel geschaffen, die auch ohne die Gartenbilder ein Genuss sind: *Thistle Dance*, *Tulip Parade* oder *Lament for the Dandelion*. Und nicht zu vergessen das witzige und quirlige Titelthema *Ground Force*. Reinhören lohnt sich.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺½

*BLACK KNIGHT*
*Randy Edelman*
*Varese VSD-6307 (37:17 • 20 Tracks)*

**Dragonheart** in modernem Gewand? Nun, zumindest lassen sich deutliche Parallelen nicht von der Hand weisen. Bereits beim Opening Track hat man das Gefühl, einen alten Bekannten in Händen zu halten. Zugegeben, einen etwas modernisierten und stilfremden Bekannten, denn die Musik beschränkt sich nicht allein auf orchestrales Spiel: ein wenig von dem Drachenherz, gelegentlich unterlegt mit ein paar soften HipHop-Beats, einigen Synthesizer-Passagen und zwischendurch viel heitere, mittelalterlich angehauchte Melodien. Sehr prickelnd. Eine Kombination, die etwas experimentell ist, aber sicher nicht so schlecht daherkommt, wie es vielleicht der erste Eindruck vermittelt.
Zugegeben, auf diese Schlagzeugeinlagen hätte man auch verzichten können, aber bei der filmischen Abhandlung ist so etwas wohl unumgänglich. Glücklicherweise sind diese recht selten gesät, und so bleibt der Grossteil des Scores unbeeinflusst von modernen Spielereien. Das Thema ist sehr schön gewählt, wird immer wieder zwischen ein paar **Dragonheart**-Anspielungen eingeflochten, und die Orchestrierung gefällt ausgesprochen gut. Ein gelungener, leichter Score - wer **Dragonheart** mochte, sollte hier unbedingt einmal reinhören!
*Markus Holler* ☺☺☺☺

*MUSIK ZUM DEUTSCHEN FILM VOL. I*
*Various*
*Cinesoundz/Ceraton (79:01 • 24 Tracks)*

Schade. Was sich in der Ankündigung so liest, als stünde die Top-Filmmusikveröffentlichung des Jahres bevor, läßt büschelweise Federn, sobald man das Produkt in Händen hält bzw. in den CD-Spieler befördert. Doch Halt, nicht so schnell! Eigentlich möchte man ja nur Positives schreiben. Da ergreifen mehrere Parteien die Initiative und heben in einer konzertierten Aktion die versunkenen Schätze deutscher Filmmusik des 20. Jahrhunderts. Als Gemeinschaftsprojekt legen das Label Cinesoundz, die Labelgruppe Ceraton und das Berliner Filmmuseum zwei Alben vor, deren historischer Schnitt verständlicherweise nicht in der Jahrhundertmitte, sondern bei Kriegsende 1945 angesetzt wird. Was danach geschah, soll im Frühjahr als zweites Volumen umgesetzt werden. Einstweilen kann man sich mit der Stummfilmzeit und der UFA-Epoche bis Kriegsende befassen. Die CD erscheint in einer sehr schön bebilderten und gestalteten Klappbox im DVD-Format, und ein Beiheft nimmt Stellung zu den meisten der vertretenen Tracks.
Das Auswahlkriterium der vorliegenden Anthologie bleibt allerdings blaß. Vor allem aber, und das ist Ärgernis Nr. 1, besteht ein erheblicher Anteil der Spielzeit aus Neuaufnahmen jüngerer Zeit, die längst von anderen Firmen auf den Markt gebracht worden sind, **Nosferatu** (Erdmann) etwa, oder **In Sturm und Eis** (Hindemith). Zweitens hört man Musik, die da gar nicht zu hören sein sollte: Karl-Ernst Sasses Stummfilmklänge zum **Golem**-Klassiker von 1920 entstanden in den siebziger Jahren! Drittens werden keine Musikspuren, sondern Fragmente aus Filmtonspuren verwendet. So kann sich jeder den entsprechenden Auszug der Klangwelt zur **Feuerzangenbowle** auf seiner Arthaus-DVD zu Gemüte führen, mit allen auch hier vertretenen Nebengeräuschen. Viertens liefert das Booklet keine Informationen, wo sie vonnöten wären: Welche Anstrengungen sind beispielsweise unternommen worden, um Originalmusikspuren ohne Dialoganteil ausfindig zu machen? Gibt es Nachlässe von Hans-Otto Borgmann, Willy-Schmidt-Gentner oder Herbert Windt? Welche Einrichtungen verfügen darüber? Und wann ist die mit keinem Wort erwähnte Foxtrott-Musik zu **Das Cabinet des Dr. Caligari** entstanden? Fünftens besteht die CD zu erheblichen Teilen aus Liedern aus UFA-Klassikern, die längst in etlichen Cover-Versionen vorliegen. Braucht man wirklich den Dietrich-Song aus **Der blaue Engel** ein weiteres Mal? Sechstens werden Originalaufnahmen dramatischer Filmmusik so gut wie vollkommen ausgeklammert. Es mag ja sein, daß diese



© 2022 filmmusicjournal.ch

Partituren für Propagandafilme geschaffen wurden und dementsprechend die Tonsprache von Liszt, Wagner und Bruckner in Besitz genommen haben. Daraus jedoch abzuleiten, Werke wie Norbert Schultzes **Symphonie eines Lebens** – von der Substanz her jeder Komposition auf dieser CD turmhoch überlegen und zumindest als Filmton verfügbar – oder Borgmanns **Opfergang** seien ohne weiteres zu vernachlässigen, führte rasch auf den Holzweg. Diese Diskussion wird jedoch im Booklet nicht einmal ansatzweise geführt. Immerhin findet sich ein Auszug aus Herbert Windts **Olympia**-Partitur, freilich ohne den geringsten Hinweis darauf, daß der *Marathonlauf* im Filmzusammenhang von ganz anderer (übrigens als wirkungsvolle Steigerung angelegter) Musik flankiert wird, weshalb unklar bleibt, welche alternative Quelle auf der CD repräsentiert ist.
Das alles zusammengenommen reicht, um die Edition als Fehlschlag zu bezeichnen, in den sich auch das mulmige Klangbild der Neuaufnahmen einfügt. Der Fairneß halber seien aber auch die wenigen Trouvaillen angesprochen: Da wären zum einen zwei historische Einspielungen von Giuseppe Becces Kinothek-Genremusiken, spürbar an Vorbilder des 19. Jahrhunderts angelehnt, aber stimmungsvoll und mit köstlichen Portamenti dargeboten. Des weiteren erinnern zumindest gut drei Minuten aus der 1943 komponierten **Münchhausen**-Musik von Georg Haentzschel an diesen ersten farbenfrohen und selbstironischen Film der Nazizeit. Und einige der Neuaufnahmen sind bislang unveröffentlicht, bieten Einblicke in Max Deutschs Stummfilmmusik zu Pabsts **Der Schatz** (1923) und Wolfgang Zellers Beitrag für einen der berühmten Lotte-Reiniger-Filme, **Die Abenteuer des Prinzen Achmed**. Abschließend gilt es auf Matthias Grabis Klavierdarbietung von fünf Minuten der legendären **Metropolis**-Partitur (Gottfried Huppertz) zu verweisen, die bei der letzten Berlinale zugunsten einer umstrittenen Neukomposition im Schrank geblieben ist. Fazit: Wer anspruchslos und ohne Vorkenntnisse erste Einblicke in eine vergangene Epoche finden möchte, sollte hier zugreifen und auf die Fortsetzung achten. Für alle anderen gilt die Alternative, die als Track 23 bereits im Booklet angepriesen wird: **Kauf Dir einen bunten Luftballon**.
*Matthias Wiegandt* ☺☺

*DER SCOUT / PRÄRIEJÄGER IN MEXIKO*
*Karl-Ernst Sasse*
*Cobra Records (43:24 • 31 Tracks)*

