



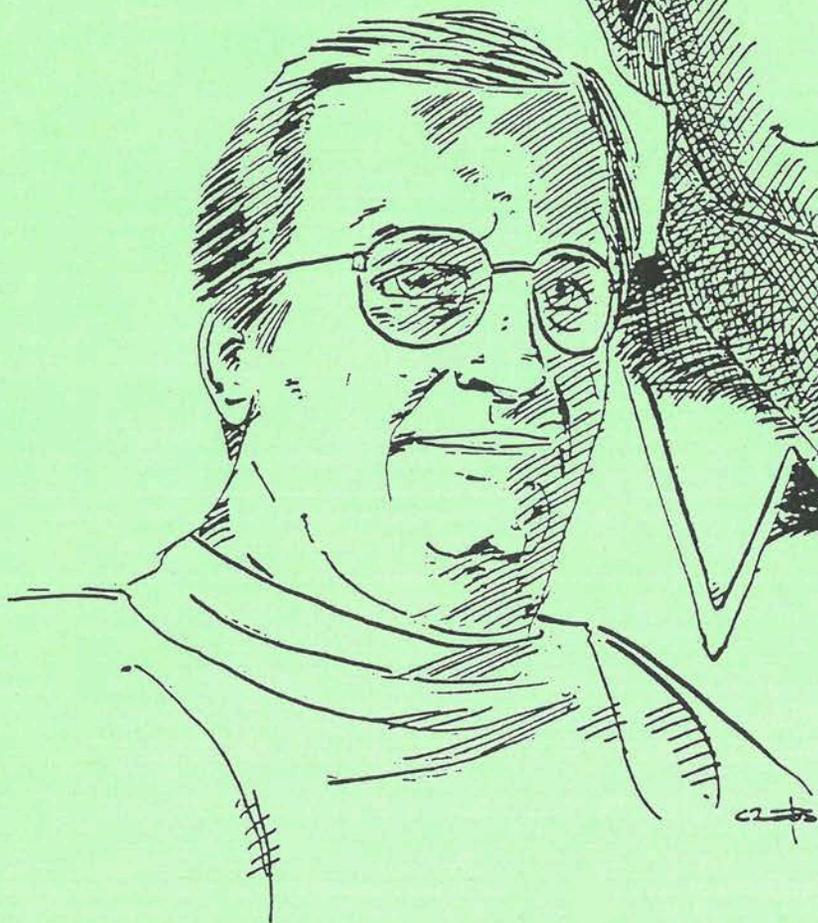
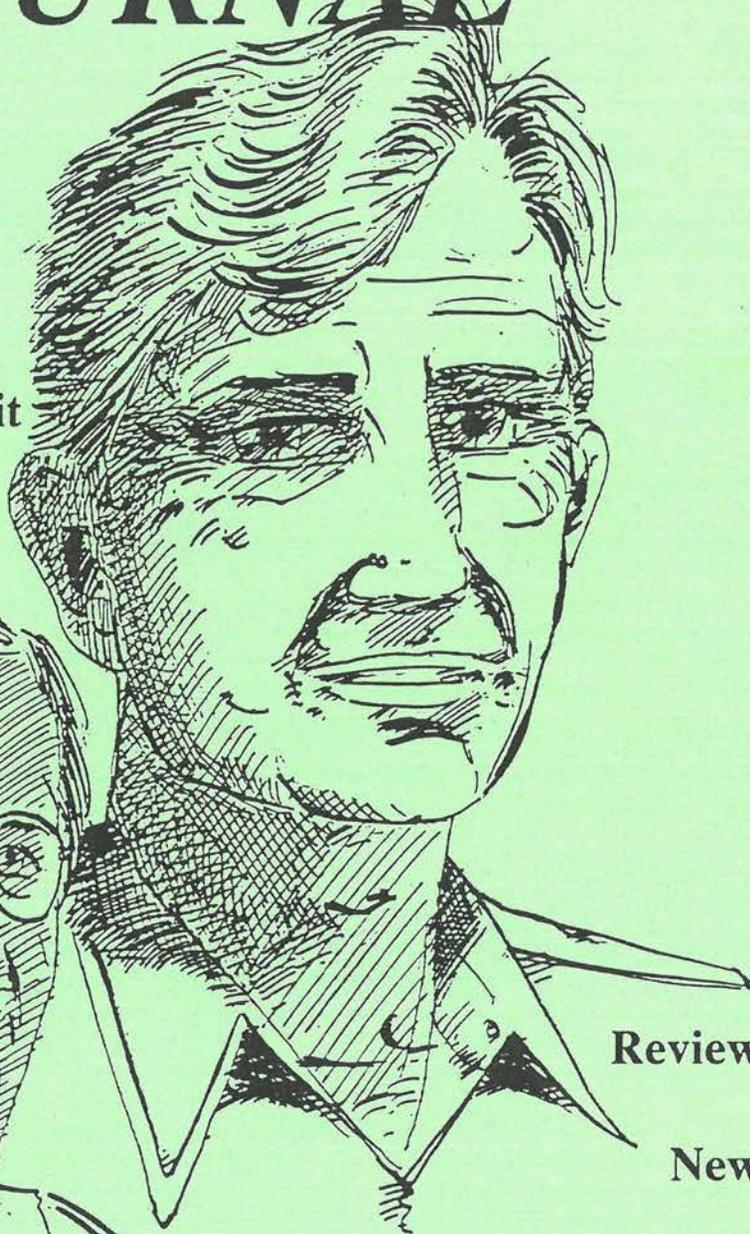
SWISS
FILM MUSIC
SOCIETY

Ausgabe 2
September 1994

Einzelnummer SFR 7.50

JOURNAL

In dieser Ausgabe:
Exklusiv-Interviews mit
Bruce Broughton
und Robert Folk



Reviews

News

Facts

02-98 91/1221

Liebe Mitglieder, liebe Leser

Der *Swiss Film Music Society Newsletter* hat, wie Ihr sicher schon bemerkt habt, einen neuen Namen erhalten. Unser *Journal* bewegt sich mit mehr als dreissig Seiten weit über den Umfang eines Newsletters hinaus, ausserdem wollen wir Euch mit dem *SFMS Journal* nicht "nur" blosse News bieten, die zum Zeitpunkt des Erscheinens eh schon überholt sind. *SFMS Journal* will als deutschsprachiges Magazin eine Lücke schliessen, hier ist das erste Filmmusik-Magazin der Schweiz!

Das *SFMS Journal* erscheint halbjährlich und wird je nach Aktualitäten mit einem *Newsletter* (nur für Mitglieder!) ergänzt, der unregelmässig zwischen den Publikationsterminen des *Journals* erscheinen wird.

Aus technischen Gründen war es uns diesmal leider nicht möglich, die Gestaltung des *Journals* mit Fotos anzureichern. Wir hoffen dieses Problem bis zum nächsten Mal in den Griff zu bekommen. Mitglieder des *SFMS* erhalten so quasi als kleine Entschädigung eine exklusive Foto von Robert Folk.

Diese zweite Publikation der *Swiss Film Music Society* kann mit einigen Zückerchen aufwarten. Da wäre etwa ein hochinteressantes Interview mit **Bruce Broughton**, ein ebensolches mit **Robert Folk**, ein bemerkenswerter Artikel zum Thema "Klangqualität" von Matthias Zürcher, sowie die üblichen Rezensionen, News und anderen "Anhängsel" rund um die Filmmusik.

Artikel, seien es nun Rezensionen, Reportagen, Analysen usw. sind jederzeit herzlichst willkommen, vorzugsweise auf einer Floppy Disk (PC) im Word oder Works-Format. Es besteht aber die Möglichkeit auch andere Formate zu benutzen. Selbstverständlich geht's auch mit Schreibmaschine, aber bitte nichts handschriftliches, zwecks Vermeidung akribischer Tiefenforschung, was denn dieser Zusammenschluss buchstabenähnlicher Kleckse zu bedeuten hat.

Nun denn, auf ins Vergnügen.

Philippe Blumenthal, Chairman

P.S. Journal 3 erscheint Januar/Februar, unter anderem mit Interviews mit Cliff Eidelman und Douglass Fake, sowie all den leckeren Soundtrack-Neuigkeiten, die uns stets im zweiten Halbjahr quasi überschwemmen.

Inhaltsverzeichnis

Titelbild (Robert Folk / Bruce Broughton).....	cover
Editorial	2
Der Mancini-Touch	3
Bruce Broughton Interview.....	4
Swiss Film Music Society News.....	12
Robert Folk Interview	13
Rezensionen	21
To Nominate Or Not To Nominate	33
Extreme Prejudice - Jerry Goldsmith	34
Homo Musicus Zelluloidus	35
Der Klang macht die Musik!.....	37
Reading the Score	46
Vorstellung der Swiss Film Music Society / Anmeldetalon.....	47

Editor:

Philippe Blumenthal

Co-Editor:

Matthias Zürcher

Layout:

Steve Logan Krebs

(using FrameMaker4.03)

Published by:

Swiss Film Music Society

Autoren:

Bruce Bogner

Philippe Blumenthal

Matthias Büdinger

Beat Rietmann

Matthias Zürcher

Besten Dank an:

Bruce Broughton, Robert Folk, Julia Michels (Kraft/Benjamin Agency), Dana Berez (Gorfaine/Schwartz Agency), Jürg Zbinden, Werner Aebersold, Elektronik Ingenieur HTL.

Besonderer Dank an:

Reinhardt Offset Solothurn.

Das Swiss Film Music Society 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 SFMS Journals ist lediglich unkostendeckend.

Das Copyright der einzelnen Artikel und Fotos in diesem Journal obliegt den jeweiligen Autoren. Vervielfältigung, Nachdruck, etc. sämtlicher in diesem Journal 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 entsprechen.

Wer Mitglied der Swiss Film Music Society werden möchte, schreibt an: Matthias Zürcher, Secretary SFMS, Buchholzstr. 10c, 3604 Thun. Der Jahresbeitrag beträgt Fr. 30.-. Der Einzelverkaufspreis des Newsletters beträgt SFr. 7.50 (im Jahresbeitrag enthalten).

Copyright:

The Swiss Film Music Society 1994

Der Mancini - Touch

Zum Tod von Henry Mancini

von Matthias Büdinger

Mancini Touch, so lautete Ende der Fünfziger Jahre eines der ersten Alben von Henry Mancini, der gerade erst mit seiner **Peter Gunn**-Musik einen überragenden und unerwarteten Erfolg hatte.

Titel von Alben sollte man nie zu ernst nehmen, da immer auch eine gewisse Portion PR-Masche dahintersteckt. Doch im Falle Mancinis ist der Titel durchaus gerechtfertigt: es gab einen unverwechselbaren Mancini-Touch, schon damals, als Hank gerade erst anfang, prominent und populär zu werden, nach sechs Jahren vielfältigster Filmarbeit in den Universal-Studios. Hier waren es vor allem drei Filme, die aufhorchen liessen und antizipierten, was in den Sechziger Jahren zum anerkannten Mancini-Markenzeichen wurde: **The Glenn Miller Story**, **The Benny Goodman Story** und Orson Welles' film-noir-Klassiker **Touch of Evil**.

Der vielzitierte Mancini-Touch ist indes auch Teil eines Images, das der amerikanische Musik-Magier in den "Swinging Sixties" zu kultivieren verstand: lateinamerikanische Rhythmen, charakteristische Swing- und Jazzeinlagen, farbige und ungewöhnliche Instrumentierungen, frecher Humor, einschmeichelnde Romantik, dicht harmonisierte Chorsätze und schier unerschöpfliche melodische Einfälle. Das ist Henry Mancini, wie wir ihn kennen und zuerst liebgelernt haben und wie er sich gerne auf seinen unzähligen Plattenaufnahmen präsentierte.

Das ist der Mancini-Touch, das ist Henry Mancini, doch beileibe nicht der einzige Mancini, den es gab. Wir sprachen bisher "nur" vom RCA-Plattenstar Mancini, doch nicht vom Filmkomponisten und Songschreiber.

Ein flüchtiger Blick auf Hanks Filmographie lässt unvergessene Filmszenen wiederaufleben, die wohl nur mit seiner einfühlsamen Musik zu dem wurden, was sie sind: Audrey Hepburn, Mancinis Film-Alter-Ego - oder war Hank Audreys musikalisches Alter-Ego? -, also Audrey Hepburn in den Strassen von New York und vor Tiffany's in **Breakfast at Tiffany's**, Elsa Martinelli und ihre Elefanten-Kids in **Hatari!**, Peter Sellers und David Niven in Cortina d' Ampezzo, begleitet von einer unerhört eleganten und mysteriösen Musik in **The Pink Panther**, die Sahnertortenschlacht in **The Great Race**, untermalt von einer rasanten Polka, die nur einem Mancini einfallen konnte, Julie Andrews in Paris, hungrig, frierend, einsam in **Victor/Victoria**. Hank legte ihr musikalisch eine warme Jacke um die Schultern, so wie er uns stets damit versorgte, was wir brauchten, um eine Filmszene völlig zu verstehen. Nie hat ein Komponist französisches *savoir vivre* und gallischen Charme musikalisch ansprechender transformiert wie Mancini in **Charade**, **Two for the Road** und **The Trail of the Pink Panther**, selten war ein Filmkomponist irischer als in **The Molly Maguires**, italienischer als in **What Did You Do in the War, Daddy?** und **Sunflowers**, asiatischer als in **Arabesque** und **The Hawaiians** und afrikanischer als in **Hatari!**.

Hank konnte in viele Musikidiome eindringen, ohne seine Identität als Henry Mancini preiszugeben. Welches Filmgenre er auch immer vertonte, es blieben Mancinis Eleganz, seine Weichheit, seine Sensibilität, sein Humor, seine Ernsthaftigkeit, seine Bescheidenheit, seine Unaufdringlichkeit, seine einzigartigen melodischen Inspirationen und eine grundsätzliche "joy of music", um mit Leonard Bernstein zu sprechen.

Welche Musik Mancinis ich auch immer anhöre, stets spüre ich dahinter seinen "Atem", sein persönliches Credo, seine Persönlichkeit mit ihrem Charme und der Warmherzigkeit, der Uneitelkeit und den weltmännischen Manieren.

Nun ist Hank am 14. Juni 1994, gerade mal zwei Monate nach seinem 70. Geburtstag, in Los Angeles an Krebs gestorben. Der Mann, dessen Musik mich nun schon seit beinahe 20 Jahren begleitet und in willkommene Traumreiche entführt, ist nicht mehr unter uns. Ich möchte Selbstmitleid und versteckte Vorwürfe ("hätte ich ihn doch nur....." usw.) vermeiden, doch eine Grundtraurigkeit kann ich nicht wegschreiben.

Bruce Broughton

Ein Interview von Philippe Blumenthal

Bruce Broughton ist dato einer der populärsten Komponisten im Filmgeschäft. Mit seinen Scores zu Filmen wie **Silverado** und **Young Sherlock Holmes** sorgte er Mitte der achtziger Jahre für viel Aufsehen. Begonnen hat der heute 49jährige wie viele andere Komponisten seiner Generation beim Fernsehen, wo er Serien wie **Quincy** und später **Dallas** vertonte. 1983 komponierte er seinen ersten Score für einen Kinofilm, **The Ice Planet**. Stets ist Bruce Broughton aber dem Flimmerkasten treu geblieben und liefert dem sonst so tristen Stoff, aus dem die Testbilder sind, immer wieder grosse Scores wie **O Pioneers!** oder **Old Man and the Sea**. Seine breitgefächerte Palette an stilistischen Vielfältigkeiten spiegelt sich in actionbetonten Musiken zu **Presidio** oder **Narrow Margin**, in romantisch, zeitgenössischen Klängen à la **For Love or Money** oder komödiantisch, cartoonesquen Einlagen in **Honey I Blew Up the Kid** wieder. Ende des vergangenen Jahres legte er mit seinem fantastischen Soundtrack zu George P. Cosmatos Western **Tombstone** noch einen drauf. Kein Wunder, dass dieser Score von den Mitgliedern der *Swiss Film Music Society* für den Score of the Year 1993 nominiert wurde.

Am ersten Tag unseres USA-Aufenthaltes und nach einem nicht endenwollenden, recht stürmischen Flug - oh, ich war gezeichnet...- empfing der herzliche, stets für einen Spass aufgelegte Bruce Broughton Jürg Zbinden und mich in seinem herrlich gelegenen Haus, versorgte uns nicht nur mit dem dringend benötigten Tee und äusserst interessanten Antworten, sondern auch mit einem brauchbaren Strassenatlas (!) des Irrgartens rund um L.A. und einigen Tips, was wir uns unbedingt anzuschauen hätten. Es war ein unvergesslicher Tag. Danke, Bruce.

*? Beginnen wir doch mit **Tombstone**, einem Score, den Du selbst nicht als "typischen" Westernscore bezeichnest, vor allem in Bezug auf die Benützung von "Klischees" wie Banjo, Gitarre oder Mundharmonika...*

BB: **Tombstone** ist ein sehr düsterer Film, das war mein Eindruck. Es gibt viele Schiessereien, viele Tote. Die Bösen sind wirklich böse und selbst die Guten sind nicht sehr weit (lacht). Ich entschied mich also gleichzeitig kraftvolle und düstere Musik zu schreiben. ~~Andere~~ gibt es einige traditionelle Westerelemente. Ich benutzte viele Hörner, Celli, all diese typischen Elemente. Es gibt einige charakteristische Themen, wie beispielsweise dasjenige für die Familie. **Tombstone** hat Passagen in der guten alten Tradition der Filmmusik, breit, episch. Wie der Film selbst. **Tombstone** wurde von jemandem (George P. Cosmatos) gedreht, der viele Western gesehen hat, der Westernfilme mag. Es ist ein ziemlich amerikanisches Thema, eine wahre Geschichte. Grundsätzlich habe ich nicht die selben Elemente wie seinerzeit bei **Silverado** verwendet - **Silverado** hat eher versucht einen Stil wiederzubeleben.

? Unter anderem hast Du hier das Kontrabass-Sarrusophon verwendet, ein recht ungewöhnliches Instrument, aber wie geschaffen für die düstere Atmosphäre des Films.

BB: Ja, ich wollte den tiefen, basslastigen Bereich des Orchesters erweitern, dazu war das Sarrusophon, welches ich vor Jahren einmal gehört hatte, wie geschaffen. Es war toll.

*? Für gewöhnlich dirigierst Du alle Deine Kompositionen selber. Bei **Tombstone** dirigierte jedoch David Snell die Sinfonia of London?*

BB: Ja, der Grund war, dass ich Problemen mit den "Unions" hier in L.A. aus dem Weg gehen wollte.

? Im Booklet steht unter "Special Thanks" der Name von Jerry Goldsmith. Wie kam es dazu?

BB: Oh ja. Er war mir behilflich den Score zu bekommen. Wie du weisst, sollte Jerry ursprünglich den Film machen. Er kennt eigentlich jeden, der an diesem Film mitarbeitete. Ich kannte keinen einzigen. Während ich den Score machte, sprach ich einige Male mit ihm, natürlich nicht darüber was ich denn zu tun hätte, sondern einfach wie man mit diesen Leuten umgeht. Ich war nicht besorgt, ob ich den Score hinkriege, ich war beunruhigt weil ich noch nie mit diesen Leuten zusammengearbeitet habe. Weshalb also nicht ein kleines Dankeschön an Jerry? Damit wird er ja nicht gerade überhäuft...zu viele Leute haben ihn ausgenutzt und ihm nie dafür gedankt (lacht).

? *Don Nemitz, Dein Orchestrator seit vielen Jahren, war bei **Tombstone** nicht dabei, oder?*

BB: Nein, alle Orchestrationen sind von mir. Tatsächlich sind es immer meine eigenen Orchestrationen. Meine Partituren sind sehr vollständig, es ist alles vorhanden, nichts braucht mehr hinzugefügt zu werden.

? *Könnte man sagen, Bruce Broughton ist der "Westernkomponist" der achtziger und neunziger Jahre?*

BB: Nun, eigentlich habe ich nicht allzu viele Western gemacht. **O Pioneers** ist an und für sich gar kein Western. **O Pioneers** ist, wie wir es nennen, Americana, eine traditionell-amerikanische Mittelwesten Geschichte. Auch **The Blue and the Grey** würde ich nicht unbedingt als Western bezeichnen, das ist vielmehr ein historisches Ereignis. Meiner Meinung ist ein Western eine Idealvorstellung, es ist amerikanische Fantasie und davon habe ich nur zwei gemacht. **Silverado** hat mir eigentlich nie einen anderen Western beschert...oder vielleicht **Tombstone**, aber das ist ja mehr als zehn Jahre her. Nein, ich würde mich nicht als "Westernkomponist" bezeichnen.

? *For Love or Money ist ein zeitgenössischer, leichter Score.*

BB: Dieser Film war eigentlich eine in New York spielende Liebesgeschichte, eine Romanze. Ich versuchte einen Score zu schreiben, der zu New York passen könnte. Nun, ich selbst bin zwar nicht von N.Y., hingegen Barry Sonnenfeld, der Regisseur. Er hat die Stadt wirklich herrlich in Szene gesetzt, wirklich prachtvoll.

Am Ende des Filmes hatte Barry folgenden Wunsch: "Wenn das Pärchen sich wiederfindet, sollte die Musik übertrieben romantisch sein." Ich sagte okay und er meinte darauf: "Nein, im Ernst, ich will es schamlos romantisch!" (lacht), was ich dann auch tat.

Tja, die Art wie der Score schliesslich im Film eingesetzt wurde...die Musik ist auf der CD wesentlich besser repräsentiert als im Film. Barry hat zum Beispiel einen herrlichen Anfang gedreht, es war wundervoll mit dieser hübschen Musik darunter. Leider stellten "die" fest, dass der Film ein bisschen mehr Kick brauchen würde, also änderten sie den Anfang, warfen meinen *Main Title* und Barrys ursprüngliche Sequenz raus und legten einen Song unter die neue Einstiegssequenz. Jetzt beginnt der Film mit einer dieser typischen Luftaufnahmen der Stadt. So wie es halt sehr oft gemacht wird. Diese Version des Filmes habe ich zwar nicht gesehen, aber ich habe davon gehört. Meine Musik wurde im Film ziemlich zurechtgestutzt, aber das Album ist sehr gelungen.

? *Passiert es desöfteren, dass Du die endgültige Version des Filmes nicht zu sehen bekommst, aus welchen Gründen auch immer?*

BB: Normalerweise schaue ich mir die Filme an. **For Love or Money** habe ich nicht gesehen, weil ich dachte, dass ich die endgültige Fassung gesehen hätte. Niemand der Verantwortlichen hat mir persönlich gesagt, dass der Film geändert wurde. Meines Wissens sind weder *Main Title* noch *End Credits* im Film und ich weiss nicht was sie sonst noch alles geändert haben. Also weshalb sollte ich mir den Film noch ansehen? Ich war bei der Endmischung dabei und ich war dabei als ich dachte, dass es sich um den Film handle.

Normalerweise schaue ich mir die Filme immer an, aber weisst du, oftmals verbringt man eine ziemlich schreckliche Zeit an einem Film und es ist dir völlig egal ob du den Film je wieder siehst oder nicht.

Harry and the Hendersons kann ich mir nicht mehr ansehen, ich kann ihn mir schlicht und einfach nicht mehr ansehen. Das war eine meiner schlimmsten Erfahrungen. Es gibt Leute, die **Harry and the Hendersons** mögen - ich nicht!

Ich ging ins Kino um mir **Tombstone** anzusehen, wie ich es oftmals tue um zu sehen, wie die Leute auf den Film reagieren.

? *Rescuers Down Under verschwand urplötzlich aus den Katalogen der Soundtrack-Händler, nachdem die CD für eine kurze Zeit erhältlich war...*

BB: Tja, der Film machte nicht das Geld, wie Disney es erwartete. Die CD war bereits seit 6 Wochen erhältlich als Disney entschied das Ganze zu stoppen. Sehr enttäuschend für mich. Es ist ein toller Film und zum Glück haben solche Filme "ein Leben" auf Video.

Leider ist es so, dass diese Soundtrackveröffentlichungen - ausser sowas wie **Star Wars** oder **Batman** - sich nicht allzu gut verkaufen. Für eine dieser grossen Gesellschaften lohnt es sich kaum, viel Geld reinzustecken. Das ist ihr Standpunkt. Von unserem Standpunkt aus begrüssen wir natürlich solche Veröffentlichungen. Wir freuen uns unsere Arbeit vorführen zu können und es gibt Leute, die sich dafür interessieren. Aber mit einer Gesellschaft wie **Disney** darüber zu verhandeln, die CD für weitere 3 Monate oder so im Handel zu lassen, ist kaum möglich.

*? **Silverado** war für einen Oscar nominiert, ausserdem hast Du einige Emmys gewonnen. Wie wichtig sind solche Auszeichnungen für Dich?*

BB: Ich bin der Meinung, dass ein "Oscar" sehr wichtig ist. Die Leute anerkennen das. Die Emmys waren nie sehr wichtig. Ich habe 6 Emmys, einer davon wird aufgrund des Erdbebens gerade restauriert. Aber um dir einen Eindruck über die Wichtigkeit eines Emmys zu vermitteln: für die Serie **Dallas** habe ich zwei Emmys gewonnen. Soviel ich weiss hat nur noch ein Schauspieler dieser Serie einen Emmy erhalten. Ich besitze also doppelt so viele Emmys wie jeder andere, der an **Dallas** mitarbeitete. Noch nicht einmal die Produzenten haben Kenntnis davon genommen. Es zählt einfach nichts. Natürlich ist es wundervoll Emmys zu erhalten, es ist toll sie sich anzusehen. Gäste bestaunen sie: "Oh mein Gott, Du hast Emmys. Kann ich mal einen halten..." (lacht). Aber um dir einen anderen Job einzubringen oder deinen Bekanntheitsgrad zu steigern: kaum.

Der Award, der dich wirklich weiterbringen kann, ist der "Oscar" - jedenfalls während der ersten Monate nachdem du ihn erhalten hast. Nun, Alan Menken ist dadurch nicht zum meistgesuchten Filmkomponisten der Stadt geworden. Jeder erwartet von ihm, der überragende Songwriter für Zeichentrickfilme zu sein und vielleicht eröffnen sich ihm dadurch einmal andere Perspektiven, wer weiss.

Für die Jungs, die ihre "Oscars" bereits haben, hat es sich auf alle Fälle immer ausbezahlt.

? Nun, für mich stellt sich das Problem, dass Alan Menkens Song Scores in der Kategorie Original Score nominiert werden. Im Gegensatz dazu gab es vor etwa 10, 12 Jahren den Original Song Score "Oscar" und dort wäre Alan Menken zweifellos der verdiente Gewinner?

BB: Ja, aber es gibt einfach nicht genügend Original Song Scores in einem Jahr, höchstens deren zwei oder drei, die sich für diese Kategorie qualifizieren könnten. Meines Erachtens braucht es aber fünf Nominationen. Dieses Jahr gab es nur **Nightmare Before Christmas**. Insgesamt gibt es zu wenige Filme in dieser Kategorie. Song Score und Original Score werden also zusammen in einen Topf geworfen und Tatsache ist, dass wenn immer ein Score mit einem Song konkurriert, der Score verliert. Es ist immer so. Vor einiger Zeit beispielsweise, als **Patton** nominiert war, hat **Butch Cassidy and the Sundance Kid** den "Oscar" gewonnen. Nicht weil der Score so herausragend war, nein, es waren die populären Songs!

Die Academy kennt das Problem und wir versuchen eine Lösung zu finden, die für beide Gruppen gerecht ausfällt.

? Hast Du Filme abgelehnt, weil entweder das Script oder der Film selbst so schlecht waren und Du auch musikalisch nichts damit anfangen konntest?

BB: In der Tat, ich habe einige Filme abgelehnt. Ich mag keine Filme mit exzessiver Gewalt oder die erniedrigend sind. Mit Teufelfilmen kann ich überhaupt nichts anfangen, die sind einfach idiotisch. Zu meinem Agenten habe ich gesagt: "Sprich nicht einmal darüber, ich will nichts davon hören." Wer weiss, vielleicht hätte ich mehr Filme ablehnen sollen, als ich tatsächlich getan habe.

? Wie gehst Du mit dem Zeitdruck um, gibt es da nicht oft Probleme?

BB: Tatsächlich hätte ich bei **Tombstone** einen besseren *End Credit* geschrieben (noch besser? Ed.). Zwei Tage mehr Zeit und ich hätte den richtigen *End Credit* geschrieben. Als wir zur Abmischung kamen, entschieden sie sich für eine weitere Minute Abspann!! Ich hatte einfach nicht mehr die Zeit dazu, also hat man genommen, was existierte.

Üblicherweise, selbst bei den Scores, die wirklich schnell geschrieben werden mussten, würde ich aber sagen, dass ich es nie anders machen würde, egal ob mehr oder weniger Zeit. Bei **The Boy Who Could Fly** hatte ich sechs Wochen zur Verfügung. Als es zum Dubbing ging, war der Score noch immer nicht fertig. Ich hatte einfach "zuviel" Zeit um über dies und jenes nachzudenken, umzudenken,

mich zu hinterfragen und jede Idee x-mal zu überdenken. Trotz der 6 Wochen hatte ich nicht das Gefühl, dass der Score besser oder schlechter als all die anderen gelang.

Silverado habe ich sehr schnell geschrieben. Auch **Young Sherlock Holmes** und **Tombstone** waren recht schnell fertig. Peter Hyams verspricht mir immer 6 Wochen Zeit, aber ich schreibe die Scores normalerweise in 3 Wochen. Im allgemeinen brauche ich nicht mehr Zeit.

? Für Peter Hyams hast Du einen Score geschrieben (*Presidio*), der ein exzellentes Beispiel für den Gebrauch von elektronischen Klängen im Verbund mit einem Orchester darstellt...hast Du bei **Narrow Margin** mit demselben Prinzip gearbeitet?

BB: **Presidio** hatte sehr viel elektronisches. Bei den anderen Scores wollte Peter eigentlich keine Synthesizer. Er weiss sehr genau wie ein Synthie klingt und was man damit anstellen kann. **Harry and the Hendersons** hatte auch recht viele elektronische Klänge...

? ...schreibst Du's nieder oder improvisierst Du direkt in den Computer, wie es heute recht oft getan wird?