Die Jahrtausendwende hat auf dem Sektor der CD-Labels zwei unerfreuliche Tendenzen mit sich gebracht. Zum einen reißen wenige große Firmen (Decca, Sony, BMG) mehr und mehr die erfolgversprechenden Orchesterpartituren an sich, so daß für kleinere Labels hauptsächlich der Durchschnitt übrig bleibt; zum anderen verabschieden sich immer mehr spezialisierte Firmen vom Filmmusikmarkt (Pendulum, Ryko, Chapter III) oder wenden sich den kommerziell gewinnträchtigeren Song-Samplern zu. Für Kleinstlabels wird die Luft schon deshalb dünn, weil ihnen die wichtigen Vertriebswege fehlen, damit aber auch die notwendige Werbung, weshalb ihre Produkte nur kleine Käuferkreise erreichen; zu wenig, um die nicht unbeträchtlichen Kosten wieder einzuspielen.
Dieses Malheur hat nun auch die Essener Firma Cobra Records heimgesucht, die in den letzten beiden Jahren durch ihre liebevoll aufbereiteten Silberlinge für sich einzunehmen wußte. Neben drei Rolf Wilhelm-CDs sind auch Karl-May-Kompositionen von Raimund Rosenberger und Riz Ortolani erschienen. Und das Booklet der jüngsten Veröffentlichung kündigt weitere Cobra-CDs an, die nun aber wohl nicht mehr realisiert werden. Damit scheitert neuerlich der ambitionierte Versuch, qualitätvolle Filmmusik früherer Tage an den Mann zu bringen. Es läge nahe, an dieser Stelle die fehlende Bereitschaft hiesiger Sammler anzuprangern, den eigenen Horizont zu erweitern und das Risiko einzugehen, sich auf Unbekanntes einzulassen. Doch bringt das Gejammer nichts, zumal niemand ein Rezept gegen die grassierende Hollywood-Hörigkeit zu besitzen scheint.
Erfreuen wir uns also an dem, was wir bekommen haben. Das ultimative Cobra-Records-Album widmet sich Karl-Ernst Sasses Musik zu Indianerfilmen des DDR-Kinos bzw. -Fernsehens. Wie allgemein bekannt sein dürfte, existierte in der DDR durchaus ein Interesse an westlichen Filmgenres, und von den späten sechziger Jahren an florierte eine Reihe mit DEFA-Western, die unter dem Oberbegriff „Indianerfilme" an eine Wunde im Gedächtnis der US-Geschichte rührte. Getreu der ideologischen Vorgabe galt es, den kapitalistisch fundierten Kampf der Weißen gegen die amerikanischen Ureinwohner aufs Korn zu nehmen und eine rigorose Pro-Indianer-Haltung zu vertreten, die jenseits des Atlantiks nur zögernd Gehör fand. Mit dem Hauptdarsteller Gojko Mitic wurde bald ein Markenzeichen gefunden, und zu den ständigen Crewmitgliedern gehörte Karl-Ernst-Sasse.
Während die westdeutsche Karl-May-Reihe 1968 ausgelaufen war, wurde der sächsische Dichter in den achtziger Jahren in seiner Heimat noch einmal richtig populär, und mit **Der Scout** entstand 1983 ein letzter DDR-Western alten Schlages. Zu seinen Vorzügen gehört die teilweise für sehr große Besetzung gehaltene Partitur, die nun allerdings keine ideologischen Barrieren kennt und ohne weiteres an west- und südeuropäische Westernscores der sechziger Jahre anknüpft: Gitarre, Flöte, große Streicherteppiche und verwegene Rhythmen prägen Sasses eingängige Komposition, die durch ihre melodischen Qualitäten und die gekonnte Instrumentation mit ständigen Wechseln zwischen Soli, Ensemble- und Tutti-Passagen besticht. Neue Klänge wird man vergeblich suchen, doch die souveräne Darbietung des DEFA-Sinfonieorchesters wiegt entsprechende Einwände auf. Vor allem die beiden Haupteinfälle sollten jeden Westernmusikverehrer in Bann schlagen, zumal die Klangqualität keinerlei Wünsche offen läßt.
Glaubt man dem Booklet-Text, so ist der Fernsehzweiteiler **Prärieiäger in Mexiko** ein eher dürftiger Nachklapp zur Westerntradition made in GDR. Das gilt gleichermaßen für die Musik. Zwar gibt es auch hier ein markiges, vorpreschendes Hauptthema, doch läßt sich Sasses Neigung zur routinierten Auszeichnung der Schablone nicht überhören, und bisweilen herrscht der Gleichmut eines Rundfunkmittagskonzertes vor. Trotzdem muß Sasse sich in den besten Momenten auch dieser Komposition mitnichten hinter Martin Böttchers Winnetou-Sound verstecken.
Mittlerweile haben sich weitere Labels der ostdeutschen Musikbestände angenommen, die zum Teil durch unfreiwillige Komik auf sich aufmerksam machen. Die Musik zum **Scout** hingegen besticht durch ihren Ernst genauso wie Sasses Anteilnahme an den erzählten Geschichten. Ein würdiger Schlußstein für die nun vorliegende „Edelstein"-Collection des Hauses Cobra Records. Dafür an dieser Stelle vielen Dank!
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺½

*MONARCH OF THE GLENS (BBC TV Series)*
*Simon Brint*
*BBC WMSF 6039 (50:38 • 36 Tracks)*

Eine Fernsehserie, die momentan im Schottischen Fernsehen zu sehen ist. Eine Musikmischung, bestehend aus schottischen Tanzrhythmen, etwas Dudelsack, keltisch angehauchte Frauenstimmen und einige unbeschwerte Instrumentalnummern, die teilweise schon beinahe meditativen Charakter haben. Die Titel sind realtiv kurz gehalten, kaum einer dauert mehr als drei Minuten.
Kein Muss für die Sammlung.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺

*THE MUSKETEER*
*David Arnold*
*Decca 440014920-2 (49:39/16 Tracks)*

Fernab sinfonischer Pfade hat sich David Arnold in den letzten Jahren zumeist aufgehalten, um entweder den jeweils neuesten Bond-Knaller mit modernen Techno-Rhythmen aufzupeppen oder gar schwer verdaulichen Funk-Jazz abzuliefern wie zuletzt bei **Baby Boy**. 1994 war ihm mit **Stargate** ein phänomenaler Einstieg in die Soundtrackwelt gelungen, eine damals wahrhaft erfrischende orchestrale Tour de Force, die ihn zum vielversprechendsten Hoffnungsträger unter den jüngeren US-Filmkomponisten avancieren ließ.
Derweil ist einige Zeit ins Land gegangen, und nun liegt mit einer neuerlichen Verfilmung des altbewährten Musketiere-Stoffs durch Regisseur Peter Hyams, die in Amerika bereits mit den schlimmsten Kritker-Verrissen bedacht wurde, endlich mal wieder ein vollblütiges sinfonisches Werk aus der Feder von Arnold vor, das einen so manche seiner kuriosen Entgleisungen aus der letzten Zeit doch schnurstracks wieder vergessen läßt.
Mit Freude darf man feststellen, daß der Mann also tatsächlich seinen hohen kompositorischen Standard und seine raffinierte Handhabung des großen Klangkörpers zum Glück noch nicht ganz an den Nagel gehängt hat. **The Musketeer** entfacht auf einer Strecke von 50 Minuten ein furioses, tempogeladenes Orchesterfeuerwerk, das von einem heroischen, beinahe Korngoldesken Hauptthema angeführt wird, welches sich sogleich im *Main Title* prächtig entfalten darf, und das für schmissigen Hörspaß sorgt.
Nun ist es ja bekanntermaßen beileibe nicht so, daß großorchestraler Bombast in einer Filmmusik schon ein Qualitätsmerkmal an sich darstellt, aber im Gegensatz zu den tumben Tiefstapeleien des vergangenen Jahres à la Silvestri oder Elfman verliert Arnold selbst bei den hektischsten und aggressivsten Actionpassagen nie den formalen Bogen beziehungsweise seine thematischen Elemente aus den Augen. Wenn es also bei ihm bombastisch aufrauscht wie zum Beispiel in *Coach Ride* oder *The Charge*, dann nicht in abgehackten Bruchstücken und leerstehenden Hülsen, sondern eben richtig und auch folgerichtig entwickelt. Stets werden die Bauteile und thematischen Gelenkstellen der Komposition wieder angespielt, verkürzt oder erweitert, so daß man als Hörer immer den einzelnen Motivlinien nachspüren kann und sich nicht in irgendeinem chaotischen Mumien-Labyrinth alptraumhaft verrennen muß oder gar auf einem durchgedrehten Affenplaneten gelandet ist.



© 2022 filmmusicjournal.ch

Dabei wird den Blechbläsern und diversen Schlaginstrumenen etwa in den Tracks *Coach Ride* und *The Riot Begins* regelrechte Schwerstarbeit abverlangt, weil hier Arnold geradezu wuchtig-donnernde Furien auf den Hörer losläßt, die eher empfindsame Gemüter durchaus vielleicht etwas abschrecken können.
Eine großangelegte, schmetternde Abenteuermusik also, die mit ihren sensationellen Orchesterattacken, pulsierenden Rhythmen und der mitreißenden Melodik für mancherlei Begeisterung sorgen kann.
In eher sanfte Gefilde führt hingegen das von anmutigen Gitarrenklängen intonierte Liebesthema *D'Artagnan and Francesca*, das im weiteren Verlauf des Scores meiner Ansicht nach leider ein bißchen zu kurz kommt und so auf etwas verlorenem Posten steht. Es wäre mit Sicherheit wünschenswert gewesen, wenn Arnold diese Melodie noch weiter entwickelt hätte, aber man kann es kaum dem Komponisten als Fehlleistung anrechnen, daß der zu vertonende Film eben einfach zu actionbetont ausgefallen ist..
Wieviel Spaß Arnold selber an dem bunten und rasanten Swashbuckler-Treiben hatte, läßt sich an den sich selbst nicht ganz ganz ernst nehmenden und parodistisch gemeinten Tracktiteln wie *Mansion Impossible* und *Jailhouse Ruck* ablesen.
Man mag dem Komonisten durchaus vorwerfen, daß er, anders als die hier eher empfindsameren Franzosen wie Jean-Claude Petit oder Georges Delerue, vollkommen auf dem Sujet eigentlich angemessene barockisierende musikalische Elemente verzichtet hat, aber das ist nun mal Arnolds Sache nicht. Mit kraftvollem Drive und ungestümer Rhythmik bringt er das vollbesetzte Orchester auf Touren und sorgt im feierlich-pompösen Schlußtrack *Ceremony* auch noch für ein würdevolles Finale.
Insgesamt gesehen ist die kompositorische Inspiration zwar nicht ganz auf der Höhe von Arnolds bisherigen Soundtrack-Highlights angesiedelt, für ein solide gestricktes und von Arnolds Spezi Nicholas Dodd glänzend dirigiertes Höralbum reicht es hingegen allemal. Und gute Action-Partituren aus den USA mußte man im abgelaufenen Jahr sowieso mit der Lupe suchen.
*Stefan Schlegel* ☺☺☺½

*FRIDOLIN, DU KÜSST SO UNGESTÜM*
*Hans-Martin Majewski*
*Magazine Music 66680 (50:42 • 20 Tracks)*

Die **Nacht** wäre wohl lautlos **über Gotenhafen** gefallen, der *Zuckerbäcker* hätte sprechend statt singend beichten müssen, aus dem *Lied des Narren* hätte man ein Rezitativ machen und Romy Schneider ihren *Kitty-Walzer* ohne Musik tanzen lassen müssen – wenn nicht Hans-Martin Majewski all dies kunstvoll untermalt hätte. Neunzig wäre er im letzten Januar geworden. Anlaß genug, nicht so sehr seine bekannten Filmmelodien als vielmehr seine Lieder und Chansons aus unzähligen Fernsehspielen, -filmen und -musicals aus der Zeit zwischen 1954 und 1985 auf diesem Silberling zu vereinen. Eine Menge U-Musik aus seicht plätschernden Nachkriegsfilmen ist vertreten, vorgetragen von allerhand Film- und Fernsehgrößen des Unterhaltungsgenres, als da unter anderem wären Hannelore Schroth, Nadja Tiller, Louise Martini, Friedel Hensch (mit dem Titelsong der CD, jedoch diesmal ohne Cypris), Gustav Knuth, Peer Schmidt, der kleine Volker Lechtenbrink, Günther Schramm, Boy Gobert, und Günter Pfitzmanns **Berliner Weiße mit Schuß** darf auch nicht fehlen. Einmal ist sogar Hans-Martin Majewski selbst als Sänger vom „Didy-Song" zu hören. Den Meister selbst beschreiben die Begleittexte als „wesentlichen Trendsetter seiner Zeit", firm auf heiteren wie ernsten Gebieten, die Texte folglich als heiter, ernst oder frech, eben aus allen Stimmungslagen und Launen, was zur Vielseitigkeit der CD beiträgt. Das reich bebilderte Booklet bietet zudem eine schön abgerundete Vita des Komponisten samt einer Übersicht der Auszeichnungen. Somit ist dies hier nicht Filmmusik im engeren Sinne, aber schön leicht unterhaltende Source Music, wenn man so will. Und wir wollen so.
*Gordon Piedesack* ☺☺☺

*DE L'AMOUR*
*Bruno Coulais*
*Crépuscule/Warner (23:46 • 9 Tracks)*

Nimmt man den Ausstoß der letzten Zeit als Maßstab, so wird Bruno Coulais einst eine stolze Diskographie vorweisen können. Allerdings gibt es bislang wenig Anzeichen für eine breite Rezeption seiner Musik über den französischen Sprachraum hinaus; natürlich auch deshalb, weil etliche von ihm betreute Filme gar nicht oder nur in begrenztem Umfang außerhalb Frankreichs gezeigt werden. Es lohnt sich daher, immer wieder auf seine stets interessante Musik aufmerksam zu machen, und das, obwohl ich eingestehe, daß sie meinen persönlichen Geschmack nur von Zeit zu Zeit trifft: Nirgends aber mehr als hier, in **De L'amour**, einem musikalischen Nachtschattengewächs.
9 Tracks, gut 23 Minuten Musik, zu wenig für all jene, die ihre Ankäufe nach dem quantitativen Preisleistungsverhältnis vornehmen. Dabei kann sogar noch weiter reduzieren, denn 8 Tracks füllen zusammen 13 Minuten und bedürfen bei all ihren Qualitäten kaum des kommentierenden Wortes. Aber da sind noch jene zehn Minuten des ersten Stückes *La Cabine*, und die sollte man kennen. Unbedingt!
Man kann *La Cabine* konservativ hören – dann wird man eine abgetönte Streichermelodie zu schätzen wissen, sich hingegen am umhüllenden Soundmix stoßen, akustischem Störfeuer gegen hemmungsloses Schwelgen. Diese Hörweise scheint jedoch unflexibel. Denkt man sich allein den träge in Sekundschritten dahinziehenden Melodiestrom als solchen, so wird man kaum länger als zwei Minuten hinhören. Erst die zusätzlichen Elemente bringen die notwendige innere Dynamik hinein. Rasch erfolgende Tonrepetitionen und ein nicht genau benennbarer, wohl elektronisch erzeugter Klang, mit dem man alles mögliche assoziiert, sorgen für das Rückgrat der Komposition, ehe sich Englischhorn und Streicher mit elegischen Verlautbarungen bemerkbar machen. Zwischen ihren Einsätzen vergehen aber mehrfach Phasen, in denen einzig das rhythmische Element die Stille übertönt. Flötenfiguren kündigen einen neuen formalen Aufbau an, das melodische Modell kehrt in einer höheren Lage wieder, und schließlich setzt das rhythmische Continuo minutenlang aus. Die orchestralen Gruppen entwickeln daraufhin etwas planlos kurze Vorstöße, die aber so lange ohne Richtung bleiben, bis sie wieder rhythmisch an die Leine genommen werden. Bei aller Einfachheit liegt eine hypnotische Kraft in dieser von den Pariser Philharmonikern einfühlsam intonierten Komposition. Betörende, dunkelleuchtende Musik für den späten Abend.
*Matthias Wiegandt* ☺☺☺½

*IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO*
*Ennio Morricone*
*GDM CD Club 7001 (59:30 • 21 Tracks)*

Wer schon eine Einspielung des Morricone-Klassikers **Il buono, il brutto, il cattivo** in seiner Sammlung hat, darf sich trotzdem auf diese eigentliche Jubiläums-CD – zum 35 Jahre-Filmjubiläum (1966) – freuen. Claudio Fuiano und Patrick Ehresmann – beides Mitglieder der *Ennio Morricone Society* – haben dieses Projekt realisiert: Neue, spannende und unterhaltsame Titel sind dazugekommen, die in Mono zu hören sind, da anscheinend nur die bisherigen "LP-Titel" in Stereo abgemischt sind. Wer sich schon an den bisherigen Titeln nicht satthören konnte, dem sei diese Einspielung ans Herz gelegt. Ein Morricone-Klassiker.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺☺

*ULTIMATE ITALIAN POPS COLLECTION*
*Ennio Morricone*
*BMG 74321-84376 (2CD)*

Der Japaner Yoshio Tatebayahsi *(Ennio Morricone Society)* hat diese fünf CD umfassenden Sammlung realisiert, dezent-edel präsentiert sich die äussere Aufmachung.
Auf der vorliegenden Doppel CD finden sich einige Raritäten aus den Jahren 1959-1961 (CD1) sowie 1961-1965 (CD2), wobei sich die Anschafftung wohl doch eher dem EM-Sammler anbietet, zumal die Koste dieser Japan-Pressungen eher im oberen Bereich liegen. Das Booklet wie gewohnt leider für uns in Japanisch, dafür sind die Song-Texte in Italienisch abgedruckt.
Interpreten sind u.a. Miranda Martino, Luciano Glori, Tony del Monaco, Edoardo Vianello, Jimmy Fontane, Rosy oder Maurizio Graf. Darunter wie gesagt auch bisher unveröffentlichte Songs. Auf CD2 findet sich u.a. eine spezielle *Silent Night* Version von Renato Rascel oder die pfiffige Tanznummer *Non Dire Le Bugie* mit Rosy.
Diejenigen die sich an den Morricone Songs der 60er Jahre immer wieder erfreuen können, wird diese Sammlung sicherlich Freude bereiten.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺½

*ULTIMATE MOOD MUSIC COLLECTION*
*Ennio Morricone*
*BMG 74321-84377 (68:08 • 25 Tracks)*

Zugegeben ein etwas schwammiger Titel. Zu finden sind Titel ab verschiedenen, früher veröffentlichten Musik-Sammlungen (hauptsächlich des Labels RCA), die Morricone zu bestimmten Themen arrangiert hat. Erwähnenswert das bearbeitete Trompetensoli *Deguello*, mit der Musik von Tiomkin, *Summer and Smoke* von Elmer Bernstein oder Mancinis *Pink Panther*. Daneben finden sich Gesangstitel und stimmungsvolle Instrumentalnummern, wie *Per Una Notte No* oder das beinahe triefend-schöne Sax-Soli *Eravamo Amici*. Eine beschwingt-unterhaltsame CD, die auch zwischendurch mal für ruhige und süsse Momente besorgt ist, so mit *Te Lo Leggo Negli Occhi*.
Ein verführerisch angerichtetes, italienisches Dessert.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺½

*ULTIMATE SOUNDTRACK COLLECTION*
*Ennio Morricone*
*BMG 74321-84378 (2CD)*

Samba-Rhythmen eröffnen den Reigen, Klänge die teilweise bisher nur auf einzelnen Sammlungen (LP) zu finden waren, die in den 60er Jah-



© 2022 filmmusicjournal.ch

ren von RCA veröffentlicht wurden. Das an und für sich umfangreiche Booklet listet die Titel zwar auf, doch weitere Hinweise dazu sind leider einmal mehr nur Japanisch abgedruckt. Nebst diesen Titel zu Beginn, die nicht zu Filmen gehören, finden sich auf der ersten CD Ausschnitte aus **Prima Della Rivoluzione**, **E La Donna Creo L'Uomo** oder **Mi Vedrai Tornare**.
CD2 liefert den Soundtrack zu **Come Imparai Ad Amare Le Donne**, Ausschnitten aus **Bullworth** und **Lolita**.
*Andreas Schweizer* ☺☺☺

*DON'T SAY A WORD*
*Mark Isham*
*Varese VSD-6291 (30:45 • 8 Tracks)*

Geradezu rockig geht es bei Ishams gut halbstündigem Score los. Im Opener bleibt das Orchester dezent im Hintergrund, Schlagzeug und E-Gitarre dominieren hier eindeutig das Geschehen, dicht gefolgt von synthetischen Flächen und Effekten.
Erst ab dem zweiten Track gewinnt das Orchester wieder die Oberhand. Schaurig dissonante Klavierklänge sorgen für ein unheimliches Hörerlebnis, aber richtig rund wird die Sache irgendwie nicht. Die Musik ist sehr stark auf Effekt getrimmt, und kann ihre Wirkung im Film vermutlich besser verbreiten als auf der CD.
Eine halbe Stunde ist eine gute Zeit für diese CD, denn wäre sie länger, könnte die Musik vielleicht etwas aufdringlich und nervend werden. So bleibt aber ein insgesamt recht angenehmer Eindruck zurück, besonders begründet durch die leider eher seltenen Anspielungen des Themas.
*Markus Holler* ☺☺☺

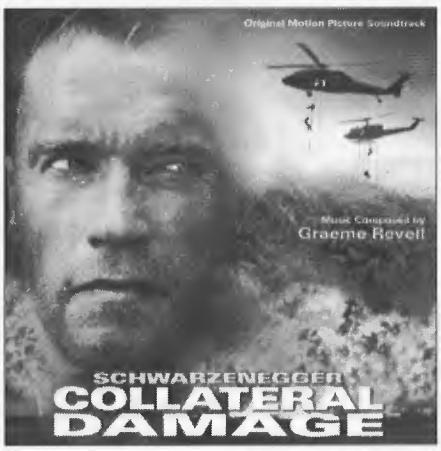
*THE ONE*
*Trevor Rabin*
*Varese VSD-6310 (42:18 • 14 Tracks)*

Trevor Rabin ist vorwiegend im Actiongenre tätig, - oder einfacher gesagt: dort wo es ohrenbetäubend zu und her geht – das wissen wir. Seien es altbekannte Verfolgungsjagden, schwachsinnige Haijagden in tiefem Wasser (**Deep Blue Sea**) oder patriotische Asteroidenbekämpfung (**Armageddon**), eines ist den meisten seiner Musiken gemein: sie sind ebenso laut wie die Filme selbst. Nicht anders auch bei **The One**, dem neusten Martial Arts Spektakel von James Wong mit Jet Li als hach so tapferen Recken. Rabin greift wirklich in die Vollen und lässt unsere Boxen mit hämmernden Technobeats, E-Gitarren und sonst noch so allerlei elektronischen Beigaben erschüttern – nur eines wird sein Score nie: hörenswert. Dabei ist es nicht der Griff zu solch' hypen Mitteln, sondern das jegliche Weglassen eines musikalisch hörenswerten Ansatzes, das **The One** so abweisend erscheinen lässt. Und die Streicher, um ein bisschen auf emotional zu spielen, wirken dabei genauso deplaziert wie der Begriff Actionscoring, der zumindest für mich alles andere beinhaltet als dieser Score zu sein scheint.
Für Freunde brachialer Sounds, die nichts auf ein musikalisches Thema geben oder sich gerne von Grundlärm zudröhnen lassen ist **The One** ein sicherer Griff, wem solche masochistischen Massnahmen zu viel erscheinen, dem sei schon vom physischen Kontakt mit dieser CD abgeraten. Ob ich wohl jetzt meine Lautsprecher austauschen muss?
*Philippe Blumenthal* ☺