BB: Für gewöhnlich schreibe ich alles nieder und gebe es dem Synthesizer-Spieler, den ich meistens kenne. Ich kenne seinen Stil und weiss ziemlich genau was ich bekomme und was nicht. In den letzten Jahren bin ich in Sachen Elektronik spezifischer geworden, beispielsweise bei **So I Married an Axe Murderer**, ein Score, der viele elektronische Elemente enthält, Sounds, die ich wollte und fand. Ich experimentiere ständig damit herum und bei meinem letzten Film **Holy Matrimony** - obwohl dieser nicht rein elektronisch war, aber wir ein Setup an Synthesizern hatten - wurde von mir einiges vorher als Temp Track an meinen Synthies improvisiert, damit ich es dem Regisseur vorspielen konnte und wir darauf basierend Änderungen vornehmen konnten. Das ist um einiges einfacher als vorher alles niederzuschreiben. Von meinen Improvisationen, welche ich im Computer abgespeichert habe, wurde dann die Orchestration gemacht. Eine sehr interessante Sache, auch deshalb, weil dieses Computer- und Synthzeug einem neue Möglichkeiten in der Komposition eröffnet, Dinge von denen ich vorher nicht mal zu träumen gewagt hätte. Leuten wie Marc Shaiman und Danny Elfman wird leider oftmals ein Strick daraus gedreht, weil sie nicht unbedingt die gute, alte Schule des Musikschreibens pflegen. Sie schreiben nicht alles nieder, sie improvisieren in der Art wie ich es hin und wieder mache. Es ist keineswegs so, dass sie nicht Noten schreiben könnten, sondern dass diese Methode einfacher und schneller für sie ist.

Ich sehe kein Problem darin. So lange Musik herauskommt, sollte sich wirklich niemand hinterfragen wie sie gemacht wurde!

Wie gesagt habe auch ich begonnen damit zu experimentieren. Aber ich habe die Kontrolle, ich weiss wie man orchestriert, ich weiss wie man schreibt und ich kenne den Unterschied zwischen improvisierten und "auskomponierten" Scores. **Honey I Blew Up the Kid** beispielsweise kann man nicht am PC improvisieren. **Honey** ist viel zu kompliziert aufgebaut, anders als **Holy Matrimony**, der für diese Methode geeignet war.

? **Honey I Blew Up the Kid** ist eine orchestrale Tour de Force sondergleichen, eine brillante Einspielung des Orchesters. Du hast einige Saxophone darin verwendet...

Ja, einfach weil es albern klingt. Etwa ein Jahr vor **Honey** habe ich einige Cartoons gemacht. Das tolle daran war, dass man so richtig dämliche Musik schreiben konnte. Nun, **Honey** ist ein sehr einfacher Film...ziemlich blöd. Ein Film, den ich sehr mag. Wenn man sich nur amüsieren will, so ist **Honey** genau der richtige Film, man kennt all die Gags, all die Situationen. Sucht man allerdings nach einem gewissen Gehalt, so wird man den Film hassen, er ist einfach albern. Also setzte ich die Saxophone ein, weil es für mich albern klang. Ausserdem gab es diese typische Perkussion im Hintergrund. Tatsächlich ist der Score aber ganz und gar nicht dumm, im Gegenteil. **Honey** ist einer meiner Lieblingscores, eine Musik, die ich mir unzählige Male anhören kann ohne mich dabei zu langweilen.

Um auf die Leistung der Musiker einzugehen, ja, die waren fantastisch, absolut unglaublich. Wir spielten die Musik über eine längere Zeitdauer ein, den eigentlichen Score nahmen wir in 3 oder 4 Tagen auf. Dann folgte der *Main Title*, der ein Cartoon war. So etwa einen Monat später nahmen wir den *Main Title* auf und mir blieb noch Zeit an einigen Dinge aus den ersten Aufnahmen zu feilen und einige Dinge abzuändern, die nochmals umgeschnitten wurden oder wo der Regisseur etwas anderes wollte. Es war eine wirklich tolle Sache.

? Wie fühlt man sich, wenn eine derartig fürchterliche CD wie **So I Married an Axe Murderer** auf den Markt kommt?

BB: Wie man sich fühlt? Man fühlt sich schrecklich! Es gab einfach keine Möglichkeit auch nur einen Cue auf das Album zu bringen. Sogar bei **Stay Tuned** war wenigstens etwas vom Score dabei, obschon auch dies ein fürchterliches Album war...und ein fürchterlicher Film. Leider gab es bei **Axe Murderer** keine Möglichkeit, dass "die" ein anderes Scorealbum zugelassen hätten. In den *End Credits* wurde mein Music Editor nicht einmal erwähnt. Der Kerl, der als Editor an den Songs arbeitete, wurde als Music Editor aufgeführt. Als wir deswegen reklamierten, meinte die Company trocken: "Nun, dieser Film dreht sich nicht um den Score, es geht um die Songs." Der Score wurde nie als wichtig erachtet, obwohl er dem Film sehr half. Jedermann wusste es und jedermann sagte es auch. Doug (Fake) und ich sprachen darüber, den Score herauszubringen. Er war von der Sache jedoch nicht sehr überzeugt, denn er wusste, dass die Songs veröffentlicht werden und dachte, dass sich die Leute sowieso nur für die Songs interessieren.

Es ist eigentlich schade, denn es gibt einige quirlige Stücke. Ich mag den Score, aber nein, es wird wohl nie ein Album geben.

? Schade...

BB: Ja, es ist eine Schande. Am Ende des Films gibt es wirklich einige herrliche Passagen.

? Viele von uns würden sich mehr Veröffentlichungen Deiner Musik wünschen, **Jackknife** und **Presidio** beispielsweise. Wie stehst Du dazu, dass Deine Musik für uns Filmmusik-Enthusiasten erhältlich ist?

BB: Also, ich wünschte mir, dass mehr von meiner Musik erhältlich wäre. Wichtigster Bestandteil der Filmmusik ist natürlich, dass sie zum Film passt und funktioniert, gleichzeitig gebe ich mir aber sehr viel Mühe und arbeite schwer daran, damit die Musik auch klingt wie Musik. **Presidio** oder **Narrow Margin** zu veröffentlichen, wäre schon eine feine Sache. Allgemein könnte man vielleicht sagen, dass es mir recht ist meine Musik herauszubringen, so lange die Musik auch "musikalisch" ist. Meiner Meinung ist das **Tombstone** Album zu lang. Natürlich freut es mich, dass es das Album gibt und Doug ist völlig närrisch seither. Für mich ist das Album aber eher für Filmmusik-Enthusiasten. Ich kann mir kaum vorstellen, dass irgendjemand sich hinsetzt und zuhören kann - nicht mal ich schaffe es, mich hinzusetzen und die Musik über mich ergehen zu lassen. Es ist zuviel reine Cue-Musik. Ich hätte ein feines 30 oder 40 Minuten Album darausgemacht, dann wäre es richtig geniessbar. Ich denke auch, das original **Silverado**-Album war besser in dieser Beziehung als die neue CD-Veröffentlichung (Intrada). Ich weiss, dass dieses Album mehr Musik hat und Leute lange darauf gewartet haben diese Musik zu hören. Das sind aber "Filmmusiker" wie ihr.

Nun, vielleicht sollte man einige der Scores, die da so veröffentlicht werden, besser im Film belassen (lacht), ich denke mehrheitlich trifft das zu.

? Für Amblin Entertainment hast Du zwei Filme gemacht, **Young Sherlock Holmes** und **Harry and the Hendersons**. Wie ist es mit Steven Spielberg zu arbeiten?

BB: Von diesen Filmen abgesehen, habe ich ausserdem noch bei den **Tiny Toons** (TV-Cartoons) mit ihm gearbeitet. Steven liebte die Musik zu **Young Sherlock Holmes**, hasste die Musik zu **Harry and the Hendersons** und liebte die Musik zu **Tiny Toons**. Das ist eigentlich alles, was ich über ihn sagen kann. Wenn er etwas mag, ist es wesentlich einfacher mit ihm zu arbeiten, als wenn er etwas nicht ausstehen kann. Und wer sollte ihm das übel nehmen??

? Hat je ein Filmemacher zu Dir gesagt: "Mach was Du für richtig hältst, Bruce. Ich vertraue Dir!"?

BB: Ja, tatsächlich. Larry White, er war der Produzent von **The Blue and the Grey**, **The Master of Ballantrae** und **First Olympics - Athens 1896**, für den ich einen Emmy gewann. Bei **First Olympics** - an dem ich mich übrigens ungleich schwerer getan habe, als an den anderen, da ich mich mit dem vielen griechisch-ethnischen Material nicht sonderlich auskannte -, Larry sagte also: "Bruce, wann immer ich mit dir über ein Projekt gesprochen habe, hast du stets das gemacht, was ich von dir verlangt habe. Also leg los und mach was du für richtig hältst!"

? Keine schlechte Sache...

BB: Oh, es war toll. Trotzdem, mich stört die Einwirkung des Regisseurs grundsätzlich nicht - bis zu einem gewissen Punkt wenigstens. Ich habe mit einigen recht mühsamen Personen gearbeitet. Über die Jahre habe ich gelernt damit umzugehen, ich lernte mehr über diese Leute, ich lernte wie man mit ihnen umgehen sollte. Der Regisseur, egal ob er mit dem was er will richtig liegt oder nicht, er ist immer der Regisseur. Es ist sein Film. Ich kann mir nicht vorstellen, dass irgend ein Regisseur, selbst der mieseste oder derjenige, der immer alles unter seiner Kontrolle haben will, etwas schlechtes für seinen Film will. Die machen bei weitem nicht so viele Filme wie ich, in ihrer ganzen Karriere nicht. Wenn sie also ein Projekt haben, ist es ihr Kind. Üblicherweise werden sie erst zwei, drei oder fünf Jahre später einen neuen Film machen. Teil meines Jobs ist es, emotionellen Kontakt mit dem Regisseur aufzubauen, damit eine enge Zusammenarbeit möglich ist. Erst dann fühle ich mich kompetent genug um Einfluss auf etwas zu nehmen, was er unbedingt will, aber völlig falsch für den Film ist. Ich kann ihm sagen: "Ich denke nicht, dass es funktionieren wird. Nun, ich werde es tun, aber lass mich zunächst etwas anderes versuchen." Im umgekehrten Falle, wenn er mit etwas Probleme hat, kann er zu mir kommen und sagen: "Tja, Bruce, das gefällt mir nicht. Gibt es noch eine andere Möglichkeit?". Das klingt doch besser als: "Uh, was soll das? Los, holen wir uns einen anderen Komponisten!" Meiner Meinung ist es unerlässlich einen solchen Kontakt mit dem Regisseur aufzubauen.

Aber ich habe auch mit Regisseuren gearbeitet, die weder sehr freundlich, noch sonderlich klug waren. Mit einigen von ihnen ziehe ich es vor nicht wieder zu arbeiten. Ihr Ego überragt schlicht und einfach ihre Intelligenz oder ihr Talent. Im allgemeinen jedoch bin ich in der Lage zu behaupten, dass ich mit den meisten gerne wieder zusammenarbeiten würde.

Ausserdem, auch Komponisten liegen nicht immer richtig. Ich erinnere mich an so manche Fälle, wo ich überzeugt war von dem was ich mir überlegt habe - aber saumässig daneben lag. Bei einem Film, den ich hier nicht nennen möchte, nachdem ich ihn nicht beendet habe, haben der Regisseur und ich uns für eine ganz bestimmte Richtung entschieden. Wir unterlegten den Film mit der Musik und führten ihn einem Testpublikum vor. Wann immer die Musik ertönte, wurde das Publikum plötzlich ruhig. Die Musik hat sie völlig aus dem Film gerissen. Die Musik war absolut falsch, völlig daneben.

Oft habe ich schon gelesen wie sich Komponisten äusserten und sagten: "Die Regisseure haben keine Ahnung von Musik, blabla...". Nun, es ist nicht ihr Job etwas von Musik zu verstehen und um ganz ehrlich zu sein, würden sie alles über Musik wissen, sie würden über das falsche Thema plaudern. Ich bin nicht da um ihnen grossartige Musik zu liefern, ich bin dazu da ihre Filme emotionell zu unterstützen, den Film romantischer zu machen, düsterer oder zeitgenössischer. Eigentlich handelt es sich vielmehr um ein Beziehungsproblem als um einen technischen Mangel. Wenn es keine richtige Zusammenarbeit von beiden Seiten gibt - der Komponist arbeitet genauso mit dem Regisseur, wie der Regisseur mit dem Komponist - dann ist ein Misserfolg kaum mehr auszuschliessen. Ja es stimmt, es gibt dämliche Regisseure, aber es gibt auch dämliche Komponisten.

? ...und hin und wieder verliebt sich der Regisseur in den Temp Track...

BB: Oh ja, das passiert häufig. Aus diesem Grunde schreiben jetzt viele Komponisten den Temp Track selber, wie auch ich es mache, obwohl ich es nicht sonderlich mag, da es doppelte Arbeit bedeutet. Der Vorteil besteht darin, dass was immer "die" lieben von etwas stammt, in das du bereits involviert bist. Beides geschah mit Alan Alda. Alan und ich haben an zwei Filmen zusammengearbeitet. Der erste hatte einen Temp Track, der vorzüglich funktionierte, ich muss es zugeben. Alan versuchte nicht allzu sehr an den Temp Track gebunden zu sein, doch er war es. Als wir den zweiten Film machten, wussten wir, dass es damals ein Problem gab. Deshalb stiess ich viel früher zu diesem Projekt als beim ersten Mal, tatsächlich sogar bevor sie überhaupt mit dem Dreh begonnen hatten. Ausserdem besuchte ich den Set und - etwas was ich vorher noch nie gemacht habe und mir damals als Zeitverschwendung erschien - schrieb einige Themen während gedreht wurde. Als ich die ersten geschnittenen Szenen sah, dachte ich mir, dass meine Themen tatsächlich funktionieren könnten, also spielte ich sie in mein Equipment ein und führte sie Alan vor. Er sagte: "Ja, das ist ziemlich gut, mit dem kann man arbeiten." Darauf sagte ich: "Sobald du mehr Szenen hast, gib sie mir und ich schreibe eine Art Temp Track dazu, um zu sehen wie es funktioniert." Es war gut für den Film. Auf diese Weise konnten wir einiges noch ändern. Alan hatte einige Dinge, die ihm nicht gefielen und ich hatte ein paar Sachen, die ich verbessern wollte. Als wir schliesslich zum eigentlichen Score kamen, hatten wir keine grösseren

Probleme mehr. Alan kannte das Material ja bereits zum voraus, er verliebte sich in meinen Temp Track.

Das ist unser Job, man muss sich mit derlei Dingen auseinandersetzen und damit umgehen können. **Tombstone** beispielsweise hatte **Silverado** als Temp Track. Es war schrecklich. Sie wollten mir einen Gefallen tun, denn es war ja meine Musik, und meinten: "Gefällt dir die Musik?" und ich antwortete: "Ich mag die Musik - ich hasse sie in diesem Film!". Der Film wirkte ziemlich albern, aber sie waren offen für einen besser Score.

? Du hast viel fürs Fernsehen gearbeitet...

BB: Ich habe beim Fernsehen begonnen...

? Was sind die Unterschiede zwischen Film und Fernsehen?

BB: Man hat bei weitem nicht soviel Zeit, man hat nicht soviel Geld zur Verfügung und dem Score wird keine allzu grosse Beachtung geschenkt. Wenn denen etwas nicht gefällt, können sie nicht viel daran ändern - ausser es nicht zu verwenden. Im allgemeinen ist kein Geld vorhanden um einen Score ersetzen zu lassen. Ausserdem mäkeln sie nicht, wie beim Film üblich, über jede Note oder jede Szene. Beim Film sitzt du da und es geht: "...diese Note, jene Note, dieser Takt, nein ich denke es ist zu laut..." und so weiter. Nun, beim Fernsehen kommt das gelegentlich vor, nicht aber in dem Ausmasse wie beim Film. Die Kontakte sind kurzlebiger, du bist drin, du bist raus. Die Leute die im TV Karriere machen, sind denen im Film sehr ähnlich. Sie arbeiten oft mit denselben Leuten. Mike Post zum Beispiel hat einige wichtige und erfolgreiche Beziehungen mit Produzenten, die alle zuerst zu Mike kommen. So wie es eben sein sollte. Die Leute wissen was sie von Mike kriegen und Mike weiss was die Produzenten wollen.

Ausserdem bietet das Fernsehen mehr Vielfalt. Viel in diesem Geschäft zu arbeiten, bedeutet, dass man in einer ganzen Bandbreite an Stilrichtungen schreiben kann. Beim Film hört man zwar deine Musik, das ist positiv. Das schlechte beim Film aber ist, dass man sehr schnell festgelegt wird. Henry Mancini beispielsweise wird immer mit Blake Edwards in Verbindung gebracht. Nun, Mancini beherrscht eigentlich alles, aber das ist es, was jeder von ihm denkt: Blake Edwards. Oder John Williams. Mit was bringt man ihn in Verbindung? Da denkt man sofort an diese grossen, schwärmerischen, orchestralen, Neo-Korngold, Neo-Strauss'schen Scores. Aber John hat noch viel anderes auf Lager, dasselbe gilt für Jerry (Goldsmith). Wir alle werden abgestempelt. Von mir denkt man wahrscheinlich, dass ich der grosse, orchestrale Komponist bin, denn wenn ich orchestrale Scores schreibe, oh, dann mache ich sie wirklich gewaltig gross. So gewaltig wie nur möglich. Hätte ich **Tombstone** grösser machen können, hätte ich ihn noch gewaltiger gemacht (lacht). Wieso auch nicht, es ist ein Film. Trotzdem mache ich auch kleinere Sachen. Synthie-Scores, Komödien, Suspense und Love Stories. Wie alle anderen auch.

*? Du hast einige Male in Europa aufgenommen. **Young Sherlock Holmes** und **Tombstone** in London und **Old Man and the Sea** in München. Was ist Deine Meinung betreffs europäischen Orchestern?*

BB: Ja, ich habe in London mit der Sinfonia of London und in München mit dem Graunke Sinfonie Orchester gearbeitet. Ich würde sagen, vergleicht man London mit L.A., die Musiker in London lesen sehr schnell. Ihre Auffassungsgabe, was das Notenlesen betrifft, ist toll und ihr Vortragsniveau ist sehr, sehr hoch. Ganz bestimmt genauso gut wie hier. Ich denke aber nicht, dass man in Europa diese Vielfältigkeit antrifft, die es hier gibt. Es gibt viele verschiedene Musikertypen und -gattungen hier und wenn man wirklich etwas ganz spezielles und einzigartiges sucht, findet man es ziemlich sicher hier. Ausserdem gibt es einen bestimmten, stilistischen Unterschied. Wenn ich mir **Tombstone** anhöre, weiss ich sofort, dass der Score von einem europäischen Orchester eingespielt wurde. Die Art wie die Holzblasinstrumente klingen, die Art wie die Streicher klingen, wie es aufgenommen wurde. Vergleicht man **Tombstone** mit **Silverado** hört man einfach einen Unterschied. Beide wurden ausserordentlich gut eingespielt, es gibt aber diesen stilistischen Unterschied.

Oder, wenn ein Konzertmeister in England seinen Bogen nach unten führt, führen alle Streicher ihren Bogen nach unten. Alle hören aufeinander, alle spielen zusammen. Das ist etwas was man hier nicht unbedingt findet. Aber ich hatte stets den Eindruck, dass man hier einfach vielfältiger ist. Und ausserhalb Londons gibt es wahrscheinlich kein europäisches Orchester, dass derart schnell umsetzen und einspielen kann. In Deutschland gibt es einige Orchester, die als ziemlich gut gelten. Ich würde jeden-

falls nie weiter als nach Deutschland gehen. Ich würde keinesfalls dorthin gehen, wo andere schon hingegangen sind. Meine Musik ist oftmals schwierig zu spielen. Bei **Old Man and the Sea** wollte die Company, dass ich nach Ungarn gehe um aufzunehmen und ich sagte: "Ich würde nicht nach Ungarn gehen um diesen Score einzuspielen. Ich kenne meine Musik und ich glaube kaum, dass ich damit nach Ungarn gehen werde!" Also ging ich nach Deutschland, Punkt.

? Deine Werke werden von Filmmusik-Enthusiasten sehr geschätzt. Wann können wir Bruce Broughton in einem Konzert hören?

BB: Nächste Woche, nach der "Oscarverleihung", gehe ich nach Washington D.C. um ein neues Stück im Rahmen eines Konzertes für Kinder uraufzuführen. Ein etwa 15 minütiges, filmmusikähnliches Stück, welches von der National Symphony, der Chicago Symphony und der Seattle Symphony in Auftrag gegeben wurde. Das ist etwas worauf ich mich mehr konzentrieren werde. Es gefällt mir mit Filmen zu arbeiten, eine tolle Sache, aber ich fühle, dass ich auch Konzertmusik schreiben muss. Ich brauche es für meine Technik und für meinen eigenen Seelenfrieden. Im Filmgeschäft fühlt man sich hin und wieder als blosser Gebrauchsgegenstand, ausserdem wird man einfach zu oft auf einen bestimmten Stil festgelegt. Die Leute meinen mich zu kennen und wollen, dass ich immer so komponiere. Oftmals kann man halt nicht das schreiben, was man eigentlich möchte.

Gerade arbeite ich am Computer an einem Stück für ein lokales Konzert im Juli. Damit habe ich niemanden sonst zufriedenzustellen ausser mich selbst. Sowas macht mir viel Spass. Mit Doug (Fake) habe ich auch schon über Aufnahmen gesprochen. Ich habe ein recht populäres Tuba-Konzert geschrieben, ein sehr gutes Piccolo-Konzert, welches häufig aufgeführt wird und einiges mehr. Manchmal ist es filmmusikähnlich, manchmal nicht.

? Gibt es einen bestimmten Komponisten, den Du besonders magst?

BB: In der Filmmusik war Jerry Goldsmith immer schon mein Lieblingskomponist. Als ich damals bei CBS begann, Jerry war vor mir 15 Jahre lang dort beschäftigt, hörte ich sein allererstes aufgenommenes Stück, irgendetwas wie "At the Fountain". Er war wohl so um die 20. Nun, es war nicht gerade grossartig, aber schon bald danach hat er viele wirklich gute Sachen gemacht. Wenn man seine alten CBS-Shows hört, merkt man wie er mit verschiedensten Ideen herumexperimentiert und gearbeitet hat. Ja, ich hörte mir viel von diesem Zeugs an.

Ich bin zwar kein Filmmusik-Historiker, aber für mich war Erich-Wolfgang Korngold einer der besten, die vor 40, 50 Jahren Filmmusik geschrieben haben. Auch was Max Steiner und Franz Waxman gemacht haben, gefällt mir gut. Die Jungs, die heute im Geschäft sind, machen grösstenteils einen guten Job. Viele von ihnen sind wirklich gute Filmkomponisten. Ich weiss nicht, ob alle gute Komponisten sind, aber viele davon sind echt tolle Filmkomponisten. Oftmals sitze ich da und schau mir was an und denke: "Gute Güte, an diese Möglichkeit hätte ich nie gedacht." Es geht mir nicht um den musikalischen Aufbau, sondern darum wie die mit einer dramatischen Situation umzugehen wissen.

Mir gefallen die Scores von James Horner, Alan Silvestri, James Newton Howard und Randy Newman. Als ich an den **Tiny Toons** arbeitete, gehörte es zu meiner Aufgabe Komponisten anzustellen. Und ich bekam einen Haufen zusammen, die wirklich alle toll sind. Joel McNeely, der eine grosse Karriere vor sich hat, Mark Waters oder ältere Kerle wie Fred Steiner, der leider nicht den Anteil an Filmen bekommt, der ihm zustehen würde. Er ist ein fantastischer Komponist. Jemand wie ihn zu haben ist sehr interessant. Wenn man sich seine Scores genauer betrachtet, fällt einem auf, dass er nur die Noten schreibt, die man auch wirklich hört. Er schreibt keine Noten, die er als nicht wichtig betrachtet und er kennt all diese bestimmten Techniken, Gags und weiss wie man Musik dazu bringen kann, genau das zu erreichen, was man will. Manchmal hat er einen dieser Walzer von Strauss adaptiert und in den Cartoons "missbraucht", wirklich witzig. Er ist ein sehr lustiger Kerl.

Die Filmkomponisten, sei es von der Generation vor mir oder der Generation nach mir, können alle viel voneinander lernen. Wenn ich die Musik von jemandem betrachte, achte ich speziell darauf was er oder sie mit dem Film anstellt, auch unter Beachtung welchen musikalischen Background die Person hat. Ich habe schon sehr einfache, simple Dinge gesehen, sehr interessante Sachen, wo ich ursprünglich dachte, dass es viel komplexer und komplizierter sein müsste. Wie jeder Künstler klaue ich also so viel wie jeder andere auch und wenn ich etwas interessantes sehe/höre, dann werde ich versuchen es in meinen Stil und meine Technik einzufügen.

Am 23. April 1994 fand das zweite Meeting der *Swiss Film Music Society* statt. Die anwesenden Mitglieder wählten aus den fünf nominierten Scores des vergangenen Jahres (**Jurassic Park**, **Once Upon A Forest**, **Rudy**, **Schindler's List**, **Tombstone**) John Williams' bereits mit dem Oscar ausgezeichnete Komposition **Schindler's List** zum *Score of the Year 1993*. Wenngleich die Ausmarchung der Nominierten äusserst knapp verlief und sogar zu einer Nachnominierung wegen Stimmgleichheit führte, so war die eigentliche Wahl dann doch eine ziemlich klare Sache für **Schindler's List** (siehe dazu den Bericht zum *Score of the Year 1993* in diesem Heft).

Der jährliche Mitgliederbeitrag wurde unter Gutheissung der anwesenden Mitglieder von Fr. 20.- auf Fr. 30.- erhöht. Die Jahresrechnung 1993 von Matthias Zürcher zeigte, dass wir einen Zustupf von Fr. 10.- äusserst gut gebrauchen können. Nochmals sei all jenen gedankt, die grosszügigerweise ihren Jahresbeitrag von sich aus bereits aufstockten. Eine Super-Geste.

Kurz nach der Vergabe des *Score of the Year 1993* meldete sich Julia Michels von der Kraft/Benjamin Agency im Namen von Bruce Broughton, der unbedingt wissen wollte, wer denn nun den Award gewonnen hätte. Mmpf, gerne hätte ich, der **Tombstone** gewählt hat, geantwortet: "Bruce natürlich!".

Die *Swiss Film Music Society* expandiert - europaweit wenigstens. Bereits dürfen wir Mitglieder aus Deutschland vermelden. Anfragen aus Australien, USA und Belgien liegen ebenfalls vor. Leider können wir keine englische oder französische Edition des *Journals* bieten.

Die *Section Suisse Romande* ist unerfreulicherweise vakant. Es gibt in der Westschweiz zurzeit keinerlei Repräsentation oder sonstige Aktivitäten. Für Ideen, wie man diesem Dilemma Abhilfe schaffen könnte, bin ich jederzeit dankbar... "Röstigraben" in der Filmmusik? Das muss doch nicht sein.

Das erste "Filmmusikalische Happening" vom 9. Juli fand vor allem bei den in der Region Bern-Solothurn lebenden Mitgliedern Zustimmung. Bei guter Stimmung, den üblichen Sprüchen und verkohlten Würsten - aber gutem Wetter - verbrachten wir einen amüsanten Samstagnachmittag, wenngleich die zu schnell verrinnende Zeit gezeigt hat, dass man während eines solchen Treffens keine stundenlangen Redaktionssitzungen führen sollte...

Upcoming!! Oulu Film Festival 1994, Finnland, 26. - 30.10.1994 Trevor Jones Conducts His Film Music

Das Filmfestival von Oulu ist einzigartig, es dreht sich alles um ein Thema: Filmmusik. Nach dem äusserst erfolgreichen ersten Oulu Film Festival 1993 mit Jerry Goldsmith als Hauptattraktion (2 Konzerte mit der Weltpremiere der **Omen-Suite!**) präsentiert uns Festival Director Juhani Nurmi stolz die zweite Auflage des Festivals: OFF 1994!

Im Rahmen des fünftägigen Festivals rund um den englischen Komponisten Trevor Jones werden zwei Filmmusik-Konzerte aufgeführt, Freitag, 28.10. und Samstag, 29.10. in der Madetoja Hall von Oulu. Die von Trevor Jones dirigierten Konzerte bestehen aus Suiten aus **Last of the Mohicans** (22:09 Min), einem Medley bestehend aus **Angel Heart**, **Dominick & Eugene**, **In the Name of the Father** und **Arachnophobia** (15:17 Min). Danach folgen weitere Suiten aus **Last Place On Earth** (17:38 Min), **The Dark Crystal** (16:51 Min), ein weiteres Medley mit **The Sender**, **Sea of Love**, **Criss Cross**, **Mississippi Burning** und **Brothers and Sisters** (15:02 Min) und eine **Cliffhanger** Suite (22:31 Min). Die Encores werden Sequenzen aus **Savage Island**, **Last Place on Earth**, **Cliffhanger** und **Last of the Mohicans** (14:10 Min) beinhalten.

Eine für den Komponisten übliche Sektion an elektronischen Instrumenten unterstützt das Orchester. Ebenso werden die von Jones vertonten Filme in verschiedenen Kinos gezeigt und der Komponist selbst leitet ein für jedermann zugängliches Filmmusik-Seminar. Juhani Nurmi lädt jeden Liebhaber der Filmmusik nach Oulu (nahe des Polarkreises gelegene, nördlichste Stadt Finnlands) ein, um einem Ereignis der besonderen Art beizuwohnen.

Für zukünftige Festivals steht Juhani mit Komponisten wie John Williams, Danny Elfman und Hans Zimmer in Verbindung.

Für nähere Informationen, wendet Euch bitte an: Juhani Nurmi - Oulu Film Festival 1994, Oulunsuuntie 122 C 26, FIN-90220 Oulu, Finland. Phone & Fax +358 81 335 474.

Brandheiss: Juhani Nurmi überraschte mich vor wenigen Tagen mit folgenden News: Kein geringerer als **Bruce Broughton** wird als Komponist des OFF 1995 für filmmusikalische Höhepunkte sorgen!! Oulu Film Festival 1995 wird voraussichtlich im Winter/Frühling stattfinden. **Silverado** in concert, wow...

Robert Folk

“Musik kann Filme enorm aufwerten und beleben!”

Ein Interview von Philippe Blumenthal

Robert Folk ist ein Komponist, den ich erst 1991 eigentlich so richtig “entdeckte” als die Intrada CD **Toy Soldiers** auf dem Markt erschien - das obwohl sein Name seit der (nicht enden wollenden) **Police Academy**-Serie durchaus einem Grossteil der Sammler geläufig war. **Toy Soldiers** darf wohl als kennzeichnend für den unverkennbaren Stil des Komponisten bezeichnet werden. Mit **Beastmaster 2** und **Neverending Story II** bestätigte Robert Folk sein einmaliges Talent für episch-sinfonische Soundtracks mit einer Vielfalt an Themen und Variationen und grosszügigen Orchestrationen.

Robert Folk ist einer der meist unterschätzten Komponisten in Hollywood, der sich lange Zeit mit mehr oder weniger kleinen Filmen herumschlagen musste. Bis heute ist ihm der Sprung in die ganz grossen Produktionen noch nicht geglückt. Trotzdem, seine Kompositionen halten selbst höchsten filmmusikalischen Ansprüchen stand - zumeist ist der Score alleine es wert sich einen “Robert Folk-Film” reinzuziehen.

Die kürzlich erschienene Doppel-CD **Robert Folk: Selected Suites** gab schliesslich den (letzten) Ausschlag um mit Robert Folk Kontakt aufzunehmen, der uns spontan zusagte und mich und Jürg Zbinden am letzten Tag unseres California-Aufenthaltes in seinem wunderschön gelegenen Haus an der Pazifikküste (ca. 3 Autostunden von L.A. entfernt) empfing, grosszügige Antworten gab, geduldig für die obligaten (aber nervigen) Fotos posierte und sich überschwänglich für die mitgebrachten Flaschen Schweizer Wein bedankte.

? Bitte erzähl uns etwas über Deine filmmusikalische Laufbahn...

RF: Ganz zu Beginn, so im Alter von vielleicht 10 Jahren, war ich eher an Songs interessiert. Im High School Alter zog ich mit mehr oder weniger unbekanntem, jungen Musikern durch die Staaten. Mit etwa 18 Jahren war für mich die Luft draussen, es begann mich zu langweilen. Ich entschied mich für eine eher klassisch orientierte Laufbahn und zog von Massachusetts nach New York um an der Julliard School - die bei weitem beste Schule in den Staaten - zu studieren. Ich denke, ich begann so um 1970 und “endete” als Lehrkraft mit einem Bakkaleurs Grad, einem Doktor der Philosophie und anderen Diplomen in der Tasche an einer Fakultät. Während meiner Tätigkeit als Lehrer lernte ich den Vater eines meiner Studenten kennen, einen jungen Filmemacher. Dieser bot mir einen Dokumentarfilm an, zu dem ich die Musik komponieren sollte - es war ein bemerkenswertes Projekt. Ich wurde also nach London geschickt, wo man das Royal Philharmonic Orchestra engagiert hatte. Für mich war die ganze Sache ziemlich aufregend, immerhin hatte ich die Gelegenheit mit einem Weltklasse-Orchester zu arbeiten, meine eigene Musik einzuspielen und aufzunehmen, alles ziemlich spontan und schnell. In meiner Lehrtätigkeit war ich mehr in der “ernsten” Musik involviert, wo man oftmals ein Jahr oder so an einem einzigen Stück Musik arbeitete.

Nun, dies war also etwas was ich bis dahin nicht kannte...und es änderte meine eingeschlagene Richtung wiederum radikal. Von diesem Tag an wollte ich mich mit Filmmusik beschäftigen.

Etwa ein Jahr später zog ich nach Los Angeles mit der Absicht hier als Filmkomponist Arbeit zu bekommen. Mit dem Dokumentarfilm und einigen Aufnahmen meiner “ernsten” Musik - ein Ballet, ein Streichquartett, meiner ersten Sinfonie - in Händen versuchte ich erste Kontakte zu knüpfen. Innerhalb von vier, fünf Wochen arbeitete ich an ein paar kleinen Filmen. Der erste Film war ein Horrorstreifen: **The Slayer**. Interessanterweise wurde auch dieser Score in London eingespielt, diesmal mit dem National Philharmonic Orchestra, wie auch ein anderer ziemlich kleiner Film, **Savage Harvest**. Mit ein paar solcher Filme verschaffte ich mir so etwas wie ein erstes Standbein.

Ich denke mein erster, grösserer Studiofilm war **Purple Hearts** (mit Ken Wahl, Ed.), eine Ladd Company/ Warner Bros. Produktion. Dieser Film führte zu **Police Academy**, ebenfalls Ladd/Warner, und zu anderen Produktionen, die sich in diesem Genre tummelten, **Bachelor Party** für 20th Century Fox beispielsweise. Als eine Art “Erfolg” wurde ich auf dieses Filmgenre festgelegt. Ich machte eine ganze Menge dieser Filme, diese Art Komödie mit einem orchestralen Score.

Eigentlich war **Miles from Home** mit Richard Gere der erste Film, der mir wirklich viel bedeutete. **Miles from Home** war ein wirklich dramatischer Film, zu dem ich einen wichtigen Beitrag leisten konnte. Von nun an schienen sich die Perspektiven etwas zu bessern. Ich machte nicht mehr ausnahmslos diese Komödien. Es folgten **Toy Soldiers** und **Neverending Story II**, dann einige Zeichentrickfilme mit Don

Bluth und erst kürzlich einen Film, bei dem Richard Williams (Who framed Roger Rabbit?) seine Finger im Spiel hatte: **The Thief and the Cobbler**. Gerade arbeite ich an einem anderen Zeichentrickfilm, **Romeo and Juliet**. Insgesamt habe ich so an die 25 Studiofilme gemacht.

? Sprechen wir über **Toy Soldiers**. Wie kamst Du zu diesem Film?

RF: An diesem Film waren eine Menge Leute von Amblin beschäftigt. Michael Kahn, Spielbergs Editor seit vielen Jahren, Music Editor Ken Wannberg...es waren wohl ein halbes Dutzend dieser Leute involviert. Zuerst wollte man eigentlich John Williams verpflichten, doch dieser arbeitete gerade an...**Hook**, ja ich glaube das war der Film, und war deswegen unabhkömmlich. Michael Kahn und Ken Wannberg unterlegten (Temp Track) einige Szenen von **Toy Soldiers** mit Musik von mir, was sich später als recht hilfreich für mich herausstellen sollte. Ausserdem kannte ich den Produzenten Mark Burg, mit dem ich bereits bei **Can't Buy Me Love** zusammenarbeitete. Mark stellte mich dem Regisseur Dan Petrie jr. vor.

Ich denke die Kombination Temp Track mit Musik von mir und das Gespräch mit Daniel Petrie waren ausschlaggebend, dass sich die Leute schliesslich für mich entschieden.

Toy Soldiers stellte sich als sehr fördernd für mich heraus, in dem Sinne - obwohl der Film die Box Office Erwartungen bei weitem nicht erfüllte -, dass die Musik recht häufig als Temp Track bei anderen Produktionen eingesetzt wird.

Toy Soldiers ist auf jeden Fall ein Score, den ich sehr mag und der seinen Platz da draussen gefunden hat.

? ...das Hauptthema hat einen, kann man sagen, leichten John Williams-Touch?

RF: Mmh...ja...weisst du, niemand sagte: "Mach es wie John Williams!" Aber ich denke beide, der Regisseur und ich, wollten einen klassischen Score, reich an Themen und natürlich gibt es den militärischen Einfluss. Mischt man also all diese Zugaben, so denke ich bekommt man Musik, die aus dem selben Genre kommt für das John Williams bekannt ist. Aber ich würde nicht sagen, dass ich versuchte ihn auf irgendeine Weise zu imitieren.

? Das Dublin Symphony Orchestra spielte unglaublich gut...

RF: Sehr gut!

? Wie gross war die Besetzung?

RF: Die Besetzung war...ich denke 86 war die grösste Anzahl Musiker, bishin zu 50. Aber wie erwähnt, Dublin hat mir sehr gefallen. Ich habe nun dreimal dort gearbeitet und ich schätze das Orchester sehr. Von den bekannten Filmmusik-"Zentren" ist Dublin wirklich sehr hoch einzuschätzen. Sie sind sehr musikalisch und wirklich motiviert. Man spürt die Freude Filmmusik zu machen.

? Du verbindest oftmals elektronische Klänge mit dem orchestralen Klangkörper. Was ist Deine Meinung in Sachen Synthesizer?

RF: Ich denke, sie sind ein gute Sache. Synthesizer fügen an Soundmöglichkeiten viel neues zu deinem sonstigen klanglichen Vokabular hinzu, offerieren eine immense Breite an Klangfarben. All diese Dinge sind wirklich positiv.

Persönlich, mit meiner orchestralen Ausbildung, bin ich von elektronischer Musik pur nicht allzu begeistert, es sei denn, der Film verlangt danach. Es gibt Filme, die wirklich von einem solchen Score profitieren. Aber ich mag den Einsatz von Synthesizern mit Orchester und Solo-Musikern.

? **Tremors!** Ernest Troost hatte einen "Music by" credit, wo war Dein Name?

RF: Richtig. Ich war in einem Disput mit Universal, es ist nicht wirklich eine Unstimmigkeit, aber der ursprüngliche Komponist, dessen Musik ich fast vollständig zu ersetzen hatte, verfügte über einen sehr guten Vertrag mit dem Studio was die Verwendung seiner Musik betraf. Er hatte wohl einen blendenden Anwalt, denn eine Bedingung des Vertrages lautete, dass wenn auch nur etwas von seiner Musik im Film verwendet wird, sein Name erwähnt werden muss...und zwar im Haupttitelspann.

Ich wurde gefragt, ob ich denn mit einem "geteilten" Credit einverstanden sei, aber das war wirklich das letzte was ich wollte. Den Film machte ich also eigentlich mehr als Gefälligkeit für die Produzentin Gale Anne Hurd (Aliens) ohne im Film erwähnt zu werden. Leider, denn ich mag den Film und meinen Score.

? Ja, Deine Musik "pushed" den Film...

RF: Oh ja. Genau meine Meinung. Aber seisdrum, solche Dinge passieren. Es gibt viele Anwälte in L.A. (lacht), die dir mit solchen Klauseln kommen. Ich hörte jedoch davon, dass eine Fortsetzung von **Tremors** geplant ist und ich hatte ein kurzes Gespräch mit Ron Underwood, dem Regisseur. Wer weiss, vielleicht mache ich den Film und erhalte meinen Credit...

? Das wäre toll. Du hast schon einige Male mit europäischen Orchestern gearbeitet. Gibt es Unterschiede zwischen europäischen und US amerikanischen Orchestern?

RF: Es gibt viele wirklich grossartige Orchester in Europa, ebenso hier in den Staaten. Der Unterschied ist, hm...es gibt zwei Unterschiede, einer davon ist der künstlerische. Die europäischen Orchester sind meistens älter, sie bestehen seit langer Zeit. Der Klang ist anders. Solisten spielen anders und das Orchester als Ensemble klingt anders als hier in den USA. Ich mag besonders das London Symphony Orchestra, ebenso drei oder vier der anderen Orchester in London. Ich habe mit einigen deutschen Orchestern und in Dublin sowie in Paris gearbeitet. In einem gewissen Sinne sind diese Orchester für einen bestimmten klassischen Stil geeigneter.

Andererseits - nehmen wir ein Los Angeles Orchester. Die sind technisch absolut superb. Ihre Auffassungsgabe was Notenlesen betrifft ist wohl weltweit Spitzenklasse. Für verschiedene musikalische Stilrichtungen sind sie wahrscheinlich eher geeignet. Rhythmischere, manchmal komplexere, aber weniger traditionelle Musik - vielleicht weil sie einfach mehr in diese Richtung arbeiten.

Doch vor jedem Orchester, egal ob in Europa oder Amerika muss man den Hut ziehen und ihre Professionalität und ihr Spiel bewundern, ist es doch eine grosse Herausforderung Musik zu interpretieren, die man vorher noch nie gespielt oder gehört hat. All das unter dem Zeitdruck.

? Knightsbridge brachte kürzlich eine Doppel-CD mit über 150 Minuten zum grössten Teil bisher unveröffentlichter Musik heraus. Wie kam es dazu?

RF: Es ergab sich eigentlich durch eine Vielzahl von Anfragen von Sammlern, Musikliebhabern, Labels etc., die mich öfters fragten: "Gibt es **Miles from Home** auf CD, gibt es **Police Academy**, gibt es diesen und jenen Score?".

Meine Diskographie ist ja nicht gerade üppig; verschiedener Gründe wegen. Unter anderem habe ich nie richtig eine Veröffentlichung in Form einer LP oder CD forciert, jedoch sollte ein Komponist sich wirklich darum kümmern, wenn er ein Album herausbringen möchte - es sei denn man verfügt über eine weit zurückreichende Karriere, auch von einigem internationalen Interesse. Ausserdem gibt es ja hier in Los Angeles das recht kostenaufwendige Re-Use System.

Also dachte ich, es wäre doch toll, wenn man eine Auswahl von sagen wir mal 10 meiner Lieblingscores zusammenstellen und diese alle unter einem Titel herausbringen würde. Ich lancierte das Projekt mit einer Geschäftsgruppe namens Knightsbridge, die das ganze finanziell unterstützten. Wie Du sicherlich bemerkt hast, wird die CD als Promotional Release angepriesen, aufgrund der Tatsache, dass sich darauf Musik befindet, die rechtlich nicht gänzlich geklärt ist. **Tremors** beispielsweise ist eine L.A. Aufnahme, ebenso **Can't Buy Me Love** und **Police Academy**. Der Rest ist okay denn diese Aufnahmen wurden ja in Europa gemacht.

Ich bat Douglass Fake (Intrada), der ja zwei meiner CDs produziert hat (Beastmaster 2, Toy Soldiers), mir bei diesem Projekt unter die Arme zu greifen mit seinem ausgezeichneten Wissen über Sequencing, sowie das editieren und zusammenfügen einzelner Stücke zu Suiten. Er machte einen wirklich guten Job.

Viele Leute haben sehr gut auf die CD reagiert...

? ...eine wunderbare Veröffentlichung!

RF: Danke, besten Dank.

? Was geschah mit dem Score zu **Rock-a-Doodle**?

RF: Ich stiess sehr spät zu diesem Projekt. Die Songs waren alle schon geschrieben und der Soundtrackdeal bereits beschlossen, bevor ich mich überhaupt mit Regisseur Don Bluth (An American Tail) traf. Es war etwas unglücklich, denn den Songs wurde zuviel Beachtung geschenkt.

Varèse war bereit die CD herauszubringen als wir uns später daran machten ein Scorealbum zu produzieren. Alles war bereit dazu, man brauchte bloss noch die CDs zu pressen. Im letzten Moment stoppte uns jedoch das Label, das den ersten Deal mit den Songs gemacht hatte. Sie waren der Meinung, wir könnten einander konkurrieren. Wir offerierten ihnen den Score um ähnlich dem Deal bei **Batman** beides einzeln, aber unter dem selben Label herauszubringen. Leider war ihre Verkaufsstrategie zu sehr auf das Songalbum festgelegt. Es war einfach zu spät, wir waren schlicht und einfach zu spät.

? Du hast ein Anzahl Scores zu Zeichentrickfilmen geschrieben. Scores, die allesamt durch einen sehr epischen, melodischen Stil - oftmals mit Chor - geprägt sind, **Thief and the Cobbler** oder **Troll in Central Park** beispielsweise. Worin unterscheidet sich das komponieren für Zeichentrick und Live Action?

RF: Viele Komponisten würden dir wahrscheinlich sagen, dass der gezeichnete Film ein ideales Vehikel für Musik darstellt. Musik ist meist sehr gut repräsentiert im Zeichentrick, wo es viele Details und Synchronisationspunkte gibt. Gewöhnlicherweise, und dies gilt zumindest für mich, kannst Du Musik von eher technischer Natur schreiben, sehr virtuos und bewegt, denn Zeichentrick enthält so viel Energie, Farben und Abwechslung. Vielleicht ist das so, weil das animierte Genre hauptsächlich von jungen Leuten umgesetzt wird. Es gibt einfach einen bestimmten Grad an Energie, eine gewisse Fülle an thematischen Bezügen. All diese visuell tätigen Dinge führen den Komponisten in eine Kompositionsweise, die sich so völlig von Live Action unterscheidet. Hört man sich einen Zeichentrickscore an, da ist doch so viel Bewegung drin; etwas was man im Grossteil der Live Action Filme nicht findet. Vereinzelt gibt es zwar Zeichentrickfilme, deren Scores sehr nach Live Action klingen. Der Grund dafür ist vielleicht, dass diese Filme teilweise genreübergreifend sind. Die Thematik in diesem Falle könnte vielleicht sogar für einen Live Action Film umgesetzt werden.

Ich mag Zeichentrick. Man wird einfach mitgerissen, da geht wirklich was ab, musikalischerweise. Es ist wirklich toll - herausfordernd. Ich hab meinen Spass daran.

? Im Falle von **Police Academy**, wie ist es eigentlich Fortsetzung um Fortsetzung zu "vertonen"?

RF: Eigentlich ist's recht interessant. Man hat ja bereits das bestehende Material, trotzdem man's für eine Weile nicht mehr gesehen hat und entdeckt es so wieder von neuem. Es kann recht interessant sein bestehende Themen zu verwenden, neu zu adaptieren und umzugestalten, gerade weil sich die Filme immer wieder an anderen Orten und bei anderen Geschehnissen abspielen. Bei **Police Academy 4** beispielsweise gab es viele Flugsequenzen, was dazu führte Musik zu schreiben, die diese "Kulisse" untermalen und unterstützen kann. Ich habe das wirklich sehr gerne gemacht.

Nun, nach den ersten drei oder vier Teilen denkt man sich vielleicht mal, ob es denn noch irgendeinen Antrieb geben kann, diese Filme wieder und wieder zu machen, aber der Produzent ist ein guter Freund von mir, der mir in meinen Anfängen als Filmkomponist sehr hilfreich war. Ich bin im also loyal gesinnt und würde wohl an fast allen seinen Filmen arbeiten.

? **The Planets** (ebenfalls auf der neuen Doppel-CD) klingt eher klassisch...was war das für ein Film?

RF: Der Film war eine Dokumentation über unsere Galaxis. Ein sehr grossdimensionierter Film, wirklich gewaltig. Der Grund für diese Art der Musik war, dass der Temp Track fast ausnahmslos aus klassischer Musik bestand. So wie ich mich erinnern kann, wurden Debussy, Ravel und sogar Teile von Holst's Die Planeten und eine Anzahl andere klassische Komponisten dafür verwendet. Das war wohl der Hauptgrund für den Stil meiner Musik, was übrigens dem Ballet **To Dream of Roses** - welches ja ebenfalls auf dieser CD ist - sehr nahe kommt. Dieses Ballet war vorher mit allen Arten klassischer Musik unterlegt worden, ganz im Gegensatz zum normalen Ablauf eines Ballets, wo Komponist und Choreographist als Team zusammenarbeiten sollten. Zuerst die Musik und dann die Choreographie. Bei **To Dream of Roses** war es um einiges komplizierter, denn aus vielerlei Gründen, allen voran die "Nicht"-Verfügbarkeit eines Komponisten, mussten sie klassische Musik benützen um das Ballet zu choreographieren, dieses dann zu filmen - noch bevor ich überhaupt mit meiner Arbeit beginnen

konnte. Es war wohl eines meiner schwierigsten Projekte, was die Synchronität zwischen Bild und Musik betrifft. Ein Ballet nachträglich zu komponieren und mit jeder einzelnen Phrasierung der einst verwendeten Musik - und es waren wohl über 40 verschiedene Stücke aus dem klassischen Repertoire - übereinzustimmen. Ich musste mich wirklich Satzteil für Satzteil, Takt für Takt vorarbeiten um den tänzerischen Ablauf zu "treffen".

? Täglich Brot eines Filmkomponisten...

RF: Oh ja, richtig. Dieses Projekt wurde von einem Regisseur und Spezialeffekt-Experten namens Douglas Trumbull realisiert, vielleicht sagst du den Namen... (aber ja doch: **Brainstorm**). Er drehte das Ballet auf 70mm mit hochauflösender Technik. Der Film wurde in Osaka uraufgeführt, ich glaube im Jahr 1990, in einem gewaltigen Gebäude, das man speziell für diesen Anlass bauen liess. Es war wirklich überwältigend.

*? Erst kürzlich ist mir aufgefallen, dass Dein Name auf der **Neverending Story II** CD um einiges kleiner aufgeführt wird als derjenige von Giorgio Moroder...*

RF: Das war verständlich, aus verkaufsstrategischen Gründen. **Neverending Story II** ist ja ein europäisches Album arrangiert von Warner Bros. Hamburg oder irgendeinem anderen ihrer Geschäftsstellen in Deutschland. Giorgio Moroder war dort zu der Zeit eben ein vielsagender Name... und ist es vielleicht heute noch, wer weiss. Nun, weil er einen Song beigesteuert hat und seinen ersten Song aus **Neverending Story** neu aufnahm und man dies als verkaufsfördernd einstufte, überraschte mich diese Art der Anerkennung nicht.

? Sowas passiert ja öfters heutzutage...

RF: Oh ja. Aber das ist okay. Um ehrlich zu sein, wenn man wegen seines Namens mehr CD's verkauft hat, so hat man wohl das Richtige getan. Abgesehen davon, wenn solche Veröffentlichungen keine schwarzen Zahlen schreiben, worin besteht dann die Zukunft für derlei CD's? Ich bin also nicht allzu erschüttert deswegen, obwohl es immer toll ist, wenn meine Musik solo auf einem Album präsentiert wird - aber ich verstehe das. Tatsache ist, dass ich viele Songs zu vielen Filmen komponiert habe. Keine schlechte Sache, wenn es funktioniert.

?...wenn es funktioniert!

RF: Ja, wenn es funktioniert! (Gelächter!)

? Heutzutage gibt es unzählige "Songs from the Film" oder "Songs inspired from the Film" CDs, bestehend aus Songs, die im Film noch nicht einmal Verwendung gefunden haben...

RF: Richtig. Es ist halt alles eine Sache des Geldmachens. Die meisten Music Executives und Supervisors entwickeln Produkte, die Geld für Studio und Label machen.

? Gibt es einen bestimmten Score, bei dem Du das Gefühl hattest, dass er möglicherweise "besser" geworden wäre, hättest Du mehr Zeit dazu gehabt?

RF: Das ist eine äusserst vieldiskutierte Angelegenheit: mehr Zeit! Vielleicht wären die meisten Scores "besser", wenn mehr Zeit vorhanden wäre. Wahrscheinlich denken viele Komponisten so, obwohl ich einige wenige kenne, die den Druck der Deadline brauchen um, wie sie sagen, ihre beste Arbeit zu liefern. Das ist nicht unbedingt meine Meinung.

Tremors ist ein Score, wo ich gerne mehr Zeit gehabt hätte. Etwa 30 Minuten meiner Musik sind im Film, ich bin aber fast sicher, dass einige Passagen mehr als einmal verwendet worden sind. Hätte ich eine Woche mehr Zeit gehabt, ich glaube ich hätte den gesamten Score von Ernest Troost ersetzen können, was eigentlich die Absicht gewesen war, als man mich engagierte: den Score zu ersetzen. Jedenfalls erhielt ich an meinem dritten oder vierten Tag an **Tremors** jenen Anruf, der da lautete, dass mir jetzt nur noch acht Tage blieben - anstelle von vier Wochen! Man hat die Uraufführung um vier Wochen vorgezogen. Daraus resultierend arbeitete ich mit vielen Orchestratoren an diesem Film, was ziemlich ungewöhnlich für mich ist. Normalerweise arbeite ich mit einer Person, manchmal sogar

alleine. Nur vereinzelt mit zwei Leuten. Tja, **Tremors** war eben ein Film, bei dem alles etwas anders war.

? Ausser Tremors, musstest Du sonst noch andere Scores ersetzen oder wurde schon mal einer Deiner Scores "verworfen"?

RF: Ich glaube **Tremors** war der einzige Film, wo ich einen Score ersetzen musste. Der allererste Film, den ich in New York machte (**The Planets**), wurde nach rund einem Jahr komplett anders konzipiert. John Scott komponierte dann die Musik dazu.

Leider kommt es immer öfters vor, dass Scores ersetzt werden. Ich denke, dass jeder von uns früher oder später mit dieser Tatsache konfrontiert werden wird. Immer häufiger. Scheinbar geschieht es immer dann, wenn ein Film sowieso nicht funktioniert. Richard Kraft erwähnte einmal - und ich denke er hat völlig recht, dass in Bezug auf Filme, deren Scores man ersetzt hat, diese (Filme) weder erfolgreich noch gut waren. In den meisten Fällen stimmt das tatsächlich. Für mich ist das einleuchtend, schliesslich ist es ja das letzte was ein Filmemacher tun kann, um "das Problem" in den Griff zu kriegen. Wenn es also etwas zu ändern gibt: Musik! Es ist das letzte was er tun kann. Der Film wird also musikalisch unterlegt und sollte "das Problem" nicht sofort bereinigt sein - denn "das Problem" bleibt ja dasselbe - muss ein neuer Score her. Den Film kann man ja nicht noch einmal neu drehen, zu teuer. Also lautet die Feststellung: "Oh, die Musik hat uns nicht geholfen, versuchen wir doch mal einen anderen Score, solange bis "das Problem" gelöst ist."

? Du bezweifelst also, dass ein guter Score einen schlechten Film retten kann?

RF: Musik kann helfen, ich denke Musik hilft fast allen Filmen. Musik kann viele Filme enorm aufwerten und beleben. Doch wenn ein Film wirklich ein Disaster ist, kann man nichts mehr machen.

? Wie oft hast Du den Satz: "Schau, Du bist unsere letzte Rettung!" schon zu hören bekommen?

RF: Dauernd. Oh ja, tatsächlich kriegt man von Regisseuren solches wie: "Nun hängt's von Dir ab" zu hören. Sie lieben es, das zu sagen (lacht!). Manchmal sagen sie sogar: "Du wirst den Film retten." Fast alle Regisseure, sogar jene, deren Filme wirklich gut sind, meinen das man ihren Film noch verbessern kann und schauen erwartungsvoll dem Beitrag entgegen, welcher ein guter Score ihrem Film verschaffen kann. Und das ist auch gerechtfertigt. Bei einigen Filmen hatte ich das Gefühl, dem Film wirklich enorm geholfen zu haben.

Gute Scores schaffen das, deswegen sind sie auch so wichtig und erfahren und verdienen eine derartige Einschätzung.

? Wie beginnst Du zu komponieren?

RF: Normalerweise beginne ich mit dem entwickeln von Themen und Konzepten, nicht unbedingt mit dem Main Title. Zuerst versuche ich einen Gesamteindruck zu gewinnen. Was ist die Aussage des Filmes in musikalischer Sicht. Ich beginne nach einem Thema zu suchen; oder nach einer kleinen musikalischen "Kurve" an der ich mich festhalten kann. Ich suche nach bestimmten Instrumentationen und Klängen, die ich für passend halte. Gibt es mögliche Zusammenhänge zwischen Themen und Personen oder Protagonisten oder bestimmten Dingen. Sowie ich all dies einigermaßen zusammenhabe, beginne ich vielleicht irgendwo in der Mitte des Filmes. Irgendeine eher unwichtige Szene, einfach um mal den "Zeh ins Wasser zu halten".

So etwa nach der Hälfte beginne ich mit den wichtigeren, schwierigeren Momenten des Films, mache Main Title, End Title, Hauptsequenzen - all diese Dinge in einer Phase, wo ich einen richtigen "Lauf habe" und bevor ich ausgebrannt bin. Jeder "Fahrplan" hat seine Kurve, steil rauf und runter, und am bitteren Ende ist man wirklich völlig ausgelaugt. Ich versuche weniger wichtige Dinge für den Schluss aufzusparen.

? Komponierst Du am Klavier oder schreibst Du direkt partiturmässig alles nieder?

RF: Beides. Normalerweise sitze ich an einem Keyboard, aber ich arbeite auch am Pult und - wie viele andere Filmkomponisten - muss man manchmal sogar in einem Flugzeug komponieren, wenn die Zeit drängt und man irgendwo hinreist (lacht!).

Einer meiner Professoren in Julliard, der zweimal pro Woche die Strecke von Pennsylvania nach New York City fuhr, hatte einen Notenpapierhalter direkt am Steuerrad montiert...ich bezweifle, ob das für sicheres Fahren garantierte...(lacht!).

? Du erwähnstest häufig Temp Tracks, was ist Deine Meinung darüber?

RF: Eigentlich mag ich sie. Ich denke Temp Tracks sind - obwohl viele meiner Kollegen nichts damit anfangen können, oder dieses Verfahren sogar hassen - eine gute Möglichkeit in Sachen Kommunikation zwischen Regisseur und Komponist. Denn eigentlich kann man über Musik nicht sehr effektiv diskutieren, wie du weisst. Die meisten Regisseure lernen das ziemlich schnell, wenn sie es nicht bereits wissen. Über etwas zu reden und dann das Resultat zu hören sind zwei völlig verschiedene Dinge. Kann man aber den Film mit einem Stück Musik unterlegen, so können Regisseur, Produzent oder Editor relativ gut beschreiben, was sie vom Score in dieser Szene erwarten. Ich finde es kann recht nützlich sein, solange man von dir nicht erwartet, zu sehr davon beeinflusst zu sein oder gar zu kopieren. Das könnte zu einigen Problemen führen, nicht bloss Copyright-Probleme, sondern auch stilistische Nähe, ethische Vorbehalte. Grundsätzlich aber finde ich Temp Tracks keine schlechte Sache. Es ist falsch wenn Leute von dir erwarten, dass du dich zu nah an eine Vorlage hältst. Es kann schlecht sein, wenn der temp track unpassend ist und man trotzdem von dir erwartet, sich daran zu halten.

Doch für mich gibt es mehr positives als negatives.