*THE MISTS OF AVALON*
*Lee Holdridge*
*Varese VSD-6266 (73:26 • 18 Tracks)*

Von den über zweieinhalb Stunden Musik zu dem Fantasyepos "Die Neben von Avalon" hat es immerhin über eine Stunde auf diese CD geschafft, die zwei Gesangsstücke nicht mitgerechnet, die von Loreena McKennitt und Aeone beigesteuert wurden. Und es ist eine wahre Freude, diese Scheibe immer und immer wieder zu hören!
Der Score versprüht eine Leichtigkeit und Lebendigkeit, dass einem das Herz erblühen könnte. Wunderschöne Themen, eingespielt vom Münchner Symphonie Orchester, fügen sich harmonisch zusammen. Mal lediglich von einer kleinen Flöte gespielt, dann wieder aufgegriffen von dem ganzen Orchester, teils unterlegt mit einem Chor oder auch nur mit einer hinreissenden Solostimme. Weiblich natürlich, sehr sinnlich, und eine der musikalischen Hauptfiguren.
Wie es sich für einen Fantasy-Score gehört, dürfen hier natürlich auch die Actionpassagen nicht fehlen. Glücklicherweise sprengen diese nicht das zerbrechlich wirkende Gefüge, das zu Beginn aufgebaut wurde. Dennoch besitzen sie Energie und Dynamik, die beinahe sanft ausklingt, um die Wechsel zwischen den Szenarien nicht zu plötzlich geschehen zu lassen.
Ein paar wenige Tracks sind auch darunter, in denen sich der Score etwas vom klassischen Orchester distanziert und etwas mehr zu keltischen Klängen hin tendiert. Die Flöte spielt, wie der Gesang, eine sehr tragende Rolle, und in Titeln wie dem *Castle Dance* ist sie neben einem Dudelsack und ein paar Trommeln das einzige Instrument.
**Mists of Avalon** ist wirklich ein Score zum Träumen. Selten habe ich ein so harmonisches und ergreifendes Werk gehört. Auf jeden Fall eine lohnende Anschaffung! Und wenn man dann noch bedenkt, dass dies "nur" die Musik zu einem TV-Zweiteiler ist...
*Markus Holler* ☺☺☺☺½

*COLLATERAL DAMAGE*
*Graeme Revell*
*Varese VSD-6292 (35:27 • 14 Tracks)*




Bevor noch der erste Track zu Ende war, habe ich die Orchesterbesetzung bestaunt, wie sie im Booklet beschrieben war. Nachdem der letzte Track verstummte, habe ich die Orchesterbesetzung abermals bestaunt, wie sie im Booklet beschrieben war. Doch die Frage schien nun berechtigt: Äh, Verzeihung, aber wo ist denn bitte das Orchester, wie es im Booklet beschrieben war? Ich konnte mich nach dem ersten Durchhören von **Collateral Damage** tatsächlich an kaum einen Ton eines Orchester dieses Ausmasses erinnern, nur mal ab und zu einige Streicher waren zu hören, meist brabbelnd im Hintergrund, ansonsten vergnügte sich Graeme Revell fast vollends mit elektronischer Perkussion und vielen, vielen Synthesizern. Ah ja, ein Thema, nein, das habe ich ebenfalls nicht gefunden, aber es war im Booklet auch nicht beschrieben.
*Century City Bombing* erinnert mit seinem 3-Ton-Motiv an John Carpenter-Minimalismus, allerdings ohne diese diffuse Spannung aufbauen zu können, die Carpenter jeweils erreichte. Revell belässt es auch ansonsten dabei zu grossen Teilen mit rhythmischen Synthiebeigaben und Stimmen aus der Dose, mal üblich hip, dann exotisch angehaucht, für Ruhelosigkeit zu sorgen, nur ist das Muster von Track 1 bis Track 14 einfach zu wenig variabel und zu einförmig.
Übrigens, beim zweiten Durchgang war dann auch das Orchester auffindbar, *(The CIA, The Road Block, Village Massacre...)*, eher zu reinen Effektzwecken degradiert.
**Collateral Damage**, in den USA ein mässiger Hit, ist ein gesichtsloser Actionscore, ohne Biss und ohne Einfallsreichtum. Revell bleibt leider bei seinen Leisten.
*Philippe Blumenthal* ☺½

## DVD-Rezension

*SUSPIRIA (LIMITED EDITION)*
*Code 1-DVD*
*Musik: Goblin*
*Anchor Bay Entertainment (2 DVD, 1CD)*

Es gibt Filme, von denen man jahrelang gehört hat und denen ein gewisser Ruf vorauseilt, welcher jedoch kaum zu überprüfen ist, weil das Objekt ungreifbar bleibt. Dario Argentos Horrorfilm **Suspiria** (1976) gehört in diese Kategorie. Aufführungen in hiesigen Kinos sind Raritäten, und das Fernsehen winkt dankend ab, um sich nicht der gewohnten Paradoxie auszusetzen, indem gewalttätigen Filmen ohne Handlung per Zensur die Gewalt entzogen wird, wodurch sie zur leeren Hülle mutieren.
Italienische Splatterfilme ziehen ein ganz bestimmtes Publikum an, das sich oftmals nicht für Horrorvarianten anderer Länder interessiert, sondern den ganz eigenen Stil von Schlockmeistern wie Fulci & Argento bevorzugt. Das ist ein Faß ohne Boden, und die Geschmacklosigkeiten kennen keine Grenzen. **Suspiria** gehört in diese Kategorie. Nicht ganz der Geniestreich, den unbeirrbare Fans darin erblicken wollen, verbreitet der Anderthalbstünder jedoch eine Sogwirkung und besticht durch eine stilistische Extravaganz, die ihn zumal von den Zombiemachwerken italienischer Prägung deutlich unterscheidet. Vor 25 Jahren gedreht, wurde **Suspiria** international in verschiedensten Schnittfassungen verliehen und dabei zumeist von minderwertigen Kopien gezogen. Zum silbernen Jubiläum nun hat sich das auf Edel-Grusel spezialisierte DVD-Label Anchor Bay dazu aufgerafft, eine spektakuläre Box vorzulegen, die auf 10.000 Exemplare limitiert ist und neben zwei DVDs auch eine CD enthält, auf der die vollständige Filmmusik von Goblin in sehr beeindruckender Klangqualität zu hören ist.
Die Handlung des Films läßt sich rasch zusammenfassen: Suzy Banyon, eine junge amerikanische Tänzerin, kommt nach Freiburg im Breisgau, um dort an einer international renommierten Tanzschule Unterricht zu nehmen (kleiner Lapsus: die wenigen Außenaufnahmen fanden in München statt, und die Autokennzeichen sind diesbezüglich eindeutig – sofern man den deutschen Schildercode kennt und bei „M" sofort die bayerische Metropole identifiziert). Tatsächlich entpuppt sich das Institut jedoch als Zentrum des Bösen, und die als Tanzlehrerinnen getarnten Hexen (gespielt von niemand geringerem als Allida Valli und Joan Bennett) führen Dämonisches im Schilde. Spektakuläre Mordsequenzen unterbrechen die Darstellung der allmählichen Destabilisierung der Heldin, während sie das Geheimnis ihrer Umgebung zu ergründen versucht, und ein gewaltiges Inferno krönt den alles andere als zimperlich in Szene gesetzten Film. Diese simple Fabel wird allerdings für den Betrachter verkompliziert, weil ohne jede Begründung Elemente eingefügt werden, die wie in einem Musical die Haupthandlung stillstellen und Gelegenheit für kurze, stilistisch durchgetrimmte Gewaltszenarien bieten. Nachdem Suzy nachts am Zielort ihrer Reise geklingelt hat, wird sie durch die Sprechanlage dazu aufgefordert,



© 2022 filmmusicjournal.ch

zu verschwinden. Sie steigt also ins Taxi, und ohne jede Motivierung wird nun das Schicksal einer Bewohnerin der Tanzschule geschildert. Für einen Moment lang verliert der Betrachter hier vollends die Raum-, Zeit- und Handlungsorientierung, und erst die Rückkehr zur Figur Suzy leitet zu Beginn der übernächsten Szene eine koordinierte Filmerzählung ein.