? Welche Art des dirigierens ziehst Du vor? Mit Click Track (Metronom via Kopfhörer, Ed.) oder "frei"?

RF: Das hängt ganz von der Szene und dem Stil der Musik ab. Das Ballet beispielsweise habe ich "frei" dirigiert, da ja all die ursprünglich verwendeten Stücke von klassischen Aufnahmen stammten, die von Dirigenten ohne Click Track geleitet wurden.

Aufwendig zu synchronisierende Verfolgungsjagden bedienen sich normalerweise eines Click Tracks, denn das macht es doch wesentlich einfacher all diese Punkte "zu treffen". Vereinzelte Arten sehr präziser Musik sind rascher aufgenommen, wenn man mit Click Track arbeitet. Um gegen eine Deadline "anzukämpfen" muss man eine bestimmte Menge Musik in einer bestimmten Menge Zeit aufnehmen. Eine vier Minuten Verfolgungsjagd ist mit Click einfach rascher eingespielt. Der Gebrauch eines Click Tracks hängt also von der Szene und dem Stil der Musik ab.

Ein gutes Werkzeug. Wie ein Computer, der sehr flexible Click Tracks entwickeln kann.

? Was hältst Du eigentlich davon, Deine Musik auf CD herauszubringen um unsere "Filmmusik-hungrigen" Mäuler (Ohren?) zu stopfen?

RF: Ich freude mich mehr und mehr damit an. Wie ich vorhin schon mal erwähnte, habe ich mich für einige Zeit kaum darum gekümmert meine Musik zu veröffentlichen, aber nachdem drei oder vier CD's erhältlich sind - doch es ist schon reizvoll zu wissen, dass Filmmusik auch noch ein anderes Leben hat.

Es freut mich zu hören, dass Leute sich meine Sachen anhören und ich denke man sollte es sich auch anhören. Es lohnt sich wirklich sich Filmmusik anzuhören ohne dass sie vom Film beeinträchtigt wird. Doch, ich finde es sehr reizvoll.

? Du bist also der Meinung, dass Filmmusik ein "eigenes Leben" besitzt?

RF: Oh ja. Ich weiss, dass es viele Leute gibt, die damit nicht einverstanden sind und meinen, dass Filmmusik nicht die Vollkommenheit von Konzertmusik aufzuweisen vermag, oder dass das Filmgeschäft für das erforderliche kreative Niveau an kreativem Prozess im Erschaffen von Musik keinen Platz lässt. Aber das ist völlig falsch. Ich bin der Meinung, dass es eine Vielzahl an Soundtracks gibt, die das Gegenteil beweisen. Ich habe selbst eine ziemlich grosse Filmmusiksammlung.

? Oh...

RF: Ja, ich höre sehr gerne Musik. Ich höre mir viel Klassik, Opern und kontemporäre Musik an; und viel Filmmusik.

? Welche Filmkomponisten bewunderst Du besonders?

RF: Viele, ich bewundere viele der Gentlemen, die schon seit langer Zeit in diesem Geschäft tätig sind. John Williams beispielsweise, Elmer Bernstein und Jerry Goldsmith. Ich mag Dave Grusin wegen seines anderen Stils Filme zu vertonen. Ich liebe John Barry's Musik, ich bewundere seine Melodik. Ich bewundere seinen Sinn für Film und Drama. Ja, das sind wohl die Jungs, die ich sehr bewundere.

? Irgendwelche Pläne in Sachen Filmmusik-Konzert?

RF: Ja, ich habe zwar keine ganz spezifischen Pläne, aber ich habe darüber auch schon nachgedacht. Tatsächlich entwickelt Knightsbridge Entertainment eine Spezi­alsendung für's TV, die sich mit Filmmusik beschäftigt. Wenn wir das wirklich zustande bringen, dann wäre dies das erste Mal, dass einer der grossen Sender ABC, NBC, CBS eine Zwei-Stunden-Sendung der Filmmusik widmen würde. Wir haben bereits mit einigen Komponisten darüber gesprochen und die wären alle mit Begeisterung dabei. Sollte es also wirklich klappen, so würde ich dieses Ereignis in etwa mit der Verleihung der Academy Awards gleichstellen. Es wäre ein sehr prestigeträchtiger, eleganter Abend, gestaltet von Top-Filmkomponisten, mit Filmen, einem grossen Orchester und allem drum und dran. Wir wollen der Filmmusik zu dem Ansehen verhelfen, dass sie verdient! Das ist unser Ziel. Ausserdem würde es natürlich ein Video davon geben...(aufatmende Zustimmung des Interviewers).

? Du bist auch ein begeisterter Maler, stimmt's?

RF: Ja, ich male ein bisschen. Es ist ein Hobby von mir. Öl, Wasserfarben...Landschaften. Du hast dir ja offensichtlich die CD genauer betrachtet. Ich dachte, das wäre vielleicht einmal ein recht ungewöhnlicher Weg ein Album zu charakterisieren. Für die Leute also, die mich noch nie gesehen oder getroffen haben, dachte ich, mache ich ein kleines Selbstporträt.

Discography Robert Folk

Toy Soldiers	Beastmaster 2	Neverending Story II	Selected Suites
Intrada MAF 7015D	Intrada MAF 7019D	WEA 9031-72657-2	Knightsbridge
Orchestraler Score mit militärischen Elementen, viel Action und einem herrlichen Main Theme. Unbedingt empfohlen.	Fabelhafter Score zu zweifelhaftem Fantasyfilmchen.	Besser als Klaus Doldingers Erstling besitzt auch dieser Score von Folk durch brillante Orchestrationen. 30 Min. + Songs.	Doppel CD mit Suiten aus Thief and the Cobbler, Tremors, Troll in Central Park, Miles from Home, Police Academy.

Reviews - Rezensionen - Kritiken

+++++ = Meilenstein ++++ = sehr gut +++ = gut ++ = so so lala + = & % ! * ? ! !

Ganz eindeutig: der wilde Westen schlägt zurück. Ist es nicht erstaunlich? Noch vor **Dances with Wolves** war gerade dieses filmmusikalisch so dankbare Genre in den Spalten der Filmmusik-Magazine kaum mehr zu finden und wenn, dann eigentlich nur bei Re-Issues oder x-ten Neuaufnahmen von Elmer Bernsteins allgegenwärtigem **Magnificent Seven**-Theme. Mit **Tombstone**, **Bad Girls** und **Wyatt Earp** sind gleich drei Westernscores in unseren Reviews vertreten und mit der gelungenen Wiederauflage von **Bandolero!** kommt ein weiterer Soundtrack hinzu - nebenbei zeichnen Randy Newman (**Maverick**), Ry Cooder (**Geronimo**) und Bruce Rowland (**Lightning Jack**) für weitere Scores des wiederbelebten Genres verantwortlich. Ein zumindest in musikalischer Hinsicht interessanter Vergleich sind sicherlich die beiden Scores zu **Tombstone** und **Wyatt Earp**, beides Filme, die sich - wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise - mit den legendären Geschehnissen rund um den O.K. Corral beschäftigen.

Trendig sind ausserdem die Bootlegs des ominösen Labels mit Namen Tsunami, die eine ganze Serie von qualitativ unterschiedlichen CDs herausgebracht haben und weiterhin herausbringen. **Sand Pebbles** mag ein gutes Beispiel für akzeptable Tonqualität sein, nicht akzeptabel aber ist die Tatsache der Schwarzpressung. Im heutigen Zeitalter modernster Verfahren zur Herstellung von recht guten CDs auf billigste Weise ist es eigentlich fast jedem "Trottel" möglich, in ähnlich schlechter Manier Geld zu machen. Natürlich sind die Copyrightbestimmungen und vor allem die Rechtslagen (wer hat jetzt die Rechte worüber?) über all die Jahrzehnte ziemlich verschwommen und der Sammler ist dankbar für CD-Erstveröffentlichungen in Anbetracht seiner zu Tode gehörten LPs. Trotzdem, mich stört das "bootlegen", es ist einfach keine saubere Sache.

Ein weiterer Trend scheint in Richtung *Music & Dialogue* zu gehen, wie CDs wie **The Shadow**, **Six Degrees of Separation** und **Serial Mom** zeigen. Hoffen wir, dass es wirklich nur eine kurzlebige Tendenz ist (**Serial Mom** ist mir ob den unauslöschlichen Dialogeinwürfen zu Beginn der Tracks jedenfalls gründlich versaut worden, schade um Basil Poledouris Score!! Und im Falle von **Six Degrees** spricht mir Matthias' Rezension aus dem Herzen.)

Paul Verhoevens **Crusades** wurde von der Produktionsfirma Carolco definitiv gekippt, finanzielle Probleme. Also kein Goldsmith Score! Hingegen soll Jerry Goldsmith für folgende Projekte verantwortlich zeichnen: **Jungle Book**, **Babe** und **I.Q.**, Patrick Doyle scort **Mary Shelley's Frankenstein** und **Little Princess**, Cliff Eidelman **The Picture Bride** und **Twist of Fate**, Danny Elfman **To Die For**, Robert Folk **In the Army, It Happened in Paradise**, Elliot Goldenthal **Cobb**, **Batman 3**, Basil Poledouris **Lassie**, **Dumbo Drop**, Alan Silvestri **Forest Gump**, **Blown Away**, **Richie Rich**, James Horner **The Pagemaster**, **Legends of the Fall**, **Balto**, Joel McNeely **Indian Warrior**, **The Radioland Murders** - alles ohne Garantie.

Philippe Blumenthal

New Releases (ohne Gewähr)

Was man sonst noch so alles in nächster Zeit erwarten darf: **Baby's Day Out** (Bruce Broughton), **Predator/Die Hard** (Silvestri/Kamen - Fox), **Mephisto Waltz/The Other** (Goldsmith - Fox), **Creature from the Black Lagoon** (Hans J. Salter, + Suites from **Incredible Shrinking Man** etc. - Intrada), **Knight Without Armor** (Miklos Rozsa, incl. **The Other Love**, **The Macomber Affair** etc. - Intrada), **Music for Stage and Screen** (John Williams, Suiten aus **Born on the 4th of July**, **Reivers** etc. - Sony), **Beyond the Clouds** (George Fenton), **City Slickers 2** (Marc Shaiman), **Flintstones** (1 Track by David Newman + Songs - MCA), **Freefall** (Lee Holdridge - Intrada), **Great Moments in Aviation** (Rachel Portman - Milan), **The Lion King** (Hans Zimmer + Songs), **Oldest Living Confederate** (Mark Snow, Milan), **When a Man Loves a Woman** (Zbigniew Preisner, ca. 15 Min. + Songs), **Wolf** (Ennio Morricone - Epic), **I Love Trouble** (David Newman - Varèse), **Black Beauty** (Danny Elfman - Warner), **North** (Marc Shaiman), **True Lies** (Brad Fiedel - CBS), **The Client** (Howard Shore - CBS), **Clear and Present Danger** (James Horner - Milan), **The Crow** (Graeme Revell - Varèse), **Widow's Peak** (Carl Davis - Varèse), **Renaissance Man** (Hans Zimmer - Varèse), Fox Classic Series: **The Ghost and Mrs. Muir/A Hatful of Rain** (Bernard Herrmann), **Journey to the Center of the Earth** (Bernard Herrmann), **The Sound of Music** (Rodgers/Hammerstein), **State Fair** (Rodgers/Hammerstein), **Forever Amber** (Davis Raksin).

Tombstone

Composed by Bruce Broughton, Conducted by David Snell

Intrada MAF 7038D

In diesem neuerlichen Aufguss der legendären Schiesserei am OK Corral, sind es Kurt Russel und Val Kilmer, die alias Wyatt Earp und Doc Holiday die Colts rauchen lassen. In weiteren Rollen agieren Sam (Mask) Elliott, Bill (Aliens) Paxton, Michael (The Terminator) Biehn, Powers (The Emerald Forest) Boothe, Joanna (Gorky Park) Pacula und kein geringerer als der grosse Charlton Heston. Regie führte der action-erprobte George P. (Rambo II, Leviathan) Cosmatos.

Nachdem zuerst Jerry Goldsmith engagiert war - der jedoch wegen eines Terminproblems passen musste - übernahm Bruce Broughton diesen vielversprechenden Auftrag, und erwies sich in der Tat als würdiger Nachfolger. Nach seinem Oscar-nominierten Soundtrack zu **Silverado**, komponierte er erneut einen grossartigen Score, für das neu auflebende Genre des Westerns. Zu Broughtons Werken zählen unter anderen auch die Partituren zu **Young Sherlock Holmes**, **Bigfoot and the Hendersons**, **The Old Man and the Sea** oder **Presidio**.

Tombstone ist, im Gegensatz zu **Silverado**, ein untypischer, von düsteren, unheilvollen Klängen geprägter Western-Soundtrack - so beklemmend und finster wie die Pulverdampfschwaden über dem OK Corral.

Ein zentrales Thema hören wir in *A Family*. Es ist ein zauberhaftes, lyrisches Thema für Streicher und Hörner, welches mich ein wenig an **Lonesome Dove** von Basil Poledouris erinnert. Etwas kraftvoller und "breiter" hören wir es gleich zu Beginn des darauffolgenden Stückes, *Arrival in Tombstone*. Das bezaubernde "Family" Thema wird danach sogleich vom musikalischen Hauptthema des Soundtracks abgelöst, welches sich von nun an als "roter Faden" durch den gesamten Score ziehen wird, und in *Looking at Heaven*, als wuchtiges Statement der Hörner, unterlegt mit donnerndem Schlagwerk, seinen furiosen Höhepunkt findet - für mich ein absolutes Highlight dieser Partitur. Als wildes, oftmals nur ansatzweises "Aufblitzen" der Blechbläser, hören wir dieses Thema auch in Titeln wie *The OK Corral* oder *Wyatt's Revenge*, wo uns dessen rauhe, brutale Power unwillkürlich aufschrecken lässt.

Eine weitere zentrale Melodie des Scores ist in Stücken wie *Josephine*, *Fortuitous Encounter* oder *Brief Encounters* zu hören. Es ist ein zärtliches, "warmes" Thema für Holzbläser und Streicher, welches Broughton in *Looking at Heaven*, als originelle Variation, in einen grossen, schwungvollen Walzer verwandelt. Ansonsten wird der Soundtrack streckenweise von perkussiver, kraftvoller "action music" dominiert, wie sie bereits zu Beginn, in *The Cowboys*, unsere Aufmerksamkeit erregt.

Tombstone ist ein schöner, vielseitiger Soundtrack, der mich überzeugt hat und weitgehend auf die bekannten musikalischen Western-Klischees verzichtet. Da einige Titel in ihrer Struktur doch etwas "langfädig" aufgebaut sind, war mir die CD, mit ganzen 65 Minuten Spielzeit jedoch etwas zu "dickflüssig".

Wer auf etwas "gängigere" Western-Musiken, wie zum Beispiel **The Magnificent Seven** (Elmer Bernstein), "abfährt", dem sei geraten, vor dem Kauf zuerst in **Tombstone** hineinzuhören.

Tombstone ist auch vorzüglich arrangiert. Mit teilweise sehr ungewöhnlichen Instrumenten, werden besondere musikalische Effekte erzielt, wie sie in Western-Scores eher ungewohnt sind. In *Cowboy's Funeral* hören wir zum Beispiel ein unterschwelliges, irisches Klangkolorit heraus. Zu schade, dass dem Booklet nicht zu entnehmen ist, welcher Orchestrator für diese fabelhaften Arrangements verantwortlich zeichnet.

Die Interpretation durch die Sinfonia of London ist sauber und dynamisch. Das Orchester wurde ungewöhnlicherweise nicht von Broughton selbst dirigiert, sondern von David Snell. Die Aufnahme von Mike Ross ist klangtechnisch von grosser Qualität, und besticht mit sauberen, tiefen Bässen und hervorragender Räumlichkeit. Das Klangbild ist sehr natürlich. Das Booklet enthält einen Kommentar von Bruce Broughton.

Matthias Zürcher + + +

Bruce Broughtons Affinität zum Westerngenre ist wohl zufällig, doch immer wenn er mit Revolverhelden in Berührung kommt, entsteht bei mir so ein ungeduldiges Erwarten des "neuen" Broughton-Scores...nein, um ehrlich zu sein, ist das bei Bruce Broughton eigentlich immer so, hat er doch mit **Young Sherlock Holmes** und **Silverado** massgeblich zu meiner Filmmusikleidenschaft beigetragen.

Als ich damals vernahm, dass Jerry Goldsmith den Score zu **Tombstone** nicht schreiben konnte, machte sich leise Enttäuschung breit. Zu gespannt war ich schon auf Goldsmith` Rückkehr in dieses Genre, das mir eigentlich nur zwei Komponisten so richtig schmackhaft machen konnten, Goldsmith eben und... Bruce Broughton. Umso erfreuter war ich als durchdrang, dass Bruce den Score zu **Tombstone** schreiben wird. Und Welch ein Score er geschrieben hat. **Tombstone** ist das non-plus-ultra der Western-Scores der vergangenen 25 Jahre. Keine versentimentalisierten Love Themes, ein wahrhaft sanfter Umgang mit den überstrapazierten Americana-Motiven, kein Banjo, keine Mundharmonika, gnadenlos düstere Suspense-Tracks mit originellen Instrumentationen (viel Perkussion) und ein, ja ich muss es einfach so ausdrücken, Abschluss von geradezu überirdischer Schönheit: *Looking at Heaven*. Das alles, Douglass Fake sei Dank, verpackt in 65 Minuten - was will man mehr.

Einmal mehr beweist Bruce Broughton, dass er absolut und ohne Zweifel zum Kreis der Top-Composer Hollywoods zählt und mit Kompositionen wie **Old Man and the Sea**, **Young Sherlock Holmes**, **Silverado** oder **Boy Who Could Fly** bei Sammlern längst schon eine eindruckliche Stellung eingenommen hat.

Tombstone ist mehr als eine weitere Zugabe, **Tombstone** ist ein Meisterwerk des sympathischen und hochintelligenten Komponisten (siehe Interview).

Philippe Blumenthal + + + + +

Robert Folk: Selected Suites
Composed and Conducted by Robert Folk
Knightsbridge CD

Robert Folk ist nicht gerade ein "Soundtrackalbum-überrepräsentierter" Filmkomponist mit seinen bisher drei Veröffentlichungen. Alle aber haben eines gemeinsam: **Toy Soldiers**, **Beastmaster 2** und **Neverending Story 2** sind prächtige, sinfonische Werke und es war höchste Zeit, dass sich CD-mässig wiedermal etwas tat im Hause Folk. Diese Doppel CD stellt so etwas wie eine "was-wir-alle-fast-verpasst-hätten" Auswahl an ("darf-man-aber-nicht-verpassen") musikalischer Vielfältigkeit dar.

The Thief and the Cobbler ist ein Zeichentrickfilm-Score, der uns hie und da an James Horner erinnern könnte, wäre man mit Folks Stil nicht vertraut genug (was wohl ein bisschen viel gefordert ist, angesichts seiner Diskographie). Ein wahrhaft grandioses Stück Musik. Episch, herrlich orchestriert, von verzückender Schönheit, ähnlich dem Score zu **A Troll in Central Park**, einer weiteren Komposition zu einem Animationsspektakel, die in ihrer Gesamtheit vielleicht etwas verspielter und leiser ausfällt.

Für mich einer der absoluten Höhepunkte (zusammen mit **Thief and the Cobbler**) der Doppel-CD ist der 18 minütige Score zu **Tremors**, einem von orchestralen und elektronischen Attacken gespicktes Stück Filmmusik. Nicht nur dass sich diese Suite vom Rest der CD stilistisch deutlich abhebt - nicht zuletzt des "gewalttätigen Potentials" wegen - hier findet man auch Action-Elemente aus **Toy Soldiers** wieder, die zur Trademark des Komponisten gehören. Für Fans von actionbetonter, "rauer" Filmmusik zweifellos ein Genuss.

Abgerundet wird die erste Disc mit vortrefflichen Suiten aus **Toy Soldiers** und **Neverending Story 2**, beides Scores die auf CD erhältlich sind.

Miles from Home eröffnet die zweite Disc, ein gefühlsbetonter und leicht "folkloristischer" (Americana) Score. Die ersten Minuten dieser packenden Komposition beginnen wahrhaft umwerfend: geballte orchestrale Kraft schallt uns in der Eröffnungsfanfare entgegen, bevor der Score allmählich ruhiger wird und im Gegensatz zur Gesamtheit beider CDs sanft dahinplätschert. Folks Vorliebe für die Solo-Trompete kommt auch hier wieder zum Ausdruck: Beginn zweites Stück. (Toy Soldiers, hmmm...). Gitarre, Mundharmonika und Hörner unterstreichen das amerikanische Flair dieses Scores, der fürwahr ein Ohrschmaus ist.

The Planets und **To Dream of Roses** sind eher klassisch anmutende Kompositionen. Tatsächlich ist **To Dream of Roses** ein Ballet, verfilmt von keinem geringeren als Douglas Trumbull. **The Planets** wiederum ist ein Dokumentarfilm, der nach Klassik verlangte, wie Robert Folk selbst äusserte. Mehr dazu aber im Interview.

Von der 9 minütigen Suite aus **Police Academy** hatte ich mir eigentlich etwas mehr erhofft. Zwar ist der bekannte Police Academy-Marsch enthalten, aber auch die Actionpassagen halfen nicht bei mir so richtig Freude an **Police Academy** zu gewinnen, vielleicht auch weil die Filme der Serie einfach zu albern sind, wer weiss...ausserdem bin ich ja eh die Ernsthaftigkeit in Person...

Die zehn Minuten aus **Can't Buy Me Love** passen stilistisch eher in Richtung **Miles from Home**. Auch dies ein gefühlsbetonter sinfonischer Score, verwoben mit E-Piano und Synthieklängen. Persönlich hätte ich mir eher weitere 10 Minuten **Can't Buy Me Love** als die Suite aus **Police Academy** gewünscht.

Wer es immer schon geahnt hat, findet mit diesem Album den Beweis, dass Folk in der Tradition der Leitmotive komponiert - selten benützt er mehr als zwei Themen - und eindrücklich damit zu variieren versteht. Der handwerklich brillante Komponist hat ausserdem ein geniales Verständnis seitens seiner Orchestrationen, die gleichzeitig so reich und wohltemperiert ausfallen können, ein Talent, welches nicht jedem Komponisten zugeschrieben werden kann.

Robert Folk: Selected Suites ist ein Muss.

Philippe Blumenthal + + + + +

The Sand Pebbles
(Kanonenboot am Yangtse-Kiang)
Composed by Jerry Goldsmith, Conducted by Lionel Newman
Tsunami TSU 0107

Endlich ist Oscar-Preisträger Jerry (The Omen) Goldsmiths grandioser Filmmusik-Klassiker, aus dem Jahre 1966, auf Compact Disc erhältlich. Das europäische "Raub-Label" Tsunami macht's möglich. "Raub-Label" deswegen, weil es sich bei der CD leider um einen sogenannten "Bootleg" (unautorisierte Raubkopie) handelt - man erinnere

sich an die CD von **Lilies of the Field**. So erfährt man wieder nicht, welche Person(en) für diese CD Produktion verantwortlich zeichnet(en), da die "Tsunami-Räuber" verständlicherweise lieber anonym bleiben wollen. Entsprechend ist die CD-Hülle nur sehr spärlich mit Informationen ausgestattet.

China 1926: Das Land wird von politischen Unruhen erschüttert. Auf dem Yangtse-Kiang patrouilliert das US-Kanonenboot San Pablo, mit dem Auftrag, für die Sicherheit amerikanischer Staatsbürger zu sorgen. Mit dem Seesack auf der Schulter betritt der neue Maschinenmaat Jake Holman das rostige Kanonenboot. Er ist ein schweigsamer Einzelgänger der sich rasch zum Aussenseiter der Mannschaft entwickelt. Mit der Maschine des Bootes, einem riesigen, schwarzen, ölverschmierten Monstrum, ist er jedoch regelrecht verwachsen, und in den düsteren Maschinenraum kann er sich zurückziehen wie in eine Höhle. Der junge Chinese Po Han (Mako), der Jake als Handlanger zur Seite steht, wächst ihm allmählich ans Herz, und es entsteht eine enge freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden. Als Po Han von Rebellen festgehalten und grausam gefoltert wird, erlöst Jake seinen Freund unter grösster Seelenqual mit einem Gewehrschuss von seinen Leiden. Nach diesem dramatischen Ereignis, das er weder verstehen noch verkraften kann, wird Jake von grauenhaften Wissenskonflikten geplagt. In seiner Lethargie entwickelt er zusehends eine Art unbewusste Todessehnsucht. Als die San Pablo dem gefährlichen Auftrag erhält, Amerikaner aus einer umkämpften Missionsstation zu evakuieren, findet auch Jake den Tod durch eine verirrte Gewehrkugel, nachdem er eine Fluchtmöglichkeit resignierend ausschlägt, um dadurch Menschenleben zu retten. Als Jake fällt, weiss er eigentlich gar nicht wie ihm geschieht - schliesslich war er in dem Glauben auf das Kanonenboot gekommen, dort endlich seine Ruhe zu haben.

Dies ist, in wenigen Sätzen umrissen, die Story von *The Sand Pebbles*. Der legendäre Filmstar Steve McQueen wurde für seine eindrückliche, nuancierte Darstellung des Jake Holman, mit einer Oscarnominierung geehrt, ebenso wie Nebendarsteller Mako. Der Film erhielt insgesamt 8 Oscarnominierungen. In weiteren Rollen agierten Candice (The Wind and the Lion) Bergen, Richard (Rambo) Crenna und Sir Richard (The Great Escape) Attenborough. Die Regie dieses dreistündigen Filmabenteuers in monumentaler Grösse, führte Hollywood-Veteran Robert (Star Trek - TMP) Wise.

Jerry Goldsmiths aufwühlende, von grosser Tragik überschattete Filmmusik mit fernöstlichem Klangkolorit, gehört zum Besten, das je für die Kinoleinwand komponiert worden ist, und ist verdientermassen ebenfalls mit einer Oscarnominierung gewürdigt worden. Statt mit monumentalem Klang-Bombast, überrascht Goldsmith mit einer sparsamen, feinfühligem Partitur von grosser lyrischer Einfachheit, die dem Film einen sehr intimen und eindringlichen Charakter verleiht. Bestes Beispiel hierfür ist der legendäre *Main Title*, welcher mit einfachsten kompositorischen Mitteln, eine hinreissende emotionelle Wirkung erzielt, welche den Zuhörer in ihren Bann zieht und nicht mehr loslässt.

Das Highlight der Partitur ist für mich der Titel *Death of A Thousand Cuts*, worin Jake Holman seinen Freund Po Han - unfähig ihn zu befreien - durch einen Gewehrschuss von der Folter erlöst. Hier demonstriert Goldsmith sein ganzes Können, und setzt feinste musikalische Nuancen, um Holmans Entsetzen und die Dramatik der Szene in bewegender musikalischer Weise hervorzuheben.

Als ausgewogener Kontrast zu ruhigen, zarten Titeln wie *Getting Acquainted* oder *And We Were Lovers*, erklingen sehr "actionbetonte" Titel wie *Repel Boarders* oder der grandiose Track *Final Mission*.

Da ich mir nicht vorstellen kann, dass dem Tsunami-Team für diesen "Bootleg" die Original-Master-Tapes zugänglich gewesen sind, vermute ich, dass eine LP als Schallquelle gedient haben muss. Die CD weist jedoch keinerlei "Knackser" auf. Auch das "Rauschen" hat man hervorragend in den Griff bekommen. Ich vermute wohl mittels aufwendiger Nachbearbeitung. Ein Kompliment also an die Klanqualität dieser CD. Zu bemängeln ist lediglich das "trockene", etwas dumpfe Klangbild und einige leichte Verzerrungen im Hochtonbereich, was jedoch dem Alter der Aufnahme in die Schuhe geschoben werden darf, die doch bereits 28 Jahre auf dem Buckel hat und von Murray Spivack und Douglas Williams aufgenommen wurde. Die feine Instrumentierung stammte von David Tamkin. Das Programm ist dasselbe geblieben wie auf der LP. Ich hoffe sehr, dass eines Tages vielleicht doch noch die komplette Fassung dieses Meisterwerkes auf CD realisiert werden kann.

Das Cover und das Booklet sind Tsunami-typisch recht billig produziert. Jerry Goldsmith wird mit ganzen fünf Sätzen bedacht, und eine unvollständige Liste seiner Filme wird wohl auch niemanden mehr begeistern können.

Kanonenboot am Yangtse-Kiang ist ein wundervolles, eindringliches Meisterwerk von Jerry Goldsmith, welches Anerkennung verdient. Selten habe ich eine solch "ehrliche" Komposition gehört, in welcher Goldsmith so tiefempfundene Emotionen musikalisch zum Ausdruck gebracht hat, wie in **The Sand Pebbles**. Ein Muss für jede Sammlung! Nicht nur für Goldsmith Fans.

Matthias Zürcher + + + + +

The Remains of the Day
Composed and Conducted by Richard Robbins
Angel Records CDQ 77243 5 55029 26

So sehr ich John Williams seinen dritten Oscar für die Musik zu einem Spielbergfilm gönne, mein heimlicher Favorit für den Score-Oscar ist und bleibt Robbins stimmungsvolle Musik zu der jüngsten Merchant/Ivory-Produktion **The Remains of the Day**; und das nicht erst, seit ich das immer wieder kehrende musikalische Thema ("Tradition

& Order", "The Cooks in the Kitchen") bei der AMPAS-Night in Hollywood choreographisch mitreissend umgesetzt am Bildschirm erleben durfte. Schon als ich den Film Ende Januar in einer Preview sah, prägte sich mir Robbins Score als ungemein stimmungsvoll, harmonisch schön und, ja, zuweilen auch ans Herz und den Tränenkanal gehend ein, und ich "musste" diese Filmmusik haben...

Sie untermalt akustisch kongenial das, was Ivory einmal mehr gelungen ist, in Bilder umzusetzen, die von Anmut, Detailliebe und Authentizität zu sein scheinen, als sei die Zeit auf der Leinwand angehalten worden...

Man schweigt nur noch in den Bildern, der menschlich so tragischen Geschichte, die sie transportieren und der Musik, die das alles untermalt; dabei gelingt der Musik das seltene Kunststück, hat man den Film einmal gesehen, in ihrer ganzen Anmut auch Bilder im Kopf entstehen zu lassen, sich nach Darlington Hall versetzt zu sehen, wenn man die Augen schliesst und die Weite und Distinguirtheit der alten englischen Landschaften zu sehen glaubt. Ein Soundtrack, der sich also auch bestens zum "Nur"-Zuhören oder für ein kleines intimes tête-à-tête eignet. Es muss ja nicht immer Vangelis, Francis Lai oder (würg) Richard Clayderman sein...

Bruce Bogner + + + + (für Score und das liebevoll mit ausgesuchten Stills gestaltete Booklet)

Angie

Composed and Conducted by Jerry Goldsmith

Varèse Sarabande VSD-5469

Ehrlich, hätte ich Angie gehört ohne zu wissen wer der Komponist ist, meine Reaktion wäre gewesen: "Das ist Georges Delerue." Der verstorbene, grossartige französische Komponist.

Jerry Goldsmith aber ist es, der uns mit einem untypischen, so gar nicht nach Goldsmith klingenden Soundtrack zu Martha Coolidges Film mit Geena Davis in der Hauptrolle diese "kleine Überraschung" bescherte.

Das Hauptthema für Streicher, Piano, E-Bass und Synthesizer ist ein weiterer Ohrwurm im Oeuvre des Komponisten, ein Thema das sich ungestört seinen Weg durch den Score bahnt, mal disharmonisch (*We're Having a Baby*), mal atmosphärisch verwoben (*The Prognosis*), selten unterbrochen von anderen Motiven wie etwa dem italienisch anmutenden *Family Life* oder dem suspensebetonten *The Journey Begins*. Spätestens hier wären meine Ohren auf Goldsmith-Vertrautes gestossen.

Angie ist ein warmer, feinfühlicher Score. Persönlich und leise. Angie ist aber auch ein weiterer Schritt weg von Verfolgungsjagden, gnadenlosen Schiessereien und Blut, für mich ein etwas schwerfallender musikalischer Verzicht, mit dem man aber Leben kann - wenn auch schwer, hach (seufzer!). (Na, hätte ich zum Zeitpunkt als diese Rezi entstand von **Bad Girls** auch nur etwas gehnt, dann...Ed.)

Danke Varèse für ein weiteres, herrliches Booklet nach Rudy mit vielen Fotos vom Komponisten, Orchestrator Arthur Morton, Ken Hall (Music Editor) und Bruce Botnick. Weiter so.

Philippe Blumenthal + + + 1/2

Iron Will

Composed and Conducted by Joel McNeely

Varèse VSD 5467

Als sein Vater Jack bei einem tragischen Unfall ums Leben kommt, beschliesst der 18 jährige Will im Jahre 1917 am mörderischen 522-Meilen-Hundeschlitten-Rennen teilzunehmen, das von Winnipeg nach Minnesota führt. In der Siegesprämie liegt für den tapferen "Iron Will" die einzige Hoffnung, die Farm seiner Mutter und sein College-Studium zu retten. Dies ist, mit wenigen Worten geschildert, die Handlung der Disney-Produktion **Iron Will**, "based on a true story". Regie führte Charles Haid, die Hauptrolle spielt Mackenzie Astin.

Den entsprechenden, gross-orchestralen Bombast zu diesem rührseligen Abenteuerstreifen, lieferte der amerikanische Newcomer Joel McNeely, der unter anderem zur musikalischen Untermalung der **Young Indiana Jones Chronicles** beigetragen hat. Selten habe ich eine Filmmusik gehört, in welcher so schamlos die Musik von anderen namhaften Komponisten zitiert wird, wie in **Iron Will**. So stiess ich auf geradezu verblüffende musikalische Anlehnungen an **Indiana Jones and the Last Crusade**, **The Liberty Fanfare**, **Raiders of the Lost Ark**, **Far and Away** (John Williams), **Silverado** (Bruce Broughton), **Robin Hood** (Michael Kamen), **Deep Space Nine** (Dennis McCarthy) uvm. Wie wir jedoch wissen, haben viele grosse Filmmusik-Komponisten ihrer Karriere mit "ein wenig Plagiarismus" zum Durchbruch verholfen, ich erinnere an James Horner oder Roy Budd.

Der abenteuerlich-epische Soundtrack von **Iron Will** ist sehr "actionbetont" (sprich: "äktischen"-betont), mit genügend Spielraum für subtile, ruhige Zwischentöne, wie etwa im Stück *Gus Rescues Will*, welches mit seinem besinnlichen, beinahe pastoralen Charakter zu bezaubern weiss. Hervorgehoben seien auch Titel wie *Jack's Death* oder *Leaving Birch Ridge*, die mit sehr eindringlichen, dramatisch-emotionalen Stimmungen direkt ins Herz des Zuhörers treffen. Weitere besondere Highlights des Soundtracks sind mitreissende Stücke wie: *Main Title*, *The*

Race Begins, Devil's Slide oder *Race to the Finish*, worin "dick aufgetragene", heroische und äusserst lautstarke Töne, mit geballter, entfesselter Gewalt auf den Zuhörer losgelassen werden, der dabei Gefahr läuft, im Hörraum "herumgewirbelt" zu werden.

Trotz einigen beinahe peinlichen Ähnlichkeiten mit anderen Soundtracks, die auch mit der "Ausrede" des "Temp-Tracking" nicht ganz entschuldigt werden können, bleibt **Iron Will** ein "fetziges" symphonisches Feuerwerk der Sonderklasse, welches mich jedesmal aufs neue fasziniert. Deshalb "würdige" ich Joel McNeely - stellvertretend für Williams, Broughton etc. - mit ganzen 4 Pluszeichen.

Joel McNeely hat kürzlich in Los Angeles die Musik zu **Indian Warrior** aufgenommen, dem Hollywood-Erstling des Schweizer Regisseurs Xavier Koller. Hoffen wir, dass McNeely diesmal zu etwas mehr "Eigenständigkeit" finden kann, um uns "seine" Musik präsentieren zu können.

Das Cover ist sauber gestaltet und enthält einen Kommentar des Regisseurs. Die "fette" Instrumentierung stammt von David Slonaker. Die wuchtige Aufnahme von Dan Wallin ist klangtechnisch nahezu perfekt und liess bei mir keine Wünsche offen. Die "luftige" und sehr dynamische Wiedergabe des Orchesters dürfte wohl nicht nur "audiophile" Herzen höher schlagen lassen.

Matthias Zürcher + + + +

Joel McNeely ist einer der aufstrebendsten Komponisten Hollywoods. Seit seinen Scores zu diversen **Young Indiana Jones** Episoden in aller Munde, ausgezeichnet mit dem Emmy und bewundert von Bruce Broughton als der kommende Mann.

Iron Will wird für Aufsehen sorgen, vor allem dank oder besser wegen vielfachen Anlehnungen an anderen Soundtracks. **Silverado** und **Indiana Jones and the Last Crusade** als prominenteste Vertreter. Joel McNeely ist ein weiteres Opfer eines Anwendungsprinzips genannt Temp Track geworden! Wie viele andere vor, aber auch nach ihm, fügt er sich einem Druck, dem auch schon prominentere Komponisten weichen mussten. Jerry Goldsmith mit *The Dream* aus **Total Recall** beispielsweise (oder gibt es wirklich noch irgend jemanden, der daran zweifelt, dass Basil Poledouris nicht Pate stand für das Eröffnungstück zu Paul Verhoevens SF Thriller?? Dann fragt mal Basil...).

Iron Will wird für Aufsehen sorgen - weil Joel McNeely einen grossartigen Soundtrack geschaffen hat, einen Score den man sich pausenlos und ohne "Programming" anhören kann. Temp Track hin oder her, ich liebe diese 31 Minuten geballter Aneinanderreihung orchestraler Höhepunkte!

Philippe Blumenthal + + + + (für den Score) + (für den Erfinder des Temp Tracks)

Heaven & Earth

Composed by Kitaro, Orchestrated, Arranged and Conducted by Randy Miller

Geffen GED 24614

Newagers ist Kitaro primär als "Vertoner" der "Seidenstrasse" ein Begriff, einer TV-Produktion, die er filmmusikalisch vor Jahren einmal unterlegte; wobei Kitaros fernöstlich durchtränkte Klanggewitter aus dem Synthie (meditier - meditier...) grundsätzlich sicher nicht jedermann/fraus Geschmack sind. Zu gross sind einfach die kompositorisch-stilistischen Unterschiede dazu, was der Fan erwartet, denkt er an "klassische" Partituren wie man sie von Williams, Goldsmith oder Horner gewohnt ist.

Lässt man sich freilich auf Kitaros Filmmusik ein, wird man sehr schnell von lautmalerischer Schönheit und Grösse umfängen, die eine reizvolle Abwechslung zu den musikalischen Klangorgien Jarre und Co. bietet und den diesbezüglichen Horizont erweitern.

Die Musik zu Oliver Stones drittem Teil seiner sogenannten "Vietnam-Trilogie" **Heaven & Earth** ist von solch dezenter filmmusikalischer Wucht, Kraft und dabei Anmut in der Partitur, dass es schwer fällt, die Eindrücke objektiv in Worte zu fassen.

Der Komponist versteht es meisterhaft, die für ihn "üblichen mittel" - hier Synclavier - formvollendet in die Symphonie des Instrumentariums (Hauptinstrument: chinesische Violine, welche er noch durch traditionelle vietnamesische Volksmusik-Einflüsse ergänzt) einzubetten. Und über all dem weht ein Hauch fatalistischer Elegie, die gut die Tragik des Filmsujets vermittelt und den Zuhörer/-seher zwischen Tränen in den Augen und Klössen im Hals hin- und herreisst. Ein schöner Score, der sich meines Erachtens auch gut zum blossen Zuhören (und Träumen) eignet - in seiner Schwermut aber vielleicht etwas zu lang geraten ist.

Bruce Bogner + + + 1/2

On Deadly Ground

Composed and Conducted by Basil Poledouris

Varèse Sarabande VSD - 5468

Seit dem selbstverkündeten Rückzug des Jerry Goldsmith aus dem "Action-Einerlei" ist Basil Poledouris endgültig zum ungekrönten König des "Crash-and-Bang" Kinos aufgestiegen. Was uns der Komponist mit seinem Score zu Steven Seagals Oeko-Thriller **On Deadly Ground** bietet, lässt nicht zuletzt Poledouris-Fans mit der Zunge schnalzen. *Jennings Goes Down* ist geradezu ein Poledoursches Paradebeispiel für die Verwendung des gewaltigen Klangkörpers eines Sinfonieorchesters (mit viel Piatti, wie es der Komponist eben liebt - und deshalb lieben wir ihn...) im Einklang mit "drivenden", elektronischen Rhythmen und Klängen. Typisch Poledouris ist **On Deadly Ground** nicht zuletzt der ruhigen, ethnisch unterlegten Passagen in Tracks wie *The Journey* und *Forest Found* wegen, die uns an ähnlich esoterisch anmutende Passagen aus *Wind* erinnern. Das sporadisch auftauchende, mitreissende Hauptthema - welches in *Main Titles* und *End Credits* zu voller Entfaltung gelangt - wird von elektronischer Perkussion unterstützt, ein Merkmal, das den Score durchgehend zu prägen vermag - und nicht zuletzt ein Merkmal des Basil Poledouris ist, welches er jedoch von Score zu Score geschickt zu variieren und einzusetzen versteht.

Dass die CD mit knapp 32 Minuten beinahe schon Varèse Standardlänge bietet, stört im Falle von **On Deadly Ground** um etliches weniger als noch bei **Robocop 3** (mit 29 Minuten), wo man sich unversehens an das CD-mässige Ende versetzt sah, gerade als es eigentlich so richtig loszugehen schien. **On Deadly Ground** ist in der bestehenden Länge ein recht abgerundetes, kurzweiliges Vergnügen, vielleicht wäre mehr auch schon zuviel gewesen?! Wieder ein prächtiger Poledouris.

Philippe Blumenthal + + + +

6 Degrees of Separation

Composed and Conducted by Jerry Goldsmith

Elektra 61623-2 (USA)

"No more action films!", ist die Aussage von Altmeister Jerry Goldsmith (65), welche Fans und Filmmusik-Liebhaber auf der ganzen Welt in Angst und Schrecken versetzt. So schockiert uns nun Goldsmith mit einer langweiligen, einfalllosen Filmmusik zu Fred (Russia House) Schepisis Sozi-Drama **6 Degrees of Separation**, mit Stockard Channing und Donald Sutherland in den Hauptrollen.

Die Basis der Partitur ist ein origineller Tango mit Solo-Violine (Ouisa and Flan), der mir nach wiederholtem Anhören, doch recht gut gefallen hat. Aber damit ist das Pulver bereits verschossen. Der Rest des Scores ist von beklemmenden, "kammermusikalischen Trauerstimmungen" geprägt, welche in starkem Kontrast zu bizarren, "swingenden" Passagen stehen.

Auf der CD befinden sich 26 Tracks, obwohl auf der CD-Hülle nur 25 aufgeführt sind. Hiervon gehen 10 Tracks auf Goldsmiths Konto, der auf dieser CD ca. 13 Minuten verbuchen kann. Die meisten seiner Stücke dauern weniger als eine Minute. Einzig Track 26, *No Heart*, ist mit 5:05 Minuten schon fast ein Bandwurm. Weitere Stücke im Programm stammen aus der Feder von Cole Porter, Paul Grabowsky und Claude Debussy. Der Rest der CD ist mit Originaldialogen aus dem Film gefüllt. Für mich ein besonders peinlicher Akt der Inkompetenz. Was haben Dialoge auf einer Soundtrack CD verloren?

6 Degrees of Separation ist eine dünne, enttäuschende Filmmusik (und CD), eines Komponisten, von dem man einfach mehr erwartet. Doch vielleicht liegt es mehr am Filmstoff selbst, als am Komponisten. Vielleicht hat auch einfach die nötige Inspiration gefehlt. Allen **Total Recall**, **Star Trek**, und **Rambo** Fans rate ich deshalb: "Hände weg von diesem Soundtrack!", - oder zumindest vor dem (Fehl-)Kauf zuerst hineinhören.

Die Aufnahme von Robin Gray ist klanglich recht gut, jedoch mit etwas störendem Rauschen hie und da. Eingespielt wurde die Musik in Australien, mit dem Victorian Philharmonic Orchestra of Melbourne. Für die Orchestrierung zeichnet Arthur Morton verantwortlich. Ich hoffe sehr, dass Jerry Goldsmith demnächst wieder vermehrt ins Action-Genre zurück findet, worin nach wie vor eine seiner grössten Stärken liegt.

Matthias Zürcher +

Highlander: Best of Fantasy / Best of Adventure

Various Composers

Edel 0022172 Cin / 2216-2

Das deutsche Label beschert uns hier nach ihren umstrittenen Veröffentlichungen **Best of the West** und **Best of Science Fiction** zwei neue, nicht minder zweifelhafte Doppel-CDs, beide eingespielt unter der Leitung von William Motzing mit der City of Prague Philharmonic. Um es gleich vorwegzunehmen, die Qualität der Einspielungen ist auch diesesmal - sei es nun auf Grund des erheblichen Zeitdrucks, unter welchem die Tracks und Suiten eingespielt werden mussten oder weshalb auch immer - tja, um es nett auszudrücken: peinlich.

Edel lockt den Filmmusikliebhaber mit "World Premiere Recordings" wie **Wolfen** (Horner), **Super Mario Bros.** (Silvestri) und **America** (Poledouris), alle auf der **Highlander**-CD oder mit **Flight of the Intruder** (Poledouris), 19 Minuten **The Goonies** (Grusin), **Shoot to Kill** (Scott) und **Remo** (Safan) auf der mit **Best of Adventure** betitelten Disc. Ach wie schön.

Um es deutlicher auszudrücken: Die Politik auf billigste Art und Weise Geld zu machen, scheint bei Edel Grundsatz Nummer eins zu sein. Dass wiederum mit der Filmmusik Schindluderei betrieben wird ist nichts neues, dass aber mit derlei Veröffentlichungen weder dem Sammler, noch demjenigen, der sich der Filmmusik auf diese Weise nähern möchte, gedient ist - ach, Edel kann's ja egal sein, Hauptsache es bringt Geld. Das hat nichts mehr mit Liebhaberei zu tun. Hätte man anstelle einer ganzen Anzahl solcher CDs eine einzige, mit ausgewählten Stücken bereicherte CD herausgebracht, dazu ein Orchester wie das London Symphony angeheuert, einen guten Recording Engineer engagiert und einen talentierteren Dirigenten gefunden (Bruce Broughton zum Beispiel, John Scott oder Michael Kamen), wer hätte es Edel übelgenommen mehr für eine solche CD zu bezahlen.

Bewertung? Was bewerten?

Philippe Blumenthal

Bandolero !

Composed by Jerry Goldsmith, Conducted by Lionel Newman

Intrada VJF 5003D

Altbekannt, und dennoch etwas anders, präsentiert Intrada Records den Soundtrack zur Western-Tragik-Komödie **Bandolero!**, welche Jerry Goldsmith 1968 (film)musikalisch untermalt hat. Anders und viel besser auf dieser CD ist die Klangqualität, da es Intrada gelungen ist, für diese CD-Produktion erstmals die Original-Master-Tapes auffindig zu machen. Einige erinnern sich bestimmt noch an die CD des deutschen Edel Labels, für deren Herstellung auf eine alte LP zurückgegriffen werden musste. Entsprechend schlecht war die Tonqualität der Edel CD mit Verzerrungen und "Knacksern".

Die Handlung von **Bandolero!** ist recht originell: Nach einem gescheiterten Banküberfall, im amerikanisch-mexikanischen Grenzstädtchen Val Verde, werden der Südstaaten-Veteran Dee Bishop (Dean Martin) und seine Bande festgenommen, und sollen gehängt werden. Sein Bruder Mace Bishop (James Stewart) schlüpft kurzerhand in die Rolle des Henkers, und verhilft Dee und seiner Bande unbemerkt zur Flucht. Der Sheriff (George Kennedy) und die Bürger von Val Verde begeben sich unverzüglich auf die Verfolgung der Gangster. Zurück bleibt ein beinahe menschenleeres Val Verde - und Mace, der sich nun seinerseits daran macht die Bank auszuplündern.

So originell wie die Story, ist auch der orchestrale Soundtrack von Jerry Goldsmith. Sein unkonventioneller Western-Score brilliert im wahrsten Sinne des Wortes mit einem "pfiffigen" Titelthema (*Main Title*), welches "augenzwinkernd" das humoristische Flair des Filmes musikalisch widerspiegelt. Stücke wie *The Bait* oder *Dee's Proposal*, bezaubern mit wundervoll-romantischen Gitarrenarrangements. Die recht ungewöhnliche Instrumentierung von Arthur Morton beinhaltet ein Akkordeon (wie man es aus Rio Conchos kennt), Banjo, Kastagnetten, eine Marimba und eine Anzahl zusätzlicher Perkussionsinstrumente. Auch auf eine beliebte Spezialität von Goldsmith, nämlich dramatische "action music", muss nicht verzichtet werden, die ihre kraftvolle Umsetzung in Titeln wie *El Jefe*, *Ambushed* oder *Across the River* findet.

Die knappen 28 Minuten Musik von **Bandolero!** sind sehr stimmungsvoll und kurzweilig, und verfügt aufgrund der filmischen Lokalitäten (Mexiko) über ein unaufdringliches, lateinamerikanisches Klangkolorit.

Das Cover ist, bis auf einige kleine farbliche Abweichungen, dasselbe geblieben, wie das der LP. Das Booklet verfügt jedoch über neue und kompetente Liner Notes von Douglass Fake. Obwohl es Joe Tarantino gelungen ist, die Tonqualität gegenüber der Original LP und der Edel CD um Längen zu verbessern, sollte man nicht vergessen, dass die Aufnahme bereits 26 Jahre alt ist. Entsprechend "trocken" und "leiblos" ist das Klangbild. Doch das soll dieser Intrada CD keinen Abbruch tun, da eine CD nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass sie durch alte "Master-Tapes" schnell an klangliche Grenzen stösst.

Matthias Zürcher + + +

Intersection

Composed by James Newton Howard

Milan 19191-2

Der für den Oscar nominierte Score zu **The Fugitive** war so etwas wie der bisherige Höhepunkt in der steilen Karriere des James Newton Howard, dessen Auszug aus der Filmographie sich etwa so liest wie die Speisekarte eines französischen Fünf-Sterne Restaurants: **Prince of Tides, Grand Canyon, Alive, Flatliners.**

Sein neuester Soundtrack zu Mark Rydells Film mit Sharon Stone und Richard Gere in den Hauptrollen ist eine ruhige, sehr atmosphärische Komposition, geprägt von elektronischen Klängen und leisen Passagen eines eher kleineren Orchesters ohne Blech (hauptsächlich Holzblasinstrumente und Streicher), dirigiert von James Newton Howards Dauermitarbeiter Marty Paich, der auch den Score zu **Dave** dirigierte und nicht wie fälschlicherweise auf dem Cover angegeben der Komponist selbst. Der energiegeladene *Main Title*, der stellenweise an Passagen aus **The Fugitive** erinnert (man achte auf die Streicherpassagen und Drums), hebt sich deutlich vom Gesamteindruck des eigentlichen Scores ab. Die von Toots Thielemans gespielte Mundharmonika, dessen Interpretationen bereits John Williams in **Sugarland Express** verwendete, intoniert das eigentliche Hauptthema in *Home*, welches zuvor im *Main Title* erstmals kurz zu hören war. Die leisen Melodien der Holzbläser verweisen unüberhörbar zu ähnlichen Passagen aus **Alive** (ein stilistisches Merkmal des Komponisten), wie eigentlich der gesamte Score in seiner ruhig dahinplätschernden, melancholischen Art.

Intersection ist ein weiteres Juwel im bunten Mosaik des James Newton Howard - ein gelungener, ruhiger Score, den ich nur wärmstens weiterempfehlen kann.

Philippe Blumenthal + + + +

And the Band Played On

Composed and Conducted by Carter Burwell

Varèse VSD-5449

Die Fans von für TV-Produktionen komponierten Filmmusiken werden von den Plattenfirmen in der Regel ja eher stiefmütterlich bedient. Selten erscheinen mehr als zweifelhafte Compilations (wenn überhaupt); oft sucht man nach einem Thema zu Serie XYZ jahrelang - nicht selten vergeblich! Endlich mal was gefunden, entpuppt sich die Aufnahme dann nicht selten als zweifelhafte Coverversion - eingespielt vom sizilianischen Mafia-Kaffeehausorchester unter der Leitung von irgendeinem namenlosen Musikstudenten.

Filmmusik-"Größen" (muss ich Namen nennen?) verirren sich eher selten in die Niederungen des TV-Scorings und noch seltener erscheint das dann auf Tonträger. Als ich las, die Musik zum US-HBO-Drama **...and the Band Played On** über die Entdeckung des HIV-Virus stammte von Carter Burwell, winkte ich erstmal entsetzt ab! Seine Synthie-Vergewaltigung der Musik zu **Psycho III** (ein angemessen schlechter Score zu einem erwartungsgemäss miesen Sequel) dreht mir heute noch den Magen um...

Doch jedem seine zweite Chance, und Burwells Partitur zu dieser Kabelfernsehproduktion, die mittlerweile auch ihren Weg in europäische Kinos fand, ist ein angenehm überraschendes Kleinod:

Sparsam instrumentiert in 22 überwiegend kurzen, prägnanten Takes zeigt Komponist Burwell sein wahres Talent; hier und da blitzt subtil eine Harfe auf, Hauptinstrument ist nicht zuletzt John Moses Klarinette, und das ganze ist in der gewohnten Varèse-Qualität. Beileibe kein Meisterwerk, aber für ein TV-Feature eine erstaunlich gute Musik.

Bruce Bogner + + +

The Paper

Composed by Randy Newman

Reprise 9362-45616-2

The Paper ist ein eher ungewöhnlicher Score aus der Feder von Randy Newman. Zwar vernimmt man in orchestralen Tracks wie *Bernie Calls Deanne* oder *Busting the Guys* bekannte Klänge des Komponisten, doch Tracks wie *Opening* und *The Newsroom* zielen mit gewitzten Orchestrationen (Perkussion, nervöse Streicher, Saxophone) trefflich auf das gestresste Berufsleben der Zeitungsmacher. Dass sich die 20 Tracks jedoch knappe 38 Minuten Musik teilen müssen, führt leider zu oftmals kurzen, auch unter einer Minute dauernden Stücke, was das Zuhören nicht gerade erleichtert. Ebenso habe ich ein "zugkräftiges" Thema vermisst, an welches man sich ob der Vielzahl der Tracks klammern könnte.

Trotzdem, Randy Newman liefert zu Ron (Backdraft, Willow) Howards stargespicktem Film (Glenn Close, Michael Keaton, Robert Duvall, Marisa Tomei) einen erfrischend anderen, leicht jazzig angehauchten Score, der jene, die

Randy Newmans filmmusikalische Tätigkeiten in Sachen **The Natural** oder **Awakenings** kennen, vielleicht etwas überraschen und sicherlich nicht jedem gefallen wird. "Antesten" ist ratsam.

Philippe Blumenthal ++

Bad Girls

Composed and Conducted by Jerry Goldsmith

Fox Records 72445-11084-2 (USA)

Der Western ist tot - es lebe der Western. Der totgeglaubte amerikanische Heimatfilm ist wieder aus den "ewigen Jagdgründen" auferstanden, um die Lichtspieltheater mit einer wahren Flut unterschiedlichster Werke heimzsuchen. Wohl mit dem primären Ziel, mächtig "Kohle" zu machen. Im Umfeld dieser kassenträchtigen Western-Renaissance, wird sich der geneigte Kinogänger ihrem Einfluss wohl kaum entziehen können. Auch Altmeister und Oscar-Preisträger Jerry Goldsmith (65), konnte sich vor Hollywoods neuem/altem Trend wohl nicht mehr rechtzeitig in Sicherheit bringen. So griff er nun nach 17 Jahren Wild-West Abstinenz (sein letzter Western, **Breakheart Pass**, reicht ins Jahr 1977 zurück) entschlossen zur Feder, um dem neu auflebenden Genre wenigstens musikalisch ein wenig auf die Sprünge zu helfen.

Goldsmith wählte ein eher unkonventionelles Werk dieses Western-Revivals, nämlich **Bad Girls** von Regisseur Jonathan (Love Field) Kaplan. Unkonventionell in diesem Streifen ist, dass der ansonsten von "harten Männern" beherrschte wilde Westen, für einmal von "bösen Mädchen" dominiert wird. Madeleine Stowe (Cody), Andie McDowell (Eileen), Mary Stuart Masterson (Anita) und Drew Barrymore (Lily), bilden das starke Quartett von Darstellerinnen, in diesem emanzipierten Frauen-Western. Die Handlung ist rasch erzählt. Als die Prostituierte Cody in Notwehr einen rüden Burschen kurzerhand mit Blei vollpumpt, droht ihr der Galgen. Ihr gelingt jedoch die Flucht, und zusammen mit ihren drei Kolleginnen Eileen, Anita und Lily, nimmt sie die Verfolgung der Diebe auf, die ihre hart verdienten Ersparnisse geraubt haben.

Nach der verunglückten Partitur zu **6 Degrees of Separation**, zeigt uns Jerry Goldsmith wieder sein ganzes Können, und hat für **Bad Girls** einen mitreissenden, symphonischen Soundtrack geschaffen - ganz in der Tradition seiner früheren Western-Scores, wie **Rio Conchos**, **Wild Rovers** oder **Rio Lobo**. Fast scheint es, als wäre Goldsmith in seine eigene musikalische Vergangenheit zurückgekehrt, um sie in seiner persönlichen, unverkennbaren Art und Weise, mit der Gegenwart zu verbinden. Auffallend ist, wie sparsam Goldsmith den Synthesizer einsetzt. Elektronische Klänge setzen lediglich Akzente, um der Partitur einen unaufdringlichen zeitgenössischen Touch zu verleihen.

Den Auftakt des Albums bildet der Titel *The John*, worin wir das lyrische Hauptthema des Soundtracks, als zärtliches, romantisches Arrangement für Gitarre und Streicher, mit einem feinen Hauch von Western-Romantik, hören. Das darauffolgende Stück *The Hanging*, ist bereits ein erstes Highlight der CD. Goldsmith verwandelt das zarte Titelthema aus *The John*, als aufregende Variation, in ein gross-orchesterlares, heroisches Inferno, das in seiner unbändigen Wildheit, Erinnerungen an Goldsmiths *Bronco Bustin'* aus **The Wild Rovers**, in mir wachrief.

In *Jail Break* kommt Goldsmiths heitere, humoristische Seite zum Vorschein, mit einem spöttischen Motiv für Piano und Holzbläser, welches mit seinem komödiantischen Flair ein wenig an **Bandolero!** erinnert.

Tonangebend sind jedoch atemberaubende, dramatische "action-tracks" wie *Bank Job*, *Ambush* oder *Josh's Death*, die das Orchester stellenweise ausser Rand und Band geraten lassen, wie ich es seit **Total Recall** nicht mehr gehört habe. Dennoch ist genügend Spielraum für besinnliche, einfühlsame Zwischentöne, wie in *No Money* oder *I Shot Him*, die mit ihrem eindringlichen, emotionellen Charakter unter die Haut gehen.

Zusammenfassend gesagt, ist **Bad Girls** ein hervorragendes, ausgewogenes Album mit der furiosen Brachialgewalt eines **Total Recall** und der lyrischen Zartheit eines **Rudy**. Mit dieser CD verteidigt Goldsmith erneut seine Reputation, als einer der führenden Filmkomponisten der Gegenwart. Einzig negativ "ankreiden" möchte ich, dass sich einige unnötige Repetitionen, gewisser musikalischer Passagen, unter das Programm gemischt haben, welche die CD bei meiner Bewertung ein Pluszeichen gekostet haben.