**Suspiria** teilt also mit anderen Italo-Schockern die Vorliebe für grelle Effekte, die oftmals überhaupt nicht aus dem Zusammenhang heraus zu verstehen sind. Warum plötzlich eine Fledermaus auftaucht und angreift, weiß kein Mensch. Weshalb eine Herde Maden die Schülerinnenfrisuren heimsucht, wird ebenfalls dürftig begründet. Und manche Drehbuchentscheidungen sind vollends unverständlich. Aber seien wir ehrlich: um der Handlungslogik willen wird sich niemand dieses Spektakel ansehen. Doch wirkt die audiovisuelle Inszenierung wie ein Magnet auf den Betrachter. Und diesbezüglich besticht **Suspiria** durch einige zutiefst beeindruckende und verstörende Szenen. Gleich zu Beginn verläßt Suzy in einem Taxi den Flughafen, und durch eine Unmenge Regen hindurch sowie einen tiefen Wald wird sie an den Ort des Geschehens gebracht. Schon hier operieren Argento und seine Kameracrew mit Colororgien, lassen rote und blaue Farbbälle verschwommen im Hintergrund tanzen. Im Tanzinstitut gibt es ebenfalls nur leuchtende Farben, deren Einflußbereich das Geschehen prägt. Suzy gerät in eine surreale Welt hinein, aus der es schon bald kein Entkommen zu geben scheint. Ihre beste Freundin versucht zu fliehen, trifft jedoch eine falsche Entscheidung und bezahlt dafür auf grausige Weise mit ihrem Leben. Andere Figuren werden eingeführt und scheinen sich für besondere Aufgaben zu empfehlen, ohne dann weiter verfolgt zu werden. Und dann gibt es noch einen Blinden und seinen Hund, aber was diesen beiden widerfährt, möge sich jeder selbst ansehen.

In einem Interview hat Dario Argento bekundet, er habe sich von *Schneewittchen* inspirieren lassen. Das mag hanebüchen klingen. Doch drängen sich mancherlei Anleihen geradezu auf: vor allem die Wahl der Hauptdarstellerin Jessica Harper, die mit ihren riesigen Augen, schneeweißem Antlitz, blutroten Lippen und ebenholzbraunem Haar wie die Märchenfigur durch die Alptraumwelt gleitet. Harpers eher leblos wirkendes „Charisma" und die Abwesenheit darstellerischer Fähigkeiten bei allen zu besichtigenden Chargen stören jedoch nicht weiter. Im Gegenteil tragen sie zur Gesamtwirkung des Films entscheidend bei.

Die ganze Inszenierung wäre jedoch gar nichts ohne den erderschütternden, psychedelischen Soundtrack von Goblin. Sollte ich jemandem beschreiben, wie man von Hardrockgruppen wie Led Zeppelin zu gewissen Filmmusikkompositionen von Christopher Young (**The Dark Half**) gelangt, so fiele mir immerhin dieses Zwischenglied ein. Vorwärtspeitschende, elektronisch raumgeweitete perkussive Orgien wechseln mit schwerelos gleitenden Akkordketten, verfremdete Stimmen geistern durch den Raum, gewaltige Crescendi ziehen herauf, dann wieder gibt es diese typischen Plastikmusiken der siebziger Jahre. Das motivische Rückgrat des Scores bildet allerdings eine ganz einfache, unablässig repetierte Xylophonmelodie aus zweimal sieben Tönen. Ihre Tonart d-Moll wird während der Ausbreitung dieses Modells nicht verlassen, und eine rauhe Stimme verdoppelt für einige Sekunden unterweltlich die Melodietöne. Hört man etwa diesem Titelstück länger zu, wird man schließlich in die gruftige Klangwelt hineingezogen und drückt nur noch die Wiederholungstaste. Das ist also eine Qualität der Musik, die sich nicht an der Komplexität oder Originalität festmachen läßt, sondern nur über die Unentrinnbarkeit des Klanggeschehens. Übrigens kommt die Musik auch auf dem Originalsoundtrack hervorragend zur Geltung, dem nicht umsonst das THX-Zertifikat zugesprochen wurde.

**Suspiria** wird auf der Anchor Bay-DVD im originalen Scopeformat (2.35:1) gezeigt und ist für 16X9-Fernseher optimiert. Da der international besetzte Film ohnehin nachsynchronisiert werden mußte, kann man sich für eine englische oder italienische Sprachfassung entscheiden. Außerdem bietet die zweite DVD als Zusatzmaterial eine 52-minütige Rückschau auf den Film, an der neben den Hauptdarstellerinnen, dem Regisseur und der Autorin auch die Musiker zu Wort kommen. Im Prinzip hätte das auch auf der ersten Scheibe Platz gehabt, aber eine 3er Box läßt sich natürlich besser verkaufen. Wer also nur den exzellent restaurierten, in diesem Transfer auch den problematischen Rottönen gerecht werdenden Film erwerben möchte, kann von derselben Firma eine „Normaledition" zu günstigeren Konditionen beziehen. Über eine deutsche Pressung ist bislang nichts bekannt geworden, doch sind die Dialoge hier ohnedies Beiwerk.

*Matthias Wiegandt*

**Film:** ☺☺☺½
**Musik:** ☺☺☺

## Buchbesprechung

*FILMMUSIK*
*Anselm C. Kreuzer*
*Bern, Frankfurt usw. 2001*
*Peter Lang Verlag SFr. 64,-*
*ISBN 3-63138360-6*

In letzter Zeit ist eine erstaunliche Fülle neuer Publikationen zum Thema Filmmusik auf den Markt gelangt, und auch der traditionell zurückhaltende akademische Bereich öffnet sich in Zeiten der Bücherflut schon aus der Not heraus jenen Themen, die früher als Sondermüll verwaltet worden sind.

Mit dem vollmundigen Titel **Filmmusik. Geschichte und Analyse** drängt nun der Kölner Film- und TV-Komponist Anselm Kreuzer auf den Markt, und angesichts der großen Konkurrenz nimmt man sein Buch mit einiger Spannung zur Hand. Nach einer Einleitung folgen zwei umfangreiche Hauptteile, in denen sich die beiden Teiltitel wiederfinden lassen. Der historische Abschnitt beschreibt die Entwicklung der Filmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Oder besser: so wird es angekündigt, doch sieht die Realität so aus, daß die nicht-amerikanischen Entwicklungslinien ausgeblendet werden. Doch nicht nur deshalb machen sich Zweifel am Sinn der ersten hundert Seiten breit. Denn Kreuzer zitiert zwar ausgiebig aus einschlägigen Studien wie Tony Thomas oder Roy Prendergast, vermag aber nicht deutlich zu machen, warum er die ganze Geschichte nochmals erzählt, zumal es mit gerafften Darstellungen wie derjenigen Hans-Christian Schmidts oder Wolfgang Thiels, wie immer man im einzelnen dazu stehen mag, bereits hinreichend Überblickslesestoff gibt. Außerdem sind die Auskünfte nicht immer gewinnbringend oder, um es mit Blick aufs Westerngenre zu formulieren, sattelfest. Kostprobe gefällig?: „Das Musikkonzept von *High Noon* umfasst weit mehr als die Streuung des Titelsongs, denn zusätzlich hat Tiomkin einen unaufdringlichen dramaturgischen Score komponiert, dessen musikalischer Horizont weit über das Song-Thema hinausgeht. Der eigentliche Titelsong erklingt im Film nur selten, jeweils an dramatisch exponierten Stellen. Die übrigen Musikpassagen entsprechen dem typischen Klangbild von Western-Scores, das beispielsweise durch Jerome Moross' *The Big Country* [...] und Elmer Bernstein's *The Magnificent Seven* [...] geprägt wurde. Die Musiken sind deutlich von Stilen beeinflusst, die seinerzeit mit amerikanischer Folklore assoziiert wurden. Der durch Banjo, Gitarre und Harmonika angereicherte Orchesterklang ist zum akustischen Äquivalent für die wilde und weite amerikanische Landschaft geworden." (S. 89). Wohlgemerkt, dergleichen wurde nicht aus einem Reiseprospekt, sondern einer wissenschaftlichen Arbeit zitiert. Leider wird der gesamte historische Teil von derlei Aussagen geprägt, weshalb er dem Leser insgesamt gesehen nicht viel einbringt; dies um so mehr, als Kreuzer kaum den Eindruck hinterläßt, als sei er mit der Filmmusik der ersten Jahrhunderthälfte wirklich vertraut. Er hält sich lieber an Autoritäten wie Helga de la Motte-Haber, deren doch reichlich fragwürdige Aussage über Korngold und dessen angebliche Orientierung an Affektstationen kommentierend unterstrichen wird (S. 130).