Für die Klangtechnik zeichnet gewohntermassen Toningenieur Bruce Botnick verantwortlich. Das Klangbild ist sehr sauber, detailreich und dynamisch, jedoch ebenfalls gewohntermassen, nicht ganz rauschfrei. Die Instrumentierung durch Alexander Courage ist wie gewohnt sehr nuancenreich und routiniert. Die Präsentation der CD durch Fox Records ist für meinen Geschmack ungenügend. Die Innenseite des Faltblattes langweilt mit gähnender, weisser Leere. Sehr unoriginell, da Liner Notes und Fotos doch heute längst kein Luxus mehr sind. Angaben über das Orchester oder das Aufnahmestudio fehlen gänzlich. Deshalb hier einige zusätzliche Informationen: Die Aufnahmen fanden im Whitfield Road Recording Studio in London statt. Die erstklassige Interpretation der Partitur lieferte das National Philharmonic Orchestra of London.

Da es mir momentan sehr schwer fällt, meine Begeisterung für diese erstklassige Komposition zu zügeln, verbege ich "sagenhafte"...

Matthias Zürcher + + + +

Carlito's Way

Composed by Patrick Doyle

Varèse Sarabande VSD-5463

Vielleicht war es der beeindruckende Score zu **Dead Again**, der Patrick Doyle zu Brian De Palmas neuen Film mit Al Pacino in der Hauptrolle verholfen hat. Jedenfalls darf darüber spekuliert werden, ob der Regisseur nach Pino Donaggios doch recht trivialer Komposition zu **Raising Cain** einen Nachfolger für seinen "Hauskomponisten" gesucht (und gefunden?) hat.

Carlito's Way beginnt sehr atmosphärisch mit dem fast ausschliesslich für die Streichersektion komponierten Titelstück. Zwar kenne ich den Film nicht, die Musik aber kommt mir doch sehr melancholisch düster, vielleicht sogar pessimistisch vor. Auch das zweite Stück *Carlito and Gail* beginnt nicht viel hoffnungsvoller ehe im zweiten Teil dieses Tracks erstmals das eigentliche Thema für Gail zu hören ist. The Café reminisziert dieses Thema im überwiegend vom Piano geprägten Teil bevor mit *Laline* eine durch und durch neue Seite des Patrick Doyle zum Vorschein kommt: purer Jazz für Saxophon, Piano, Bass und Drums. Nach dem puren Suspense-Track *The Elevator* startet Doyle in *There's An Angel Here* erstmals einen (musikalischen) Gang höher um dann mit dem zehminütigen *Grand Central* in ein wahres Feuerwerk an actionbetonter Orchesterpower zu gipfeln. Erstmals tritt hier auch das Blech in Erscheinung und verführt zu **Dead Again**-verwöhnten Schnalzern.

Kein Zweifel, Patrick Doyle hat ein fantastisches Jahr (**Needful Things**, **Much Ado About Nothing**) mit einem superben Soundtrack abgeschlossen. Oh, welch' Vorfreud' auf den bevorstehenden **Frankenstein** von Kenneth Branagh - natürlich wieder mit Patrick Doyle!!

Philippe Blumenthal + + + 1/2

No Escape

Composed by Graeme Revell, Conducted by Tim Simonec

Varèse Sarabande VSD-5483

Graeme Revell hat mich mit seinem Score zum Klasse-Thriller **The Hand that Rocks the Cradle** beeindruckt, selbst wenn ihm Anleihen bei Goldsmith angehaftet wurden. Schon eher enttäuschend fällt Revells neuester Score zur Gale Ann Hurd (Aliens) Produktion **No Escape** mit Ray Liotta aus. Zu lapidar scheinen hier Revells Suspense-Tracks, da ist nicht viel neues und originelles zu entdecken - und wenn, dann sind es **Thunderheart**-ähnliche Gesänge. Auch nicht gerade das Gelbe vom Ei, wenn es auch zum Film passen mag. Da wir hier aber auf den Soundtrack als solches eingehen, gilt diese "Ausrede" nicht. Tracks wie *Wet Dreams*, der zweite Teil des *Main Titles*, sowie der actionbetonte Cue *Helicopter to Absolom* gehören zu den wenigen Höhepunkten eines insgesamt nicht allzu empfehlenswerten Scores, der mit fast 38 Minuten beinahe schon zu lang ist (ich hätte auch nicht gedacht, dass ich das je sagen würde).

Nix gut...

Philippe Blumenthal +1/2

The Shadow

Composed and Conducted by Jerry Goldsmith

Arista 07822-18763-2 (USA)

Nach Superman, Flash Gordon, Batman, Dick Tracy und wie sie alle heissen mögen, ist nun (noch) ein weiterer Comic-Held (Ursprünglich in Hörspielen und Pulps und Dailies, danach mehrteilige Serials à la Rocketman im Kino - Ed.) der Kinoleinwand zu überdimensionalem Leben erwacht, **The Shadow**, dargestellt von Alec Baldwin. In weiteren Rollen agieren Penelope Ann Miller, John Lone und Tim Curry. Regie führte Actionspezialist Russel (Highlander) Mulcahy.

Den Soundtrack zu diesem "Comic-Spektakel" komponierte der Fantasy-Spezialist Jerry Goldsmith, der in Sachen Comic-Verfilmungen auch kein "unbeschriebenes Blatt" mehr ist. Vor genau zehn Jahren vertonte er die irdischen (leider wenig spektakulären) Abenteuer von Supermans Cousine Kara (**Supergirl**), und fügte damals seiner musikalischen Karriere einen weiteren fulminanten Höhepunkt hinzu. So waren denn meine Erwartungen an **The Shadow** besonders hochgesteckt - und ich wurde nicht enttäuscht.

Für die "Film-noir"-inspirierte Story, komponierte Goldsmith einen handfesten und hinreissenden Suspense-Score, welcher mich mit seinen Action- und Fantasy-Elementen ein wenig an **Gremlins 2** erinnert. Nach dem "obligaten" (jedoch wenig betörenden) Song *Original Sin*, gesungen von Taylor Dayne (unverschämterweise gleich zweimal auf der CD), folgt der wesentlich interessantere, symphonische Teil der CD. Den überwältigenden Auftakt bildet *The Poppy Fields* (*Main Title*), worin wir sogleich von düsteren, geheimnisvollen Synthesizerklängen hypnotisiert

werden, bevor das heroische Shadow-Thema, mit der geballten Kraft der Blechbläser, über uns herfällt um unsere Hörorgane zu "zerfetzen", und welches sich als Goldsmith-typischer Ohrwurm entpuppt - in seiner ironischen, persiflierenden Art einfach grossartig!

Der Schwerpunkt des Scores liegt jedoch bei "drivenden", perkussiven Action-Tracks der Sonderklasse, wie *Chest Pains* oder *The Tank*. Doch auch ein zarter Hauch bezaubernder Mystik überschattet zeitweise das musikalische Geschehen, wie etwa in *Who Are You?* oder *The Hotel*. Die Mixtur aus Orchester und Synthesizer ist - wie wir es als Markenzeichen von Goldsmith kennen - von vollendeter Perfektion.

In *The Shadow* ist "fast" alles vorhanden, was ein guter Soundtrack bieten muss. Goldsmith ist (erfreulicherweise) wieder ganz "der Alte". Die Aufmachung des Albums von Arista Records ist durchschnittlich. Einige Stills in Briefmarkengrösse machen (wie immer) den Gebrauch einer Lupe erforderlich. Ausser *Original Sin*, befindet sich noch ein dritter Song auf der CD, nämlich *Some Kind of Mystery* (gesungen von Sinoa, getextet von Diane Warren). Diese vokalen Einlagen, dürften (wie immer) ein Dorn in den Augen aller Filmmusikliebhaber sein. Goldsmiths symphonischer Teil des Albums dauert dadurch nur etwa eine halbe Stunde. Schade, schade, schade, jammer-schade...

Bruce Botnick hat die CD klangtechnisch meisterhaft produziert. Sie kann höchsten Qualitätsansprüchen gerecht werden. Das Klangbild ist schön fett, lebendig und detailliert. Endlich wieder eine Goldsmith CD ohne störendes Rauschen. Welch ein Wunder. Die Instrumentierung lieferten Arthur Morton und Alexander Courage.

Ich bin bereits sehr gespannt auf weitere neue Werke von Jerry Goldsmith. Woran arbeitet er wohl gerade? *The Shadow* knows...

Matthias Zürcher + + +

Wyatt Earp

Composed by James Newton Howard, Conducted by Marty Paitch

Warner Bros. 9 45660-2

Es war kein geringerer als der Regisseur von *Wyatt Earp*, Lawrence Kasdan, der 1985 mit *Silverado* den Versuch startete, den Western aus seinem Dornröschenschlaf zu erwecken. Ob es ihm gelang oder nicht, da kann man sich freilich streiten. Immerhin ist *Silverado* noch heute eine epische, opernhafte Huldigung an den guten, alten Western mit all seinen Gut-und-Böse-Klischees, grandios fotografiert und umgeben von einer der grossartigsten Musiken (Bruce Broughton) des Genres überhaupt.

Tatsache jedenfalls ist, dass Lawrence Kasdan mit *Wyatt Earp* wieder im Western herumwühlt, wenngleich auch in einer "lukrativeren" Phase für das Genre, das wohl bald wieder einem ähnlichen Overkill entgegenschlittert wie in den frühen Siebzigern. Aus der guten, alten *Silverado*-Mannschaft ist auch Kevin Costner noch mit von der Partie, der ein wahrhaft stargespicktes Ensemble anführt: Gene Hackman, Dennis Quaid, Isabella Rossellini, JoBeth Williams ranken sich um die legendäre Geschichte rund um den O.K. Corral, die mit *Tombstone* 1993 erstaunlicherweise bereits eine weitere Verfilmung erfuhr.

Bruce Broughton war bereits mit *Tombstone* nah genug an dieser Geschichte, also griff der Regisseur auf James Newton Howard zurück, der für Kasdan bereits *Grand Canyon* komponierte - und es war wahrlich kein Fehlgriff.

Wyatt Earp ist - der Vergleich mit *Tombstone* sei mir erlaubt - lyrischer, sanfter, getragener. Irgendwie optimistischer und weniger düster. Der *Main Title* beschert uns die zwei hervorsteckendsten Themen des Scores, beginnend mit der Fanfare der Hörner, ein Thema das von den Streichern übernommen wird. Das zweite markante Thema ist das "westernmässigste" des Scores, Americana-lastig (im guten Sinne) mündet es vom "Westernfiddling" der Streicher getragen in ein pulsierendes, beeindruckendes Thema (*Dodge City*) der Blechbläser, bevor das *Main Theme*, wieder intoniert von den Streichern (vor allem Violinen), zurückschallt. Ziemlich "typisch" dann der Beginn vom irisch gefärbten *Railroad* und *Going to Town*, mit Akkordeon und Gitarren, bevor das *Main Theme* sich kurz, aber majestätisch entfaltet. *The Wagon Chase* eröffnet mit seinen pessimistischen, disharmonischen Klängen einen ersten action-lastigen Cue, ähnlich der zweiten Hälfte, des von Spannungsmusik geprägten *O.K. Corral*, *Stillwell Makes Bail*, *It All Ends Now* und *Indian Charlie*. Atemberaubend.

Die andere Seite des Scores zeigen romantische, sanfte Tracks wie *Winter to Spring*, *Mattie Wants Children* oder *The Wedding*, auf die der Komponist mit viel Sorgfalt und Gefühl einging. Es sind nicht einfach bloss Love Themes oder romantische Orchestrationen, man spürt die Musik, fühlt wie sich der Komponist selbst einzufühlen vermag.

Wyatt Earp ist ein epischer, melodischer, kraftvoller Score. Zweifellos muss man sich in die 60 Minuten Musik, die uns Warner auf dieser CD präsentiert, richtig reinhören um nicht vorschnell zu urteilen. Einmal anhören und dann wegstellen - das sollte man sowieso gefälligst unterlassen. Ganz besonders im Falle von *Wyatt Earp*. Ich kann und will mit der Bewertung nicht geizen...absolut empfohlen!

Philippe Blumenthal + + + + 1/2

To Nominate Or Not To Nominate...

The Score of the Year 1993

von Philippe Blumenthal

Was ist schon die Oscarverleihung seit es den *Score of the Year* der **Swiss Film Music Society** gibt? Nun, sie ist noch immer um einiges bedeutungsvoller - aber auch aussagekräftiger?

Jedenfalls haben sich die Wahlberechtigten - und das sind alle Mitglieder der *SFMS* - auch dieses Jahr, anlässlich der zweiten Verleihung des *Score of the Year*, nicht leicht getan aus dem (willkommenen) Übermass an grossartigen Scores fünf auszuwählen (Nominationen) und den Nachfolger des *Score of the Year 1992* **Basic Instinct** von Jerry Goldsmith zu küren.

To Nominate...

Ziemlich bald zeichnete sich ein eindeutiger Trend in Richtung **Jurassic Park** ab, der die erste Hürde bravourös meisterte und als erster Score sicher nominiert war. Ebenso eindeutig war das Abschneiden von **Rudy**, der nur knapp hinter dem musikalischen Dino-Spektakel landete. Eher überraschend, zumindest für mich, war die Nomination von **Once Upon A Forest**, hätte ich hier doch eher mit Horner-Scores wie **A Far Off Place** oder auch **Searching for Bobby Fisher** gerechnet.

Das vorher für kaum möglich gehaltene trat ein: vier Scores "kämpften" mit der gleichen Anzahl Stimmen um die zwei verbliebenen Plätze im Kreise der Nominierten: **Man Without A Face**, **Much Ado About Nothing**, **Schindler's List**, **Tombstone**. Eine Zusatzwahl wurde fällig!

To Nominate again...

Die Zusatzwahl:

Schnell setzte sich **Schindler's List** ab, während sich **Tombstone** mit einer einzigen Stimme vor "seine Kontrahenten" setzte und somit als letzter Score nominiert wurde. Das Quintett der Nominierten war also beisammen: **Jurassic Park** (John Williams), **Once Upon A Forest** (James Horner), **Schindler's List** (John Williams), **Rudy** (Jerry Goldsmith), **Tombstone** (Tombstone).

...or not to Nominate!

Zurück blieben prominente und vom einen oder anderen vielleicht weiter vorne (erhoffte...) eingestufte Scores wie **Dennis the Menace**, **A Far Off Place**, **Man Without A Face**, **Much Ado About Nothing**, **Alive** und **Needful Things**. Die Vielfalt der von den Mitgliedern genannten Scores reichte von **Age of Innocence** über **The Fugitive** und **Nightmare Before Christmas** bis hin zu **In the Line of Fire** oder **Warlock 2-The Armageddon**.

Die Wahl

Es war die zweite Wahl zum *Score of the Year*. Die an diesem 23. April in doch recht spärlicher Anzahl erschienenen Mitglieder machten "kurzen Prozess" und wählten mit recht deutlichem Abstand John Williams Musik zu Steven Spielbergs "Oscar"-gekröntem Holocaust-Drama **Schindler's List** zum *Score of the Year 1993*.

The Award

Wie letztes Jahr eine CD mit Spezialdruck, hinter Glas in einem Holzrahmen stilvoll gestaltet, wird der Award John Williams zugeschickt. Ebenso die Nominationsurkunden an Jerry Goldsmith, James Horner, Bruce Broughton und wiederum John Williams.

Score of the Year 1994

Oh, bald ist es wieder soweit, wenn die *SFMS* im April des kommenden Jahres in Bern zusammenkommt um den dritten *Score of the Year* zu verleihen - die Academy of Motion Picture, Arts and Sciences zittert schon.

Das Wahlprozedere

Für alle, die es schon immer wissen wollten, noch immer nicht verstehen oder einfach um die Seite zu füllen...

Wahlberechtigt sind alle Mitglieder der *Swiss Film Music Society*. Die Society verschickt Anfang jeden Jahres die Nominationsformulare. Aus sämtlichen auf CD erschienenen Soundtracks des abgelaufenen Jahres (keine Sampler, Re-Issues etc.) kann jedes Mitglied seine fünf Favoriten auswählen und als Nominationsvorschlag angeben. Die fünf meistgenannten Scores werden nominiert und anlässlich des *SFMS* Meetings von den anwesenden Mitgliedern der *Score of the Year* gewählt.

Bisherige Awardings

Score of the Year 1992

Nominationen:

BASIC INSTINCT (Jerry Goldsmith)

Far and Away (John Williams)

Medicine Man (Jerry Goldsmith)

Score of the Year 1993

Nominationen:

SCHINDLER'S LIST (John Williams)

Jurassic Park (John Williams)

Once Upon A Forest (James Horner)

Rudy (Jerry Goldsmith)

Tombstone (Bruce Broughton)

Extreme Prejudice - Jerry Goldsmith

Analyse eines aussergewöhnlichen Soundtracks

von Beat Rietmann

Was passiert, wenn ein Orchester und eine Anzahl guter Synthesizer sich zu einer Musik vereinigen? Es entsteht..., nein kein Classic-Rock Album, sondern ein vielseitiger Soundtrack, der die Elemente der orchestralen Filmmusik mit denen der modernen Musik vermischt. Hierbei entsteht das Problem, zwei verschiedene Generationen der Klangentwicklung in Harmonie miteinander zu verschmelzen, ohne es "lächerlich" klingen zu lassen. Es entsteht auch das Problem, den richtigen Ton zu finden, um die Atmosphäre des Filmes musikalisch einzufangen. Wer stellt sich dem Problem? Kein geringerer als Oscar-Preisträger **Jerry Goldsmith**, der für solch grossartige Filmmusiken verantwortlich zeichnet wie **The Omen, Under Fire, Lionheart, Forever Young, Basic Instinct, Poltergeist, Papillon, The Wind and the Lion, Star Trek - The Motion Picture** oder **Rudy** - um nur einige, seiner weit über hundert Filmpartituren zu nennen.

Doch bevor ich näher auf die Musik eingehe, erlaube ich mir denjenigen, die den Film nicht kennen, kurz dessen Inhalt zu schildern. **Extreme Prejudice** ist die Geschichte von sechs totgeglaubten Offizierssoldaten, die von ihrem Vorgesetzten, Major Paul Hackett (gespielt von Dauerbösewicht **Michael Ironside**), zusammengerufen werden, um einen geheimen Auftrag auszuführen. Der Drogenboss Cash Bailey (**Powers Boothe**), der von Mexico aus seine schmutzigen, kriminellen Geschäfte tätigt, soll seines Banktresors entledigt werden, um dessen Inhalt als Beweismaterial zugänglich zu machen. Daneben agiert Nick Nolte als Sheriff Jack Benteen, der "cool" und souverän die "bösen Buben" von der Strasse fegt, ihnen ohne mit der Wimper zu zucken ein paar Kugeln durch den Kopf jagt, und jede Situation - sei sie noch so bleihaltig - ohne Schramme übersteht. Jack und Cash waren ehemals Jugendfreunde, stehen jetzt jedoch auf verschiedenen Seiten des Gesetzes. Es ist die tragische Geschichte zweier Freunde, die sich aufgrund ihrer kontroversen Positionen gezwungen sehen, sich bis aufs Blut zu bekämpfen, und so im Strudel ihrer Gefühle gefangengehalten werden. Keiner der beiden kann in Frieden leben bevor der andere nicht tot ist, oder dementsprechend die Seite wechselt. Es ist die Geschichte eines Majors, der wie sich herausstellt seine Leute missbraucht, um ans grosse Geld zu kommen, und nicht wie man vermutet für die Regierung arbeitet. Es ist auch die Geschichte einer Frau, die zwei Männer liebt, die einst Freunde waren und sich nun hassen.

Das Titelstück *Arrivals* untermalt die Szene, in welcher die sechs Söldner sich am Flughafen einfinden, um sich gemeinsam auf die ihnen auferlegte Mission vorzubereiten. Zugleich ist es die Melodie, die nach der Anfangssequenz den Titelvorspann musikalisch untermalt. Die Musik ist sehr kraftvoll aufgebaut. Es ist eine geschickt arrangierte und spannungsgeladene Komposition für einen aufregenden Einstieg, die von der Atmosphäre her unruhig und stressig wirkt.

Der Titel *Cash* bezieht sich auf die Ankunft des Sheriffs bei sich zu Hause. Träumerische Synthesizerflächen geleiten uns in ein ruhiges, fast wehmütiges Kapitel des Filmes. Lyrische, gefühlvolle Solos der Trompete erzeugen beim Zuhören eine Gänsehaut. Danach wird das Thema von der Oboe übernommen und "säuselt" mit den Synthis um die Wette. Als Kontrast folgt eine perkussive Wende, und die Stimmung wird unruhig und bedrohlich. Kräftige Blechbläser weisen daraufhin den Weg in ein weit rhythmischeres Klangmuster, mit Sounds, die uns fortan durchs ganze Album begleiten werden.

In *The Set Up* wird das Thema der Titelmelodie neu aufgearbeitet, diesmal jedoch ohne Grosseinsatz der Drumcomputer. Die dazugehörige Filmsequenz befasst sich mit der Planung eines Banküberfalls. Entsprechend beklemmend und spannend ist die musikalische Atmosphäre.

Im fast zehnmütigen Titel *The Plan* "geht gewaltig die Post ab" (Action fürs Gehör). Neben Orchester und Synthesizern, mischt sich diesmal auch ein echter Schlagzeuger unter die Musiker. Dynamische Blechbläser überzeugen durch ausdrucksstarke Passagen, während die Synthis mit schwerem Kaliber dazwischenfahren, um die dramatischen Geschehnisse während des brutalen Banküberfalls, in furioser Weise musikalisch umzusetzen. Hier wird dem Hörer bereits ein kleiner Vorgeschmack auf das grosse Finale geliefert. Ansonsten ist *The Plan* eine weitere, aufregende Variante des Grundthemas, mit dem üblichen "Synthygezirpe" und den bekannten, vorangegangenen Schlagzeugmustern.

Ausgezeichnete Harmoniewechsel erzeugen eine wehmütige Stimmung in *To Mexico*. Dieses Stück verzichtet weitgehend auf Drums, und das "plätschernde Synthygezirpe". Wenn die Keyboardharfe und die Flöte den Melodienpart spielen, verlässt den Hörer sämtliches Gefühl für die Realität und er beginnt zu träumen.

Gepriesen sei das typische Mike Ross-Rauschen, das in *The Funeral* fast schon als ein Teil der Musik betrachtet werden darf. Etwas mehr Sorgfalt des Toningenieurs, wäre bei einigen Titeln dieses Soundtracks sicherlich angebracht gewesen. *The Funeral* wurde ursprünglich für die Szene komponiert, in welcher Jacks Freund, Deputy Hank Pearsons, zu Grabe getragen wird, der während einer dramati-

schen Schiesserei mit den Drogenschmugglern, ins Gras beißen musste. Diese Sequenz, und somit auch das Musikstück wurden in der Endfassung des Filmes jedoch nicht verwendet.

Als letztes Highlight folgt *A Deal*. Cash ist tot. Jack bietet einem Gringo Cashes Position dafür an, dass er und seine mexikanische Freundin unbehelligt über die Grenze zurück nach Texas fahren dürfen. Musikalisch gesehen erreicht der Soundtrack hier einen letzten, überwältigenden Höhepunkt. Gitarre, Streicher-Pizzicati, Kastagnetten (Kompliment an den Keyboard-Sampler, der dies als Kastagnetten "verkauft") und Synthesizerflöte, erzeugen in Harmonie und Einklang, ein absolut hinreissendes Stück. Alle Elemente des Albums kommen zusammen, um dem Hörer einen würdigen Abschluss zu bieten. Spätestens in dem Moment, wo sich die Streicher mit überwältigender emotioneller Kraft in den Vordergrund stellen, erkennt man den wahren Wert dieser Komposition. Das Orchester gewinnt allmählich an Intensität und Tiefe, und wird durch echte Schlaghölzer, sowie einen geschickt programmierten Drumcomputer vorangetrieben. Sobald das Lied zur Neige ging, empfand ich es als schade, dass alles schon zu Ende war. Da gab's für mich nur eins: CD sofort wieder einschieben und von vorne beginnen. Rein vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, handelt es sich bei **Extreme Prejudice** um einen herausragenden Soundtrack. Jedoch fahrlässige Nebengeräusche wie hin- und herückende Stühle, oder das "klappern" mit Instrumenten, hätten nicht sein müssen. Im Studio ist es zeitweise sehr unruhig, was der Aufnahme sehr schadet. Die schlechtesten Beispiele hierfür sind das Stück Nr. 3 **The Set Up** oder Stück 8 **To Mexico**. Dass es **Mike Ross** erneut nicht gelungen ist, eine Aufnahme ohne "Rauschfahne" zu machen (der Gute ist wohl an einem Meeresstrand aufgewachsen), erstaunte mich jedoch nicht mehr sonderlich - man erinnere sich beispielsweise an **Lionheart**.

Für den Film sind auch noch einige Stücke verwendet worden, welche auf diesem Album nicht enthalten sind, woran wahre Liebhaber der Filmmusik leicht Anstoss nehmen könnten. Bei diesen Stücken handelt es sich jedoch nur um reines "Synthesizergeholze" (Sie wissen schon - so auf "die Schnelle" produziert), auf das man, soweit ich es aus dem Film herausgehört habe, ohne weiteres verzichten kann.

Die Musik ist für den Film sehr "hintegründig" abgemischt worden. So war es mir fast unmöglich, einige Stücke der entsprechenden Filmszene zuzuordnen, da sie entweder zu schlecht zu hören waren, oder für den Film gar nicht verwendet worden sind.

Die Komposition zu **Extreme Prejudice** ist für mich ein packender, aufregender Action-Score des schwersten Kalibers, und traf meine Ohren mit "Extreme Prejudice". Für mich einer meiner persönlichen Soundtrack-Favoriten.

Homo Musicus Zelluloidus

Eine nicht ganz ernst gemeinte, dilettantisch "wissenschaftliche" Feststellung

von Philippe Blumenthal

Die Frage wieso wir uns eigentlich Filmmusik anhören, hat wohl fast jeder von uns schon gehört - vielleicht haben wir sie uns in Gedanken auch schon mal selbst gestellt - und sind dabei in eine unaufhörliche Stellungnahme geschlittert, die der Fragende nur mit geringschätzendem oder vielfach unverständlichem Kopfschütteln abzutun pflegte. Nun, eigentlich möchte ich mich hier weniger in einen philosophischen oder musikwissenschaftlichen Disput stürzen als vielmehr über die verschiedenen Arten des Filmmusikhörens oder/und -sammelns debattieren. Diese höchst unwissenschaftliche sowie unvollständige Feststellung beruht auf rein zufälligen Erlebnissen, Erfahrungen und so weiter und so fort...

Der Homo Musicus Zelluloidus und seine Arten:

1. Der Alleskäufer

Oft ein finanziell gutstehender Lebensgeselle, der sich nicht nur alle Varèse Produkte unter den Nagel reisst (gute Güte!...), sondern selbst Scores kauft, die er sich wenn's hochkommt vielleicht einmal anhört. Des CD-Händlers liebster Kunde bedarf besonderer Pflege, denn er ist vom Aussterben bedroht...jaja, die Rezession...

2. Der Alleswisser

Kein zu unterschätzender Zeitgenosse in der Welt der Filmmusik. Er weiss alles, kennt jeden und hat alles. Anders als "der Vorsichtige" reklamiert er sich die komplette Macht über seine Mitfilmmusiker, indem er wertschätzende Sprüche klopf über Komponisten, deren Werke und Liebhaber, die sich des Lebenswerkes eines Komponisten unwissend zeigen und dies auch offen zugeben. Man glaubt es kaum, aber es gibt solche Leute. Ach ja, fast hätte ich es vergessen: Ich habe nicht einen einzigen Score von Franz Waxman. Irgendjemand der mich absetzen möchte??

3. Der Spinner (oder der Leidenschaftliche?)

Er lanciert eine Society, fährt nach Kalifornien um ein paar Interviews mit Komponisten zu machen, macht sich für ein Fanzine mit einer Auflage von knapp 50 Stück stark und findet Spinner, die ihm dabei helfen...

4. Der Vorsichtige

Er hört sich vorher an was er kauft (kauft was ihm gefällt) und will sich einen Score mehrmals anhören können und sich nicht grämen ob atonalen oder ethnischen Experimenten, die ihm vielleicht auf den Geist gehen könnten.

5. Der Spezialisierte

Ist für gewöhnlich eine Unterspezies des "Vorsichtigen", denn wie dieser sammelt er Scores, die er sich vorher anhört und die ihm gefallen um sie "zu Tode zu hören". Ausserdem ist er spezialisiert auf bestimmte Komponisten, von denen er alles, aber auch wirklich alles kauft (auch wenn die CD mal eben einen winzigen Track nebst vielen Songs aufweist). Oftmals sind es nicht mehr als deren drei Komponisten, auf die er sich vollends spezialisiert. Ich kenne zum Beispiel einen Horner-Fan, einen Goldsmith-Fan und einen Miklos Rosza-Fan, und meine Wenigkeit kauft alles von Broughton, Poledouris und Goldsmith. Auch gibt es denjenigen Sammler, der auf ein bestimmtes Land spezialisiert ist. Oftmals verliebt er sich dabei in ethnische Instrumentationen. Ebenso gibt es noch immer den standhaften, aber auf verlorenem Posten stehenden Sammler von vinylen Tonträgern. Eher selten ist der Genre-Spezifische Sammler.

6. Der Weltoffene

Im wahrsten Sinne des Wortes. Er ist offen für unbekannte, junge Komponisten aus aller Welt und horcht ab und zu wahre Schätze, auch wenn der eine oder andere Score sich als "unanhörbar" herausstellt.

7. Der Historiker

Schätzt insbesondere die Werke aus dem Golden Age und von Komponisten wie Korngold, Waxman, Herrmann oder Rosza.

8. Der Wissenschaftler

Sucht lange und gerne nach Anhaltspunkten aus dem klassischen Repertoire, hin und wieder auch um dem Komponisten Imitation - oder noch schlimmer - billiges Kopieren vorzuwerfen.

9. Der Verächter

Ein schlimmes Subjekt. Verachtet oder interessiert sich nicht für bestimmte Komponisten, auch wenn der Score noch so gut ist. Häufigste Opfer sind Menken, Horner, Morricone und Chris Young.

Es sei hinzugefügt, dass der gemeine Filmmusikliebhaber folglich aus mehreren "Elementen" der oben aufgeführten "Varianten" besteht. Vielleicht findet sich aber der eine oder andere in irgendeiner Gattung eher vertreten. Für mich gilt wohl eine Mischung aus 3, 4, 5 und ganz wenig 9. Ein spezialisierter, vorsichtiger Spinner, der nicht alles mag was da so herumkomponiert. Wie stets mit euch?

Der Klang macht die Musik!

Tonträger, HiFi-Geräte und Filmmusikaufnahmen kritisch betrachtet

von Matthias Zürcher

Was heute so selbstverständlich geworden ist, war in früheren Zeiten keineswegs so selbstverständlich. Gemeint ist das Hören von Musik. Noch anfangs dieses Jahrhunderts musste, wer Musik hören wollte, sich an den Ort des musikalischen Geschehens begeben, da noch keine technischen Mittel zur Verfügung standen, um Musik aufzuzeichnen und wiederzugeben. Lange Zeit war der Besuch von Konzerten jedoch das Privileg einer "gehobeneren" Gesellschaft.

Ganz anders verhält es sich heute. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, nahm die Entwicklung von Tonaufzeichnungs- und Wiedergabegeräten einen ungeheuren Aufschwung. Fast jede gewünschte Musik ist heute auf diversen Tonträgern für jedermann erhältlich und erschwinglich - der Konzertbesuch also überflüssig geworden. Fast jeder Haushalt verfügt heute über eine Stereoanlage. Von überall werden wir mit Musik förmlich überschwemmt. Musik erklingt aus dem Radio, aus dem Walkman, aus dem Fernseher. Hören wir überhaupt noch hin? Wir hören Musik im Kaufhaus, im Büro, im Restaurant und... natürlich auch im Kino...

Der Markt mit Original Filmsoundtracks ist in den letzten Jahren förmlich explodiert. Fast jeder Film wird heute auch als Soundtrack-CD vermarktet. Heute existieren CDs, von denen Filmmusikliebhaber vor wenigen Jahren kaum zu träumen gewagt hätten. So werden schnell und in rauen Mengen CDs produziert, für die wir unser sauer verdientes Geld hinblättern. Hat bei dieser nur noch kommerziell orientierten Massenproduktion die Qualität eines Produktes überhaupt noch eine Bedeutung?

Haben Sie kürzlich auch eine CD gekauft, und sich dann zuhause frustriert gefragt: "Was ist bloss mit meiner Stereoanlage los?" So etwas passiert mir andauernd. Ich kann Sie jedoch beruhigen, an Ihrer Anlage wird es wohl in den wenigsten Fällen liegen. Das Filmmusiken aus früheren Dekaden häufig über unbefriedigende Klangqualität verfügen, liegt altersbedingt auf der Hand. Beunruhigenderweise sind es jedoch zunehmend neuere Aufnahmen, wie **Basic Instinct** (Varèse) oder **Love Field** (Varèse), die mit störendem Rauschen oder einer besonders fragwürdigen Abmischung "glänzen", obwohl sie in modernsten Tonstudios, von erfahrenen Toningenieuren aufgenommen worden sind. Das ist unverständlich, da uns doch im hochmodernen Digitalzeitalter die nötige Technik zur Verfügung steht, um auch bei uns zuhause eine perfekte, rausch- und nebengeräuschfreie Klangwiedergabe zu erzielen. Gerade deshalb ist es heute besonders wichtig, adäquate Aufnahmen zu produzieren, die den beinahe perfekten Wiedergabegeräten klanglich gerecht werden können. Leider ist das heute nicht immer der Fall.

Besonders bei der US-Musikproduktion ist ein qualitativer Zerfall der "Software" unübersehbar geworden. Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, wird immer häufiger nur noch anspruchslose Billigware produziert, die wohl für das Autoradio oder für den Discman ausreichend ist, jedoch den seriösen, Musikgeniesser klangtechnisch kaum noch zu befriedigen vermag. Kaum jemand wird bestreiten wollen, dass die Klangqualität entscheidenden Einfluss darauf hat, wie sich Musik wahrnehmen und empfinden lässt. Doch hier stellt sich die Musikindustrie momentan taub. Die Quantität zählt - nicht mehr die Qualität. Der Kommerz verdrängt zusehends die Kunst. Firmen die sich auf Filmmusik spezialisiert haben, wie Varèse Sarabande Records in Los Angeles, veröffentlichen gegenwärtig einfach zu viele (und schlechte) Aufnahmen. Rauschende, von Nebengeräuschen untermalte CDs, sind das klägliche Resultat dieser Überproduktion. Es wäre längstens an der Zeit, dass die Produktionsfirmen mehr Einfluss auf die Komponisten und Tontechniker nehmen sollten, um einen gleichbleibenden, hohen Qualitätsstandard gewährleisten zu können. Angesichts modernster Studios und ausgefeilter Technik, kann bei "verunglückten" Neuaufnahmen wohl nur noch "menschliches Versagen" in Betracht gezogen werden.

Dennoch existieren in den USA einige, zum Teil kleinere Labels, wie Intrada Records in San Francisco, welche die Anliegen der Konsumenten ernst nehmen, und den Filmmusikliebhaber mit qualitativ und klangtechnisch einwandfreien "Silberlingen" wie **Islands in the Stream**, **Rio Conchos**, **Poltergeist II**, **Tombstone**, **Rambo III** oder **A Far Off Place** beglücken. Grundsätzlich kann man jedoch sagen, dass beispielsweise in Japan und Europa, qualitativ auf einem viel höheren Niveau produziert wird als in den Vereinigten Staaten. Achten Sie beim Einkauf darauf.

Musik "hören"...

Wir sollten jedoch nicht nur der Technik und dem Produkt gegenüber kritisch sein, sondern auch uns selbst gegenüber. Ein wichtiger und berechtigter Vorwurf könnte lauten: Haben wir es aufgrund des ständigen Musikkonsums verlernt, Musik überhaupt noch "richtig" zu hören. Hier klaffen die Meinungen auseinander. Einerseits haben wir den qualitativ anspruchslosen "Fast-Fooder", der seine Lieblingsmusik "reinzieht" als wäre es ein Hot-Dog oder ein Hamburger. Sein Hörempfinden ist vom ständigen, exzessiven Überkonsum an "Bass" und "Trebble" negativ geprägt, abgestumpft und total "versaut". Er schafft sich in einem Discountladen überzeugt eine preisgünstige Dutzendanlage an, und schwört verbissen auf die Technik und die "sagenhaften" Testberichte irgendwelcher Hi-Fi Zeitschriften. Die Anschaffung einer Stereoanlage ist für ihn etwa so spektakulär wie der Kauf einer neuen Zahnbürste. Nicht selten leidet er an psychosomatisch-bedingter Schwerhörigkeit, die nur noch von seiner sturen Uneinsichtigkeit übertroffen wird. Viel Zisch, Zisch... in den Höhen und Bumm, Bumm... in den Bässen, lassen ihn verzückt in musikalische Ekstase geraten, obwohl er vor lauter Bäumen den Wald schon längst nicht mehr sieht. Er hört Musik nicht mehr, sondern er konsumiert sie nur noch. Wenn Sie ihn spontan danach fragen, was er sich gerade vorhin angehört hat, wird er Ihnen wohl nur verwunderte, fragende Blicke zuwerfen, denn musikalisch gesehen ist er die meiste Zeit geistig abwesend. Besteht überhaupt noch Hoffnung für ihn? Niemand weiss es. Leider ist sein Marktanteil gegenwärtig sehr gross. Dementsprechend scheint sich die Industrie leider seinen minderen Bedürfnissen anzupassen.

Andererseits haben wir es mit dem seriösen Musikliebhaber zu tun, der es auch heute - und gerade heute - nicht verlernt hat, seiner Lieblings(film)musik ungestört und mit wachen Sinnen zu lauschen, um sich an ihrer überwältigenden emotionellen Wirkung zu erquicken. Dieses Spezies nennt sich "Audiophile". Der audiophile Hörer stellt höchste klangtechnische Ansprüche an sein geschätztes "Heimkonzert", da er genau weiss, dass sich Musik gefühlsmässig besser empfinden lässt, wenn die Tonwiedergabe möglichst naturgetreu ist. Seine Mentalität ist von Ehrfurcht gegenüber der "musikalische Konserve", deren "Macher" und der Musiker geprägt. Für ihn ist nichts selbstverständlich. Er gehört nicht zu denjenigen Leuten, die denken, mit Geld liesse sich einfach alles machen. Er sieht die Dinge nüchtern und im richtigen Verhältnis. Für ihn ist die Musik wichtiger als die Technik. Er hat jedoch das "know how" zu schätzen gelernt, welches in den elektronischen Eingeweiden seiner Hi Fi Anlage verborgen ist, und welches dafür verantwortlich ist, eine "konservierte" musikalischen Darbietung, auch in seinen eigenen vier Wänden, wieder lebendig werden zu lassen. Leider ist sein Spezies heute eher selten geworden. So wird er von der Industrie im allgemeinen auch behandelt, als gäbe es ihn gar nicht. Und es gibt ihn eben doch...

Welche Hi-fi Anlage ist die Beste für mich?

Um auch Ihr Zuhause mit angenehmem Wohlklang zu füllen, benötigen Sie in aller Regel eine Hi Fi Anlage. Bevor Sie jedoch im Hi Fi Studio ein Vermögen "verheizen", sollten Sie sich zuerst über Ihre musikalischen Bedürfnisse im Klaren sein. Wenn Ihre persönlichen Ansprüche und Erwartungen an den Klang hoch sind, sollten Sie darauf achten, dass wenn Sie einen einwandfrei produzierten Tonträger in Händen halten, Ihnen ihre Stereoanlage nicht im letzten Moment einen Strich durch die Rechnung machen kann. Leider existieren viele "billige" Stereoanlagen, welche die Musik nur oberflächlich zu reproduzieren vermögen, ohne dabei in echte musikalische Tiefen vorzudringen. Das Wort "billig", habe ich bewusst in Anführungszeichen gesetzt, da man meiner Meinung nach die Begriffe "billig" und "preisgünstig" nicht verwechseln sollte. Nicht alles was preisgünstig ist, ist auch zwangsläufig von minderer Qualität. Wenn Sie sich eingehend informieren, werden Sie selbst ganz erstaunt darüber sein.

Ein grosses Problem der Gegenwart ist das gewaltige Überangebot an Unterhaltungselektronik. Um die Leute überhaupt noch in die Läden zu locken, werden zur Zeit leider zu viele neue Systeme auf den Markt geworfen. In dieser Zeit der Verunsicherung ist es für den seriösen Musikliebhaber besonders schwierig geworden, das "richtige" zu erwerben. Wichtig ist, dass Sie sich Geräte persönlich anhören, und sie kritisch vergleichen. Am besten gleich bei Ihnen zu Hause, denn dort wird die Hi Fi Anlage, akustisch bedingt, wieder völlig anders klingen als im Laden. Verlieren Sie dabei nie die Musik aus den Augen. Ein seriöses Hi Fi Studio (es gibt sie) wird Sie jederzeit gerne und eingehend beraten, und versuchen für Sie die optimale Kombination zu finden. Sie werden sehen, es lohnt sich.

Wenn Sie Musik wirklich lieben, dann sollten Sie eine Stereoanlage nie und niemals aus dem Versandhauskatalog bestellen, als wäre es eine Mikrowelle oder ein Toaster. Dann haben Sie womöglich schnell ein "schwarzes Schaf", welches mit hundert Reglern, Schaltern und Knöpfen gespickt ist, an Land gezogen, das womöglich nur ein Ziel verfolgt, nämlich die Musik zu zerstören und Ihre Nerven zu ruinieren.

Um uns einen Überblick über die derzeit vorhandene "Hardware" zu verschaffen, nehmen wir die verschiedenen Tonaufzeichnungs- und Wiedergabegeräte einmal kritisch unter die Lupe, und zwar unter Berücksichtigung der allerhöchsten Klangtreue. Dabei stellt sich zunächst eine grundsätzliche Frage...

Analog oder Digital?

Das "Wesen" der Musik lässt sich messtechnisch kaum erfassen. Viele entscheidende Merkmale einer musikalischen Darbietung entziehen sich einer simplen physikalischen Erklärung. Ein einfaches Beispiel macht es deutlich: Wieso können zwei Orchester verschieden klingen, obwohl die Musiker ein und dieselben Noten spielen? Wieso klingt das eine Orchester "langweilig" und vom anderen werden wir förmlich "elektrisiert"? Ganz einfach, weil feinste Details über Leben und Tod der Musik entscheiden. Feinste Nuancen zwischen laut und leise, oder das genaue "Timing", das "überbringen" von Rhythmus mit dem exakten zeitlichen "Kick", sind solche bedeutungsvollen Details, welche über die "Lebendigkeit" der Musik entscheiden.

Solche, und andere elektro-akustischen Vorgänge stellen grosse technische Anforderungen an unsere Stereoanlage, da beispielsweise tiefe und hohe Töne, aus physikalischen Gründen, die Signalwege nicht gleich schnell passieren können. Alle diese entscheidenden Details dennoch wieder ins richtige Verhältnis zueinander zu bringen, ist nicht nur die Stärke, sondern der unschätzbare Vorteil der Analogtechnik.

Bei der analogen Signalverarbeitung, wie etwa bei der Schallplatte, bleibt das Tonsignal in seiner Ursprünglichkeit erhalten. Die Musik, in Form einer ununterbrochenen, elektronischen Informationen, wird lückenlos übertragen, und sorgt für absolut originalgetreues Musikvergnügen im Massstab 1:1. Die "Homogenität" der Musik bleibt erhalten, und beschert uns ein packendes musikalisches Erlebnis, welches der Natur, praktisch gesehen, am nächsten kommt.

Ein Nachteil des Analogen ist, dass das Signal auf seinem Weg sehr anfällig für externe Störeinflüsse wird. Kleinste Fehlerquellen können das Signal negativ beeinflussen. Die LP und der Plattenspieler sind gute Beispiele für diese "Empfindlichkeit". Durch die mechanische Abtastung der spiralförmig verlaufenden, "endlosen" Rille, durch den Tonabnehmer, entsteht zwangsläufig ein geringer Grundrauschpegel, der sich systembedingt nicht völlig beseitigen lässt. Da die mikrofeinen Rillen der Schallplatte auch sehr empfindlich gegen Schmutz und Staubpartikel sind, muss auch ein gelegentlicher "Knackser" in Kauf genommen werden. Bei sorgfältiger Handhabung, und mit einer gepflegten Installation, schrumpfen diese "kleinen Mängel", gegenüber dem immensen "Musikgewinn", jedoch zu schierer Bedeutungslosigkeit. Wenn man also allein die "Musikalität" bewertet, ist die analoge Schallplatte nach wie vor ein perfektes, überlegenes Medium, welches nach wie vor seine Daseinsberechtigung hat. Für den Musikliebhaber ist die Schallplatte zu Recht eine "Liebhaberei", ein "Fetisch" geworden, für den es sich jederzeit lohnt etwas Zeit zu opfern, um die heiklen "Vynil-Pfannkuchen" zu pflegen. Es ist wirklich jammerschade, dass das Schicksal der LP, durch das Digital-Zeitalter, wohl so gut wie besiegt ist. Doch wer weiss...

Im Zusammenhang mit der Analogtechnik ist es auch sehr wichtig zu erwähnen, dass sich gegenwärtig in den Tonstudios eine Rückkehr zur Analogaufnahme abzeichnet. Neues, sensationelles Bandmaterial erzielt derzeit erstaunliche Resultate, und erreicht was die Aussteuerbarkeit anbetrifft, Werte die an die digitale Konkurrenz durchaus heranreichen.

Im Jahre 1983 lancierte Philips einen neuen, revolutionären Tonträger, die digitale Compact Disc, kurz CD genannt. Ihr wurden damals überragende klangliche Eigenschaften zugeschrieben, welche die altgediente LP vor Neid erblassen lassen sollten. Man versprach absolut rauschfreie Tonwiedergabe. Auch die lästigen "Knackser" der Schallplattenwiedergabe sollten von nun an der Vergangenheit angehören. Die Abtastung der CD erfolgt optisch, mit einem Laserstrahl, wodurch der Tonträger beliebig oft und ohne Abnutzung abgespielt werden kann. Was steckt nun tatsächlich hinter diesem Digital-Wunder?

Wie wir nun bereits wissen, unterliegt der elektronische Datenfluss der analogen Technik keiner Beschränkung. So muss die Datenmenge, die beispielsweise eine Sekunde Musik ergibt, physikalisch betrachtet als "unendlich" angesehen werden. Ganz anders verhält es sich bei der Digitaltechnik. Hier werden die Informationen, die zur Bildung eines Tones nötig sind, in einen binären Zahlencode verschlüsselt, der die Übertragung des Tonsignals nicht mehr lückenlos vollzieht. Die Abtastung einer CD erfolgt mit 44'100 Hz pro Sekunde. Somit wird also eine Sekunde Digital-Musik in 44'100 Teile zerlegt, was einer Reduzierung gegenüber der durchgehenden, ununterbrochenen Analoginformation gleichkommt. Das Tonsignal kann dadurch nicht mehr 1:1 wiedergegeben werden. Die Abweichung wird gegenüber der LP hörbar, weil die charakteristische Einzigartigkeit einer Musik nicht mehr vollständig in ihrer Ursprünglichkeit erfasst werden kann, da man die "Seele" der Musik eben nicht mathematischen

Theorien unterwerfen kann. Lassen Sie es mich in ein "bildliches" Beispiel fassen: Stellen Sie sich vor, Sie haben ein in Öl gemaltes Gemälde vor sich. Nun lassen Sie davon in einer Druckerei eine Reproduktion anfertigen. Sie werden später keine Mühe haben, das Original vom gedruckten Bild zu unterscheiden, obwohl doch auf beiden genau dasselbe zu sehen ist. Dieses Beispiel lässt sich ebensogut auf die Schallplatte und die CD übertragen. Die analoge Schallplatte repräsentiert hörbar das "Original", und die digitale CD eben nur den "Nachdruck".

Leider wurde das CD-System, zum Zeitpunkt der Markteinführung zu vorschnell genormt. Die Normierung orientierte sich am damaligen technischen Entwicklungsstand der Prozessoren. Heute wird die Compact Disc in dieser zu frühen Normierung gefangen gehalten, obwohl sich das ganze System entscheidend verbessern liesse. Ein Verlassen dieser Normen, hätte jedoch ein neues System zur Folge, wogegen sich die Industrie jedoch wehrt, da der Musikmarkt seit Jahren von der CD beherrscht wird.

Ein Plus der Digitalinformation ist, dass die jeweils vorhandene Datenmenge nicht mehr weiter reduziert oder manipuliert wird. Ein weiterer Vorteil der Digitaltechnik ist, dass man hier die Grenzen noch lange nicht erreicht hat. Heute existieren CD-Präzisionslaufwerke und 20-bit D/A Wandler, die das letzte aus der "Silberscheibe" quetschen, und erstaunliche klangliche Resultate erzielen, die sogar anspruchsvolle Musikliebhaber befriedigen können. Was die CD auch so beliebt gemacht haben dürfte, ist der Bedienungskomfort und die leichte, problemlose Handhabung der kleinen, verführerisch-schimmernden Silberlinge. Die Produktion von CDs ist relativ aufwendig, und muss mit allergrösster Sorgfalt, in staubfreien Produktionswerkstätten, durchgeführt werden.

Ein weiterer klanglicher Spitzenreiter an der digitalen Front ist das Digital Audio Tape, kurz DAT genannt. Beim DAT werden die digitalen Informationen nicht auf einer Diskette gespeichert wie bei der CD, sondern auf einem schmalen Magnetband. Ein grosser Vorteil des DAT gegenüber der Compact Disc ist, dass man damit selber digital aufnehmen kann. Auf einer sehr kleinen und handlichen Kassette lassen sich bis zu 90 Minuten Musik in absoluter Topqualität aufzeichnen und wiedergeben.

Das DAT arbeitet wie ein Videorecorder mit einer rotierenden Kopftrommel, die eine sehr hohe effektive Bandabstastgeschwindigkeit ermöglicht, welche die Kapazität, für die zu speichernden Daten, erhöht. So übertrifft DAT mit einer Abstastfrequenz von 48'000 Hz., die Auflösung der CD. Was die Klangqualität anbelangt ist DAT das absolute "State-of-the-Art" Objekt für die Freunde der digitalen Schallwandlung, und all jenen, die es noch werden möchten.

Leider ist das Angebot an bespielten Kassetten immer noch recht dürftig. Es wird wohl noch eine Weile dauern, bis Sie ihren Lieblings-Soundtrack als DAT Kassette erwerben können. Doch wer weiss...

Zwei weitere neue digitale Systeme, die derzeit um Marktanteile kämpfen, sind die Digital Compact Cassette (DCC) von Philips und Sonys Mini Disc (MD). Auf eine DCC Kassette lassen sich bis zu 120 Minuten Musik digital speichern. Um (leider) kompatibel zu bleiben, lassen sich auf DCC Geräten auch die herkömmlichen Musikkassetten (MCs) abspielen. Da für die Kompatibilität beider Kassettentypen, die geringere Bandgeschwindigkeit der MC, von 4,75 Zentimetern pro Sekunde, übernommen werden musste, war es technisch nicht möglich, die immense digitale Datenmenge von 2,5 Megabit pro Sekunde, die dem CD-Format entspricht, auf das schmale DCC-Band zu quetschen. So funktioniert das DCC mit einem entsprechend komplexen Datenreduktionssystem (PASC = Precision Adaptive Subband Coding) welches den binären Datenfluss gegenüber der CD auf 786 Kilobit pro Sekunde, also etwa auf einen Viertel, reduziert. Klangliche Kompromisse sind hier leider nicht zu umgehen. Das Angebot an bespielten Kassetten ist (natürlich) gering. Für den Filmmusikliebhaber ist das System geradezu uninteressant.

Nach dem selben Prinzip der Datenreduktion funktioniert auch die Mini Disc. Hier wird die Datenmenge pro Sekunde sogar auf einen Fünftel des CD-Formates verringert. Wie Sie sehen, wird das Original-Tonsignal immer mehr "ausgedünnt". Eines Tages wird es vielleicht sogar ganz "wegreduziert" sein. Natürlich versichern uns die (geldgeilen) Erfinder augenzwinkernd, dass dies nicht mit klanglichen Einbussen verbunden ist, und dass die Erde ein Würfel ist, und dass der Eiffelturm von den Römern erbaut wurde, und... etc. Solcher Unsinn ist jedoch meiner Meinung nach nur reine "Augenwäscherei".

Bei der MD lassen sich auf einer kleinen Diskette bis zu 74 Minuten Musik digital speichern. Die Zugriffszeiten zu den einzelnen Titeln sind sehr kurz. MD Player sind ähnlich wie Walkmans oder Discmans sehr klein und leicht, was ihnen im portablen Bereich Pluspunkte bringen dürfte. Für eingefleischte Musikfreunde sind solche "müden Krücken" jedoch nur weitere "trendige Eintagsfliegen", die auf dem Markt lediglich für etwas willkommene Abwechslung sorgen. Prädikat: Besonders unmusikalisches!

Halt! Fast hätten wir die altbekannte Musikkassette vergessen; und das hätte dieses "anachronistische Bandgerät" wirklich nicht verdient. Die bewährte analoge MC ist heute fast unbemerkt auf einem technischen Niveau angelangt, welches nach wie vor unsere Aufmerksamkeit verdient. Wie die Schallplatte,

macht sich auch die MC die Vorteile der analogen Signalverarbeitung zunutze, und bietet bereits dadurch naturgetreueren Klang als die DCC.

Bei der Musikkassette erfolgt die Aufzeichnung und Wiedergabe auf einem schmalen Magnetband, mittels eines feststehenden Tonkopfes. Die MC wird doppelseitig bespielt, mit einer maximalen Spielzeit von 120 Minuten. Ausgezeichnete Rauschunterdrückungssysteme (Dolby B, Dolby C, usw.), bekämpfen erfolgreich das störende Bandrauschen, und lassen die MC zu einem absolut gediegenen "Ohrenschmaus" werden.

Die Beschichtung des analogen Bandmaterials wird zudem besser und besser, was die Klangqualität der MC in näherer Zukunft noch erheblich verbessern dürfte. Die MC hat noch lange nicht ausgedient, und das letzte Wort zu diesem System dürfte noch lange nicht gesprochen sein.

Um absolut hochkarätige Musikaufnahmen zu machen, eignet sich auch hervorragend Ihr Hi Fi Stereo Videorecorder. Er ist als Alternative durchaus zu empfehlen. Auch das Spulentonband (engl. Reel Tape), repräsentiert nach wie vor den Gipfel der klangtechnischen Vollendung. Diese fast unübertrefflichen Geräte sind jedoch nur etwas für absolute "Freaks", deren Liebe zur Musik nur noch von ihrem "dicken" Portemonnaie übertroffen wird. Auch aufgrund ihrer oftmals grossen Abmessungen, eignen sich diese Geräte weniger für den Hausgebrauch, und sind deshalb Repräsentanten einer aussterbenden Spezies.

Das "wichtigste" Glied in ihrer Anlage sind jedoch die Lautsprecher. Davon existieren eine Menge. Grosse und kleine - Gute und schlechte. Sie alle haben jedoch eines gemeinsam, nämlich dass sie unterschiedlich klingen. Derselbe Lautsprecher wird, in mehreren verschiedenen Räumen aufgestellt, wahrscheinlich unterschiedlich klingen. Achten Sie darauf, dass Sie einen Lautsprecher kaufen, der sich klanglich möglichst "neutral" verhält, und der Musik weder "etwas" hinzufügt noch weglässt. Orientieren Sie sich dabei immer an der Natur. Hören Sie sich Lautsprecher nie nur wenige Minuten an, um sie zu vergleichen. Testen Sie sie in Ruhe, und wenn möglich über einen etwas grösseren Zeitraum hinweg. Die Grösse eines Lautsprechers gibt übrigens wenig Auskunft über sein Können. Lassen Sie sich nicht von mannshohen Lautsprechertürmen beeindrucken, denn Grösse allein macht noch keinen Meister. Experimentieren Sie und suchen Sie den idealen Standort, der für den optimalen Klang ebenfalls entscheidend ist. Bereits wenige Zentimeter können den Klang entscheidend verbessern oder verschlechtern. Ein schlechter Lautsprecher, welcher optimal plaziert ist, wird vermutlich immer noch überzeugender klingen, als ein Spitzenmodell, das falsch plaziert worden ist. Denken Sie immer an diese Tatsache, wenn Sie Lautsprecherboxen vergleichen. Schenken Sie den "berühmten" Testberichten in Hi Fi Zeitschriften keine allzugrosse Beachtung. Sie repräsentieren oftmals nur den persönlichen Geschmack der Autoren, ohne grossen Anspruch auf Objektivität zu erheben. Entscheidend ist hier jedoch Ihr ganz persönlicher Geschmack.

Um jedoch erst einmal einen Tonträger produzieren zu können - welchen wir uns dann auf unserer heimischen Stereoanlage freudig zu Gemüte führen - muss der Inhalt des Tonträgers zuerst einmal klanglich "konserviert" werden. Damit sind wir bei einem anderen, wichtigen Kapitel, der...

Aufnahmetechnik

Das erste und wichtigste Glied in der Audio-Übertragungskette ist die Aufnahme. Ihre Aufgabe ist es, die Musik möglichst unverfälscht aufzunehmen. Dies geschieht unter grossem technischem Aufwand im Tonstudio. Bereits die akustischen Gegebenheiten des Studios und die Aufstellung der Mikrophone, werden die Aufnahme entscheidend prägen.

Heute wird ausschliesslich das sogenannten Multi-Tracking Verfahren (Mehrspuraufnahme) angewendet. Hierbei können beliebig viele Mikrophone eingesetzt werden - mindestens aber drei (links, mitte, rechts), um einen räumlichen, stereofonen Klang zu erzielen. Man benötigt nur ein Mischpult mit mehreren Kanälen, um die Abmischung der einzelnen Mikrofone, entsprechend ihrer Verteilung im Aufnahmebereich, richtig gestalten zu können. Um grosse Orchester originalgetreu aufnehmen zu können, wird die grosse Schallaufnahmeflächen in kleine Teilflächen aufgeteilt. Mikrophone werden in konstantem Abstand über dem Orchester angebracht, wobei die einzelnen Mikrofone jeweils ihren flächenmässig begrenzten Aufnahmebereich abdecken. Jedem Mikrofon wird ein Tonkanal (Track) des Mehrspurbandgerätes zugeteilt.

Beim späteren Mixing (Abmischen) der einzelnen Kanäle, lässt sich der Pegel gewisser Instrumente oder Instrumentengruppen anheben oder absenken. Mittels Mischpult erhält auch jeder Teil des Orchesters wieder exakt seinen Platz im Stereopanorama. Somit lassen sich also die einzelnen Instrumente beim späteren "Playback" wieder exakt ihrem Platz im Orchester zuordnen, und wir erhalten eine "lebendige", räumliche Dimension des Klanges. Das Multi-Tracking bietet viel Gelegenheit, den Klang

einer Band oder eines Orchesters nachträglich zu bearbeiten. Ein Nachteil dieser Technik ist, dass der Tontechniker grossen Einfluss auf das Klangbild nehmen kann, und nicht mehr unbedingt nur noch die Musiker. Ein Vorteil ist, dass nicht alle beteiligten Musiker anwesend sein müssen. Alle Instrumente können getrennt aufgenommen und später wieder beliebig zusammengemischt werden. Ist die Abmischung des Mehrspurbandes optimal erfolgt, werden in einem letzten Arbeitsgang, dem sogenannten Mixdown, alle Kanäle auf zwei Stereokanäle verteilt und überspielt. Dabei entsteht das Master-Tape, (Mutterband), welches für die Herstellung von LPs, CDs usw. verwendet wird. Durch diverse Überspielvorgänge während der Produktion können Multi-Tracking Aufnahmen jedoch rasch an Klangqualität einbüßen.