Von ganz anderem Stellenwert erscheint hingegen der Hauptteil zur Filmmusikanalyse, der sich Jerry Goldsmiths **Basic Instinct** als Objekt ausgewählt hat. Das ist eine gute Wahl, da der Film über seine Schauwerte hinaus eine sehr geschickte Erzähltechnik und natürlich die keiner Empfehlung bedürfende Musikspur besitzt. Der Autor schickt seiner Analyse ein Kapitel über Vorbedingungen voraus und formuliert als Ziel: „Es soll anhand des Films *Basic Instinct* detailliert aufgezeigt werden, welche Mittel in der Filmmusik eingesetzt werden können, um im Dienste filmischer Narration Emotionen zu erzeugen, Bilder zu interpretieren, Spannung aufzubauen und als Konsequenz daraus dem Kinobesucher das Eintauchen in die fiktive Welt zu erleichtern." (S. 115).

Die Untersuchung von **Basic Instinct** beginnt mit einer Handlungsdarstellung und beschreibt die Zusammensetzung des Klangkörpers, ehe Kreuzer sich an die analytische Arbeit macht. Diese hat mit dem gewohnten Handicap zu kämpfen, daß die Notenmaterialien nicht zugänglich sind, weshalb der Autor eine Rekonstruktion nach Gehör vorgenommen hat. Im Falle des Main Title scheint dies möglich, weil die Musik nicht von Geräuschen und Dialogen überlagert wird, außerdem keine allzu dichte Textur aufweist. Spätere Abschnitte werden meist nur einzeilig wiedergegeben, weshalb die Musik auch nur als Annäherungswert präsent ist. Die Analyse schwankt zwischen kompositionstechnischen Beschreibungen, die in der Regel überzeugend wirken, und „dramaturgischen" Deutungen, die meines Erachtens an der Sache vorbeizielen. Musik besitzt die Eigenschaft zu tönen, doch vermag sie Bildinhalte nicht zu interpretieren. Hier ereignet sich eine komplizierte Beziehung zwischen Bildeigenschaften, der Wahrnehmung des Komponisten, seinem Rückgriff auf musikalische Stereotypen und der Wahrnehmung des Kinobesuchers, die man nicht so weit komprimieren kann, daß am Ende die Musik selbst irgend etwas außerhalb von ihr selbst Befindliches darzustellen vermag. Auch fragt es sich, ob der vieldeutige Begriff „Dramaturgie" wirklich so gewinnbringend ist wie es zunächst den Anschein hat. Immerhin führt Kreuzer den alternativen Begriff der „Filmnarration" in die Diskussion ein und könnte damit operieren. Doch nur ein kurzes Kapitel wirft einige Seitenblicke zu der bedeutenden Erzähltheorie des US-Forschers David Bordwell, ohne daß dem Verhältnis zwischen Filmdramaturgie und Filmerzählung nachgegangen würde.

Doch was hat nun der Leser des *Film Music Journals* von diesem Buch? Vielleicht erfährt er aus dem ersten Hauptteil historische Details, die er andernorts noch nicht gelesen hat. Die musiktheoretischen Begriffe des Analyseabschnitts werden ihn womöglich überfordern. So dürfte er sich am meisten für Kreuzers Bemühungen interessieren, das Goldsmith-Material zu sichten, zu systematisieren und seine Funktion für den Film herauszustreichen. Und selbst wenn man einige Dutzend Fragezeichen an den Rand zeichnen wird –: hier hat immerhin jemand den Versuch unternommen, nicht im Überflug abstrakte Einsichten und Theorien ans Publikum zu bringen, sondern wirklich den „Nahkampf" mit einem konkreten Film und seiner Musik aufzunehmen. Wer also bereit ist, 64 Franken auf den Tisch zu legen, sollte zu seiner Goldsmith-Sammlung allemal auch den kundigen Kommentar von Anselm Kreuzer erwerben.

*Matthias Wiegandt*

* * *



© 2022 filmmusicjournal.ch

# EINZELSTÜCK (IX)

## „Silence" aus JUDICIAL CONSENT (Christopher Young, 1995)

von Matthias Wiegandt

Ob ich Christopher Youngs Musik mag? Oh ja – am Ende sogar mehr als das was Goldsmith und Williams in den letzten zehn Jahren gemeinsam zu Papier gebracht haben. Skandalös, nicht wahr? Und wer nun den Rettungsstöpsel zieht, das Wasser rausläßt, trifft eine verständliche Entscheidung, beweist er doch zunächst einmal Gespür für kompositionstechnisches Niveau. Denn, keine Frage, in Sachen „Kunst kommt von Können" sind die beiden Soundtrack-Rentner dem Mittvierziger Young wohl uneinholbar weit voraus. Die Liste ihrer wirkungsvollen Werke ist lang, und ich stehe nicht an, ihnen für diese den wohlverdienten Applaus zu spenden. Doch warum dann eine so frevelhafte Aussage?

Der Grund ist ganz einfach. Bei aller Bewunderung für die Künste eines Williams oder Goldsmith erscheint mir ihre Musik seit 1990 *beinahe* (!) durchgängig eine Spur zu selbstsicher, zu robust, zu gesund. Williams weiß, wie man moduliert, rabiate Tonartenwechsel in einen Gesamtzusammenhang einbettet und dem Orchestrator fast alle Mühe im vorhinein abnimmt. Da gibt es keine blinden Flecken. Goldsmith wiederum wird nicht zu Unrecht als Meister des Actionscorings bezeichnet, der als Nachfolger Strawinskys und Bartóks das rhythmische Gleichmaß der spätromantischen Tradition mit Freuden pulverisiert. Und Vorsicht! Lugen wir jetzt nicht zu den Ausnahmen und zerren womöglich **Nixon** oder **Rudy** herbei, um die These zu widerlegen. Nein, es zählt hier das Typische, und nur das.

An Vorbildern wie Williams und Goldsmith hat Christopher Young sich frühzeitig orientiert, hat unterschiedlichste Stile amalgamiert und in seinem Bemühen um neutönerische Horrorbotschaften so manchen Fettnapf aufspritzen lassen. Doch unterscheidet den Jüngeren von seinen Idolen Entscheidendes, und diese Nuance ist es, die ihn unter den aktiven Hollywood-Komponisten zu einem der willkommensten macht und selbst den Ärger vergessen läßt, den viele seiner CDs verursachen: der Reichtum an *Empfindung*, der Youngs im Kern überraschend schlichte Musik durchflutet.

In einem seiner vielen Interviews hat er durchblicken lassen, wie sehr ihn bereits in jungen Jahren die Teilnahme am Gottesdienst geprägt habe, und zwar sowohl im Hinblick auf die Raumwirkung von Kirchenmusik als auch das Geborgenheitsgefühl des Gemeinschaftserlebnisses. Und etwas davon spiegelt sich in den schönsten, unverwechselbar ihm gehörenden Momenten seiner Musik wider.

Ist von Christopher Young die Rede, so leuchtet gleich die Horror-Lampe auf, geht es um wüste Effekte und musikalische Hinterhalte. Doch wird als Markenzeichen ganz Anderes in Erinnerung bleiben –: ein bestimmter Thementypus, der mit geringer Varianz sein Gesamtwerk durchzieht. Er prägt **Flowers in the Attic** und **Jennifer 8**, findet sich am Ende von **Unforgettable** genauso wie im Hauptthema des neu erschienenen **Glass House** und bereichert in Abwandlungen so manches andere Werk. Auf dem Unterbau eines Liegetons breitet sich eine periodisch gegliederte Melodie aus, fast immer vom Klavier angestimmt, vom Streichern eingehüllt wird. Weiterhin fehlt selten das Horn, nicht als Signalinstrument eingesetzt, als Antwortgeber vielmehr mit wärmenden Melodiefloskeln betraut. Die Klaviermelodie ist stets in Moll gehalten, mit einem Grundtonpendel durchsetzt und durch einen kaum je die Oktave überschreitenden Ambitus gekennzeichnet. In der Fortführung wird ihr Material von Flöten oder Violinen skandiert.

Es ist der empfindsam-bedrohte, fast kindlich wirkende Charakter dieser nicht akkordisch gebildeten, sondern einstimmigen Melodie, der für sich einnimmt, obgleich die musikalischen Elemente ansonsten dem Wiederholungsprinzip folgen und so eine Berechenbarkeit in den Tonsatz hineintragen. Die Pendeltöne des Klaviers lassen an frühe Klavierstunden zurückdenken, und die einfachen Harmoniestufen entfernen sich in dieser Phase des Scores nicht weit von der Haupttonart. So kommt es zu einem Spannungsverhältnis zwischen der raffinierten Einfachheit des formalen Baus und der gleichzeitig transportierten Verletzlichkeit des repräsentierten Bewußtseins.

So kompliziert das klingen mag, es prägt dieses thematische Gebilde entscheidend. Als Beispiel sei das Schlußstück aus **Judicial Consent** (1995, Intrada MAF7062D) genannt. *Silence* heißt es und besticht durch all die genannten Elemente. Auf den etablierten Einzelton und einen dreifachen Anschwung des Orchesters folgt das Klavierthema, hier freilich etwas weiter ausgreift als anderswo. Der besonders dunkle Klangcharakter dieser Variante gründet sich auf die bei Young recht selten zu findende Tonart b-moll, die mit ihren fünf b-Vorzeichen als wenig streicherfreundlich gilt. Zunächst steht das Klavier im Vordergrund, das seine Hauptmelodie ausbreitet, ehe die Hörner von fern eine kadenzierende Antwort geben. Ein neuerlicher Durchlauf mit intensivierten Nebenstimmen schließt sich an, ehe Young in einer dreifachen Tonartverrückung über cis, c und ces-moll wieder zur Haupttonart zurückkehrt und eine verkürzte Reprise des Themas anfügt.

Die Struktur dieses Einzelstücks ist also homogener als in anderen Partituren Youngs; doch sorgen gerade diese minimalen Brechungen personaltypischer Gewohnheiten dafür, daß die Wiederkehr des alten Bekannten nie als Einfallslosigkeit erscheint. Das Gegenteil gilt. Eigentlich sollte man Young gerade dazu motivieren, eine jede seiner Partituren, zumindest aber deren CD-Veröffentlichung, mit einer neuen Variante dieses unvergänglichen und in seiner Melancholie stets tief berührenden Einfalls anzureichern.

***Fortsetzung folgt...***



© 2022 filmmusicjournal.ch

# kreuz und quer

| | Markus H.. | Matthias | Philippe | Stefan | Patrick | Steve |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *4 Horsemen of the Apocalypse (A. Previn)* | | ☺☺☺☺½ | | ☺☺☺☺ | | |
| *A Man Called Peter (Alfred Newman)* | | ☺☺☺½ | | ☺☺☺☺½ | | |
| *Atlantis (James Newton Howard)* | ☺☺☺☺ | ☺½ | ☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺ |
| *Beautiful Mind, A (James Horner)* | | | ☺☺½ | | ☺☺☺ | |
| *Between Heaven and Hell (Friedhofer)* | | ☺☺☺½ | | ☺☺☺☺ | | |
| *Black Knight (Randy Edelman)* | ☺☺☺☺ | | | | ☺☺☺ | ☺ |
| *Bravados (Newman / Friedhofer)* | | ☺☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | | |
| *Bubble Boy (John Ottman)* | | | ☺ | | ☺☺☺ | |
| *Captain Corelli's Mandolin (Warbeck)* | ☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺½ |
| *Cell, The (Howard Shore)* | | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺½ | | ☺☺ | ☺☺☺½ |
| *Chocolat (Rachel Portman)* | ☺☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺½ | ☺☺ | ☺☺☺ | |
| *Claim, The (M. Nyman)* | | ☺☺ | | ☺☺½ | ☺☺☺ | |
| *Court Martial of Billy Mitchell (Tiomkin)* | | ☺☺☺½ | | ☺☺☺½ | ☺☺☺½ | |
| *Damien: Omen II (Jerry Goldsmith)* | | | ☺☺☺☺½ | ☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺ |
| *De L'Amour (Bruno Coulais)* | | ☺☺☺½ | | ☺☺☺ | | |
| *Der Scout (K.E. Sasse)* | | ☺☺☺½ | | ☺☺ | | |
| *Fabouleus destins d'Amélie Poulain (Thiersen)* | | ☺☺☺ | ☺☺½ | ☺☺ | ☺☺☺ | |
| *Film Music (Morgan & Sromberg)* | | ☺☺☺☺ | | ☺☺☺½ | | |
| *Final Conflict, The (Jerry Goldsmith)* | | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺ |
| *From Hell (Trevor Jones)* | | ☺½ | ☺½ | | ☺☺½ | ☺☺☺½ |
| *Glass House (Christopher Young)* | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺ | ☺☺ | ☺☺☺ |
| *Gormenghast (R.R. Bennett)* | | ☺☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺½ | | |
| *Harry Potter and the Philosopher's Stone* | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺☺ |
| *Illustrated Man, The (Jerry Goldsmith)* | | | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | | |
| *In the Bedroom (Thomas Newman)* | | | ☺☺ | | ☺☺☺ | |
| *Iris (James Horner)* | | | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | | |
| *Jack the Bear (James Horner)* | | | ☺☺☺ | | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺½ |
| *Jurassic Park 3 (Don Davis)* | | | ☺☺½ | ☺☺ | ☺☺☺½ | |
| *Last Valley (John Barry)* | | ☺☺☺ | ☺☺ | ☺☺☺☺½ | | |
| *Les Âmes Fortes (Arriaganda)* | ☺☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺½ | ☺☺½ |
| *Life as a House (Mark Isham)* | ☺☺☺½ | ☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺☺½ |
| *Lord of the Rings – Fellowship (H. Shore)* | ☺☺☺☺☺ | ☺☺☺☺☺ | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺½ |
| *Mists of Avalon (Lee Holdridge)* | ☺☺☺☺½ | | ☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺ | |
| *Morituri/Raid on Entebbe (Goldsmith / Shire)* | | | ☺☺/☺☺☺½ | ☺☺☺½ | | |
| *Musketeer, The (David Arnold)* | ☺☺☺☺ | ☺☺ | ☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺ |
| *Omen, The (Jerry Goldsmith)* | | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺½ | |
| *Others, The (A. Amenabar)* | | ☺☺☺ | | ☺☺ | ☺☺½ | |
| *Padre Pio (Ennio Morricone)* | ☺☺☺ | ☺☺½ | ☺☺☺ | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺ |
| *Planet of the Apes (Danny Elfman)* | ☺☺☺½ | ☺ | ☺☺☺ | ☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺½ |
| *Score, The (Howard Shore)* | ☺☺☺½ | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺ | ☺☺☺½ | ☺☺☺½ |
| *Shrek (Gregson-Williams/Powell)* | ☺☺☺½ | | ☺☺ | | ☺☺☺ | |
| *Sister Mary Explains it All (Philippe Sarde)* | | ☺ | ☺ ½ | ☺☺☺½ | ☺☺☺½ | |
| *Snows of Kilimanjaro/5 Fingers (Herrmann)* | | ☺☺☺ | ☺☺☺☺ | ☺☺☺☺½ | ☺☺☺☺ | |
| *Theory of Flight (Rolfe Kent)* | | | | ☺☺☺ | ☺☺☺ | |
| *Walzer, Marsch und Teufel (div.)* | | ☺☺☺☺½ | | ☺☺☺½ | | |
| *When Good Ghouls Go Bad (Ch. Gordon)* | | | ☺½ | | ☺☺½ | |

© 2022 filmmusicjournal.ch