Ein viel besseres, jedoch aufwendigeres Verfahren, ist die Direktschnittaufnahme. Hierbei werden alle Tonmanipulationen und Justierungen, die beim Multi-Tracking nach der Aufnahme, beim Abmischen gemacht werden, nun vor der Aufzeichnung gemacht. Sind die Mikrofone optimal plaziert, und alle Klangparameter am Mischpult zur Zufriedenheit der Interpreten eingestellt, wird die Musik direkt auf das 2-Spur-Master-Tape aufgenommen, die Musik also sozusagen im Verhältnis 1:1 aufgenommen. Dieses "Direct to Two Track" Verfahren bietet optimale Klangtreue, verlangt jedoch grosse Präzision vom Tonmeister und den Interpreten. Geschieht ein kleiner "Patzer", muss die ganze Aufnahme wiederholt werden. Da auch sehr viel Zeit für die Vorbereitung geopfert werden muss, ist dieses Verfahren bei Musikern und Produzenten eher unbeliebt, denn Zeit ist Geld. So sind Live-Mitschnitte eher selten. Gute Beispiele von Soundtracks mit dieser "gehobeneren" Aufnahmetechnik, sind die Live-Aufnahmen von Jerry Goldsmiths **Islands in the Stream** (Intrada RVF 6003 D) oder James Horners **Brainstorm** (Varèse VCD 47215).

AAD, ADD oder DDD?

Sicherlich ist Ihnen auch schon aufgefallen, dass die meisten CDs mit einem dreistelligen Zifferncode gekennzeichnet sind. Dieser Code gibt Ihnen Aufschluss über die Aufnahme- und Produktionstechnik einer CD. Der Code nimmt Bezug auf die drei wichtigen Schritte: *Aufnahme*, *Abmischung* und *Überspielung auf die CD*. Der Code ist wie folgt zu deuten:

AAD = Analoges Bandgerät bei der Aufnahme, analoges Bandgerät bei der Abmischung, digitales Bandgerät bei der Überspielung auf CD.

ADD = Analoges Bandgerät bei der Aufnahme, digitales Bandgerät bei der Abmischung und der Überspielung auf die CD.

DDD = Digitales Bandgerät bei der Aufnahme, Abmischung und Überspielung auf die CD.

Dieser Code gibt Ihnen jedoch nur einen "wagen" Anhaltspunkt über die Klangqualität Ihrer CD. Bei optimaler Produktion können Ihnen nämlich alle drei Aufnahme-Verfahren vorzügliche Klangqualität bieten.

Wo wird Filmmusik produziert?

Da es in den USA sehr teuer geworden ist, Musik zu produzieren, nehmen viele Komponisten wie John Scott, Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith, James Homer oder Christopher Young, ihre Werke öfters in England, Deutschland, Italien, Frankreich oder Ungarn auf, wo es sich viel ökonomischer produzieren lässt. Besonders in England finden sich Studios mit hervorragender Akustik und Technik, wie die EMI Abbey Road Studios, CBS Studios oder das CTS Recording Studio, in Wembley. London dürfte auch deshalb ein beliebter Aufnahmeort sein, weil es die Heimat so hervorragender Orchester ist, wie dem London Symphony, National Philharmonic, Royal Philharmonic, London Philharmonic oder der Philharmonia of London. Das Privileg, mit diesen Orchestern aufnehmen zu können, ist sicherlich der Traum vieler (Film)Komponisten.

Doch auch der Ostblock setzt ganz auf den westlichen Kapitalismus, und hat seine veralteten Studios entsprechend auf- und umgerüstet, um Komponisten wie Jerry Goldsmith, mit technisch hochwertigen Studios in die Donau-Metropole Budapest zu locken. Die Rechnung geht tatsächlich auf. Ein Doppelalbum wie etwa *Lionheart*, in den USA zu produzieren, wäre für die Macher sicherlich wesentlich kostspieliger gewesen als in Ungarn. Goldsmith hat im vorzüglichen Mafilm Studio ebenfalls bewiesen, dass ungarische Orchester wie das Hungarian State Symphony Orchestra (*Lionheart*, Varèse) oder das Hungarian State Opera Orchestra (**King Solomon's Mines**, Intrada), durchaus auch in der Lage sind, schwierige Filmpartituren mit viel Kompetenz und Spielfreude, zu bewältigen, und den Vergleich mit der ausländischen Konkurrenz nicht zu scheuen brauchen.

Eines der vielleicht aussergewöhnlichsten Tonstudios steht im kalifornischen Marin County, nämlich Skywalker Sound. Es erreicht akustisch und aufnahmetechnisch (20-bit Technologie), die Grenzen des gegenwärtig Machbaren. Bauen liess es kein geringerer als US-Filmmacher George Lucas (**Star Wars**), mit dem Ziel, allerhöchsten Qualitätsansprüchen der Musik- und Filmindustrie gerecht werden

zu können. "Als ich mit John Williams in London **The Empire Strikes Back** aufnahm, waren wir beide von der grossartigen Akustik des Abbey Road Studios fasziniert. In diesem Moment versprach ich John, eines Tages ein grosses Tonstudio zu bauen, das so "live" und "natürlich" klingen sollte, als befände man sich in einer Kathedrale. Skywalker Sound ist die Realisierung dieses Traumes." Skywalker Sound verfügt auch über das "hauseigene" Skywalker Symphony Orchestra. Es bietet ein gewaltiges künstlerisches Potential, und setzt sich aus den besten und qualifiziertesten Musikern zusammen, die auffindbar gewesen sind. Als Hörprobe empfehle ich die CD: **John Williams conducts John Williams - The Star Wars Trilogy with The Skywalker Symphony** (Sony Classical SK 45947, Tontechnik: Bob Edwards & Shawn Murphy). Sie werden nicht glauben, was Sie hören!

Die Guten und die Schlechten.

Verantwortlich für die Aufnahme ist wiederum der Tonmeister (engl. Sound Engineer). Der kompetente Umgang mit den Aufnahmeegeräten, und sein feines, geschultes Musikgehör, nehmen entscheidenden Einfluss auf das Klangbild einer Tonaufzeichnung. Der nächste Abschnitt nennt einige, von mir sorgfältig ausgewählte Beispiele, von tonqualitativ "Guten" und "Schlechten" Aufnahmen und CDs. Sie sollen ihnen als Anhaltspunkt dienen, selber kritisch zu vergleichen.

Die Elite von Hollywoods Tontechnikern umfasst gegenwärtig solch talentierte und qualifizierte Spezialisten wie: Eric Tomlinson (**Star Wars** Trilogy), John Neal (**Star Trek - TMP**), Mike Ross (**Medicine Man**), Alan Snelling (**Leviathan**), Bruce Botnick (**Total Recall**), Armin Steiner (**Cocoon**), Dan Wallin (**Indiana Jones and The Last Crusade**), John Richards (**Cliffhanger**) oder Tim Boyle (**Robocop 3**), um nur die wichtigsten zu nennen. Ihre Namen garantieren im allgemeinen hervorragenden, ungetrübten Hörgenuss.

Besondere Anerkennung verdienen die Aufnahmen von Shawn Murphy (**Edward Scissorhands**). Obwohl sehr zahlreiche Filmmusik-Aufnahmen seinen Namen tragen, sind seine Arbeiten stets von konstanter klangtechnischer Qualität geprägt. Besonders seine langjährige Zusammenarbeit mit Komponist James Horner, hat viele der schönsten Aufnahmen hervorgebracht, die ich persönlich kenne. Einige davon sind: **The Land Before Time** (MCA), **The Rocketeer** (Hollywood), **Glory** (Virgin), **A Far Off Place** (Intrada), **Another 48 Hrs.** (Scotti Bros.), **Once Upon A Forest** (Fox) oder **The Man Without A Face** (Philips). Wenn Murphy seine erfahrenen "Samtpfötchen" am Mischpult walten lässt, ist dies gegenwärtig die zuverlässigste Garantie für einwandfreien, hochqualitativen Stereoklang.

Auch die Soundtracks von John Williams, werden seit einigen Jahren fast ausnahmslos von Shawn Murphy aufgenommen. Einige besondere akustische "Leckerbissen" aus dieser Zusammenarbeit sind: **Hook** (Epic), **Far and Away** (MCA), **Jurassic Park** (MCA) oder **Home Alone 2** (Fox).

Häufig anzutreffen ist auch Sound Engineer Bruce Botnick. Er arbeitet seit etwa 15 Jahren regelmässig für Filmkomponist Jerry Goldsmith. In diesen Jahren hat er viele von Goldsmiths erfolgreichsten Projekten, klangtechnisch betreut. Für **Star Trek - The Motion Picture**, leistete er sozusagen Pionierarbeit auf dem Gebiet der damals revolutionären Digitaltechnik. Tatsächlich war **Star Trek - TMP** eine der ersten Filmmusiken, die digital aufgenommen wurden - eine "fetzige" und ungemein "packende" Aufnahme, die auch heute noch audiophile Herzen höher schlagen lässt. Einige von Botnicks vorzüglichsten Aufnahmen entstanden für Soundtracks von Jerry Goldsmith: **Star Trek - The Motion Picture** (Columbia), **Rio Conchos** (Intrada), **Gremlins 2** (Varèse), **Poltergeist II** (Intrada) oder **Total Recall** (Varèse).

Unverständlichlicherweise verfügen Botnicks Aufnahmen jedoch seit einiger Zeit über ein aufdringliches, störendes "Rauschen", das einem die Freude an der Musik schnell einmal verdirbt. Besonders seine letzten Aufnahmen für Goldsmith sind diesbezüglich besonders fragwürdig aufgenommen. CDs wie **Love Field** (Varèse), **Basic Instinct** (Varèse), **Malice** (Varèse), **Angie** (Varèse), **Rudy** (Varèse) oder **Bad Girls** (Fox), werden den anspruchsvollen Musik-Geniesser (aufgrund von Rauschen und Nebengeräuschen) wohl kaum noch zufriedenstellen. Das Anhören solcher (Rausch)Silberlinge wird dadurch mehr zum Ärgernis, als zum freudigen Klang- und Musikerlebnis. Hört sich ein Jerry Goldsmith seine eigenen CDs überhaupt an? Wer weiss...

Ein weiterer, vielbeschäftigter "Workaholic" ist der britische Toningenieur Mike Ross. Seit etwa 10 Jahren ist auch er ein regelmässiger Mitarbeiter von Jerry Goldsmith, und anderen Grössen der Filmmusik. Seine Aufnahmen sind im allgemeinen vorzüglich - wenn sie digital aufgenommen worden sind. Analogaufnahmen scheinen ihm etwas Mühe zu bereiten. Einige seiner eindrucksvollsten Aufnahmen entstanden ebenfalls für Soundtracks von Jerry Goldsmith: **Islands in the Stream** (Intrada), **Mom and Dad Save the World** (Varèse) oder **Rambo III** (Intrada). Besonders empfehlenswert ist die CD **Suites and Themes - Jerry Goldsmith with The Philharmonia** (Masters Film Music). Die CD erschien auch unter dem Titel **The Soundtracks of Jerry Goldsmith** (Deram). Bei dieser ungemein natürlichen,

“lebendigen” Aufnahme, entsteht die perfekte Illusion, sich in “greifbarer” Nähe des musikalischen Geschehens zu befinden. Ein grosses Lob also an Mike Ross. Nur zu schade, dass seine Aufnahmen von **Rambo II** (Varèse), **Legend** (Silva Screen) oder **Lionheart** (Varèse) keineswegs an die eben genannten heranreichen können.

Einige weitere klangtechnische “Leckereien” der Filmmusik, die Ihnen unvergesslichen Musikgenuss garantieren, sind: Bruce Broughtons **Silverado** (Intrada, Tontechnik: Armin Steiner), Jerry Goldsmiths **Leviathan** (Varèse, Tontechnik: Alan Snelling), Elmer Bernsteins **The Magnificent Seven** (Koch CD, Neuaufnahme, Tontechnik: Michael Fine & Andy R. Seagle), Alex Norths **2001 - The Legendary Score** (Varèse, Tontechnik: Mike Sheedy), John Williams **Indiana Jones and the Last Crusade** (Warner, Tontechnik: Dan Wallin), Jerry Goldsmiths **Not Without My Daughter** (Intrada, Tontechnik: Alan Snelling), Basil Poledouris **Quigley Down Under** (Intrada, Tontechnik: Tim Boyle), John Williams **Indiana Jones and the Temple of Doom** (Polydor, Tontechnik: Lyle Burbridge & Bruce Botnick), Joel McNeelys **Iron Will** (Varèse, Tontechnik: Dan Wallin), John Williams **Empire of the Sun** (Warner, Tontechnik: Shawn Murphy & Armin Steiner), Cliff Eidelmans **Christopher Columbus** (Varèse, Tontechnik: Unbekannt!), Bruce Broughtons **Tombstone** (Intrada, Tontechnik: Mike Ross). Auch Erich Kunzels Telarc Sampler, mit den Cincinnati Pops, geizen nicht mit klangtechnischen Reizen. Einige Beispiele sind **Round Up** (Telarc), **Time Warp** (Telarc), **Fantastic Journey** (Telarc) oder **Bond and Beyond** (Telarc). Bei den genannten Titeln handelt es sich um klangtechnisch meisterhaft produzierte “Silberlinge” der höchsten Klangtreue, welche Ihnen hoffentlich den Glauben an eine intakte (Film)Musikindustrie wiedergeben mögen, und Ihnen demonstrieren, was bei sorgfältiger Produktion durchaus möglich wäre.

Da solche akustischen Hochgenüsse nicht immer an der Tagesordnung sind, seien auch einige besonders negative Beispiele von Filmmusik CDs hervorgehoben, die jeglicher Beschreibung spotten. Ein klangtechnisches Verbrechen von beispielloser Grausamkeit lieferte uns kürzlich Silva Screen Records mit der kompletten Neufassung von Jerry Goldsmiths **Supergirl**. Hier kann sich die Musik nur schwer gegen ein übertriebenes, “giftiges” Rauschen und ein nervtötendes “Rumpeln” behaupten, welches dem Musikliebhaber verständlicherweise die Zomesröte ins Gesicht treibt. Das ist ganz besonders schade, da es sich musikalisch gesehen, um eine der besten CDs von Goldsmith handelt. Doch angesichts solcher qualitativer Unzulänglichkeiten, ist es eben doch nur ein halber Genuss.

Die Aufnahme wurde von Eric Tomlinson 1984 in London gemacht. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ein “alter Hase” wie Tomlinson, eine dermassen “versaute” Aufnahme auf dem Gewissen haben soll - sind wir doch von ihm ganz anderes gewohnt. Auch die analoge Aufnahmetechnik ist in diesem Falle keine ausreichende Entschuldigung. Gerade ein Toningenieur wie Shawn Murphy beweist andauernd, wie “sensationell” Analog-Aufnahmen auch im Digital-Zeitalter noch klingen können: **Willow** (Virgin) oder **Schindler's List** (MCA). Erstaunlich ist, dass die alte Ausgabe von **Supergirl** weitgehend rausch- und rumpelfrei war. So muss also anderswo nach den Schuldigen gefahndet werden, nämlich bei Silva Screen Records in London. Zu gerne würde ich erfahren, wie es technisch überhaupt möglich war, eine solche “Rauschfahne” auf diese CD zu bannen. Meine Frage an Silva Screen lautet deshalb: Wie laut darf es denn bitte noch rauschen?!

Ebenfalls auf Silva Screen erschien Joel Goldsmiths hervorragender Soundtrack zu **Moon 44** (Silva Screen). Auch auf dieser CD wird punkto Rauschen und Nebengeräusche, die Schmerzgrenze bei weitem überschritten. Das Klangbild ist undynamisch und verschwommen. Einzelne Instrumente können nicht mehr klar geortet werden. Auch hier handelt es sich um eine relativ neuere (1988) Analogaufnahme von Engineer Keith Gant, aufgenommen in den Bavaria Sound Studios, mit einem brilliant spielenden Graunke Symphony Orchestra. Wieso dürfen wir solch eine herausragende Filmmusik nicht auch bei uns zuhause in einigermaßen angemessener Tonqualität geniessen dürfen. Rein technisch gesehen, wäre dies durchaus möglich. Doch die sprichwörtliche “menschliche Fehlbarkeit” macht uns erneut alles zunichte, wonach wir letztendlich “lechzen”, nämlich nach Musik.

Auch Jerry Goldsmiths erstklassiger Score zu **Masada** (Varèse), lässt beim Hörer wenig Freude aufkommen. Bis und mit Track 4 ist alles in Ordnung. Aber ab Track 5 ist der Teufel los! Wir hören ein dermassen penetrantes Rauschen, welches so aufdringlich und vordergründig ist, dass man es fast schon als eigenständigen Teil der Musik betrachten könnte. Wie ist so etwas bei einer relativ jungen Aufnahme (1980) möglich? Was denken sich die Record Labels dabei? Mein Tip: Schmeisst die **Masada** CD in den Müll, und hört euch die alte, “vergriffene” LP an und ihr werdet vor Freude aufjauchzen.

Auch in dieser Rubrik mit negativen Beispielen, liesse sich die Liste mit “schwarzen Schafen” leider fast endlos weiterführen. Sie können sich natürlich bei Vertrieben und Schallplattenfirmen über qualitativ unzureichende CDs beschweren, wie ich das bereits unzählige Male getan habe. Sie werden wohl kaum je eine Antwort erhalten. Denn Sie sind als Musik-Konsument nur willkommen, solange Sie mit den Produkten zufrieden sind. Wenn Sie es jedoch wagen, an einem Produkt mit Millionenumsatz, Kritik zu üben, wird Sie die selbstherrliche Musikindustrie jedoch nur belustigt belächeln. Ihr Geld, welches

Sie willig für CDs und MCs usw. opfern, ist dieser kommerziell orientierten Geschäfts-Lobby höchst willkommen. Ihre Kritik jedoch nicht - und möge sie noch so gerechtfertigt sein. Werfen Sie trotzdem die Flinte nicht gleich ins Korn. Reklamieren Sie ruhig, wenn Ihre neu erworbene CD Sie in Punkto Tonqualität nicht befriedigen kann. Machen Sie von ihrem Rückgaberecht gebrauch. Seien Sie hartnäckig. Kämpfen Sie um ihr Recht. Lassen Sie sich nicht über's Ohr hauen. Einige Händler werden Ihnen die Rückgabe energisch verweigern, Ihnen sogar den Weg aus dem Geschäft weisen. Lassen Sie sich durch ein solch unprofessionelles Geschäftsgebaren nicht beeindrucken. Wenn der Händler nicht bereit ist eine CD zurückzunehmen, mit der Sie tonqualitativ unzufrieden sind, dann ist es an Ihnen, diesen Händler zukünftig nicht mehr zu berücksichtigen. Ein guter Händler wird in jedem Fall ein "gesundes" Interesse daran haben, Sie kompromisslos zufriedenzustellen.

Heute wird fast tagtäglich mit neuen, sensationellen technischen Fortschritten geprahlt. Also sollte es doch auch möglich sein, klangtechnisch einwandfreie Tonträger zu produzieren. Doch wie bereits erwähnt, wird heute nur noch schnell und billig produziert. Deshalb lautet meine persönliche Faustregel wie folgt: Je besser die Technik, desto schlechter die Tonqualität. Seien Sie deshalb vorsichtiger und kritischer beim Einkauf, denn wenn Sie einen qualitativ so hochstehenden Tonträger wie eine CD kaufen, ist noch lange nicht garantiert, dass die Aufnahme, die sich darauf befindet, ebenfalls diesen hohen qualitativen Anforderungen entspricht. Kaufen Sie sich, und vor allem der Musik zuliebe, nur einwandfreie Aufnahmen, welche Sie die Musik auch wirklich "erleben" und "fühlen" lassen.

Wenn's rauscht und rumpelt, ist oftmals auch eine alte, vielleicht mehrere Dekaden alte Aufnahme der "Spielverderber". Diese Aufnahmen können verständlicherweise nicht mit heutigen Massstäben gemessen werden. Berücksichtigen Sie dies beim Einkauf. Oftmals besitzen solche "alten" Aufnahmen jedoch einen unschätzbaren historischen Wert und bedeuten uns gerade deshalb so viel. Das Privileg eine "solche" Aufnahme zu besitzen ist uns somit wichtiger als ein Optimum an Klangqualität.

Mit aufwendiger Nachbearbeitungstechnik, ist es heute jedoch möglich, ein Maximum an Klangqualität auch aus alten Aufnahmen herauszuholen. Intrada Records bewies es mit den CDs von Jerry Goldsmiths **Inchon** und **Planet of the Apes**. Im Falle von **Planet of the Apes**, hat es Toningenieur Joe Tarantinos minuziöser Re-Mix, mit fast 26 jähriger Verspätung, erstmals möglich gemacht, diesen Filmmusikklassiker in neuer "Frische" erleben zu können, da entscheidende klangliche Details auf den anderen CD Veröffentlichungen einfach "verschluckt" worden sind. Vergleichen Sie selbst.

Auch die originalgetreu restaurierten Soundtracks der Star Wars Trilogie, die kürzlich als **Star Wars Anthology Box** (4 CDs, mit einer Unmenge von bisher unveröffentlichten Tracks) erschienen sind, dürften dank ihrer um Längen verbesserten Klangqualität, ein filmmusikalisches Fest der Superlative sein. Die Originalaufnahmen von Eric Tomlinson und John Neal, sind an einigen Stellen nicht ganz hundertprozentig rauschfrei, das Klangbild jedoch endlich einmal transparent, lebendig und einfach "zum anfassen". Mit der **Star Wars Box** (Fox 07 822) haben George Lucas Sound-Freaks von Skywalker Sound, auf extreme Art und Weise demonstriert, was eine sorgfältige Überarbeitung, klanglich bewirken kann. Hoffentlich folgen weitere solche Paradebeispiele.

Zum Schluss...

Es bleibt sehr zu hoffen, dass die Musikindustrie ihr Tief bald überwindet. Die Industrie muss endlich begreifen, dass in einem Zeitalter modernster Technik, auch dementsprechend für höchste Qualitätsansprüche produziert werden muss, und zwar kompromisslos. Vielleicht könnten klanglich "sorgfältiger" produzierte Tonträger entscheidend dazu beitragen, unser gestörtes Verhältnis zur Musik wieder etwas zu verbessern, so dass wir uns wieder vermehrt und mit Freude dem Thema (Film)Musik widmen können. Denn der Klang macht eben doch die Musik!

Abschliessend noch ein Gedanke zu unseren "immer kleiner, immer besser - Zeiten". Ein Musiker übt womöglich sein Leben lang hart und diszipliniert, um auf seinem Musikinstrument die Meisterschaft zu erlangen. Ist es wirklich so verdammt wichtig für uns, "sein Können" unbedingt auf einer "Zündholzschachtel" zu verewigen?

Reading the Score...

oder wo man Zitate findet!

von Philippe Blumenthal

Magazine über unser aller Leidenschaft zu finden ist gar nicht so leicht - zumindest wenn man nicht weiss wo suchen... Wer aber weiss wo man solche für Sammler unentbehrliche Publikationen herbeikommt, kann bestätigen, dass in letzter Zeit eine regelrechte Flut an Filmmusik-Zeitschriften losgebrochen ist. Ein Boom? Jedenfalls gehört auch unser *Journal* zu den jüngsten Emporkömmlingen dieser Entwicklung, wenngleich der Hintergrund dazu ja eigentlich ein ganz anderer war. Dazu aber ein ander Mal - wenn überhaupt...

Die untenaufgeführten Publikationen zählen zu den besten, die ich kenne. Auch ich kann freilich nicht alles lesen und vielleicht weiss einer von euch noch von anderen interessanten Informationsträgern der Filmmusik, dann lasst es mich bitte wissen.

Die Reihenfolge ist völlig willkürlich gewählt. Auffallend ist, dass sich darunter nur ein deutschsprachiges Fanzine findet - alle anderen sind in englisch.

Soundtrack! Luc Van de Ven, Astridlaan 171, 2800 Mechelen, Belgien

500 BF pro Jahr (= ca. Fr. 22.-).

Erscheint regelmässig viermal pro Jahr. Ein sogenanntes "Double issue" pro Jahr. Enthält einen recht grosszügigen französischen Teil, sonst englisch. Immer mit Interviews. Ausserdem Berichte, Rezensionen, Filmographien und einen ausführlichen New Releases Part (beispielhaft!). Profiliertes Magazin.

Luc führt ausserdem eine Soundtrack Mail Order, regelmässige Besteller erhalten mit **Soundtrack!** einen Katalog.

Film Score Monthly c/o Pearson Publishing, P.O. Box 360, Sea Cliff NY 11579, USA

Editor: Lucas Kendall - \$25 pro Jahr (= ca. Fr. 35.-)

Erscheint auch nicht mehr allzu "monatlich", wie im Titel des Hefes beschrieben. Meistens drei Nummern in einem Magazin zusammengefasst, vierteljährlich, englisch. Interviews, Rezensionen, Backviews, Berichte, Leserbriefe. Kritisches Magazin (etwas zu Horner-feindlich eingestellt!) mit Artikeln, über die sich toll debattieren lässt.

Legend incorporating *Movie Music* The Goldsmith Film Music Society, c/o Jonathan Axworthy, 102 Homdean Road, Emsworth, Hants PO 10 7TL.

Editor: Gary Kester - £12 pro Jahr (= ca. Fr. 28.-)

Erscheint dreimal pro Jahr (ca. 60 Seiten), englisch. Nicht nur für Goldsmith-Fans! Mit vielen informativen (weil kurze - und da liegt ja die Wurze, äh, Würze) Rezensionen, Analysen, Komponisten-Porträts, Interviews und vielen interessanten Berichten. Top recherchiert und humorvoll geschrieben. Dazu gibt es immer zahlreiche Last Minute-Flyers mit den aktuellsten Reviews.

Music from the Movies incorporating *From Silents to Satellite* Peter D.Kent, 20 High Street, Bexhill on Sea, East Sussex, TN40 5HA, England

Editor: John Williams - £??

Erscheint (noch) relativ unregelmässig, vier- bis fünfmal pro Jahr, englisch. Sehr umfangreich. Grosser internationaler Teil mit Who-Scores-What?-News aus ganz Europa, Japan etc. Viele Interviews, Rezensionen, Berichte, Soundtrack-Top 30-Liste.

The Limited Edition The Score Company, c/o Daryl Kitchen, Lauthausener Str. 16, D-53773 Hennef

DM 35.- pro Jahr.

Erscheint viermal pro Jahr in deutscher Sprache. Kleinere Berichte und Interviews umgeben den Hauptteil des Magazins (ca. 40 Seiten), die Rezensionen. Sehr schön gestaltet.

Alle diese Magazine, wie auch unser Journal, haben eines gemeinsam: man setzt alles daran um einen möglichst hohen Standart zu erreichen, layoutmässig wie auch vom Inhalt her. Dass hin und wieder etwas Verzögerungen in Sachen Erscheinungstermin auftreten können, sollte ebenso verständlich aufgenommen werden, wie die Tatsache, dass sich halt hie und da Schreibfehler und andere Kleinigkeiten einschleichen können. Keiner von uns macht das professionell. Als berufstätige Leute verbringen wir einen beträchtlichen Teil unserer Freizeit mit dem Gestalten eines solchen Magazines. Keine Zweifel, es macht uns allen viel Freude - aber es ist verdammt harte Arbeit.

The Swiss Film Music Society

- Die **Swiss Film Music Society (SFMS)** vergibt jährlich den **Score of the Year Award**. Stimmberechtigt sind alle Mitglieder der **SFMS**. Der **Score of the Year** wird am Meeting der **SFMS** aus fünf nominierten Scores, die ebenfalls von den Mitgliedern bestimmt werden, gewählt.

Die Gewinner bisher:

1992: **Basic Instinct** - Jerry Goldsmith

1993: **Schindler's List** - John Williams

- Alle Mitglieder der **SFMS** erhalten halbjährlich das **Swiss Film Music Society Journal** und verstreut über das Jahr, ganz nach den Aktualitäten orientiert, den **Newsletter**. Alles in allem eine einzigartige Publikation in der Schweiz mit Interviews, Rezensionen, Berichten, Analysen, Meinungen und News.
- Die **SFMS** führt einmal im Jahr ein offizielles Meeting durch (Zeitraum April, Vergabe des **Score of the Year**). Mehrmals in einem Jahr werden sogenannte "Film-musikalische Happenings" durchgeführt.
- Der Jahresbeitrag beträgt Fr./DM 30.- und beinhaltet alle obenaufgeführten Leistungen.
- Wird der Beitrag nach einem Jahr nicht erneuert, erlischt automatisch die Mitgliedschaft bei der **SFMS**.

Ja, ich will Mitglied der **Swiss Film Music Society** werden.

Name, Vorname: _____

Adresse: _____

PLZ, Ort: _____

Telefon, Fax: _____

Unterschrift: _____

Einsenden an: Matthias Zürcher, Buchholzstr. 10c, 3604 Thun

Swiss Film Music Society Commitee:

Chairman	Secretary/Treasurer	Organisation Meeting	Public Relations
Philippe Blumenthal Rötistr. 7 CH-4513 Langendorf Tel./Fax 065/234 509	Matthias Zürcher Buchholzstr. 10c CH-3604 Thun Tel. 033/36 99 44	Jürg Zbinden Zähringerstr. 19 CH-3012 Bern Tel./Fax 031/302 84 95	Patrick Ruf Käshaldestrasse 29 8052 Zürich Tel./Fax 01 301 42 13

**Diese Ausgabe beinhaltet Rezensionen der Werke
folgender Komponisten:**

Komponist	Film Titel	Label	auf Seite
Broughton, Bruce	Tombstone	Intrada (MAF7038D)	22
Burwell, Carter	And the Band Played On	Varèse (VSD-5449)	29
Doyle, Patrick	Carlito's Way	Varèse (VSD-5463)	31
Folk, Robert	Selected Suites	Knightsbridge (limited edition)	23
Goldsmith, Jerry	6 Degrees of Separation	Elektra (61623-2 USA)	27
Goldsmith, Jerry	Angie	Varèse (VSD-5469)	25
Goldsmith, Jerry	Bad Girls	Fox Records (72445-11084-2 USA)	30
Goldsmith, Jerry	Bandolero!	Intrada (VJF 5003D)	28
Goldsmith, Jerry	The Sand Pebbles	Tsunami (TSU 0107)	23
Goldsmith, Jerry	The Shadow	Arista (07822-18763-2 USA)	31
Howard, James Newton	Intersection	Milan (19191-2)	29
Howard, James Newton	Wyatt Earp	Warner Bros. (9 45660-2)	32
Kitaro	Heaven & Earth	Geffen (GED 24614)	26
McNeely, Joel	Iron Will	Varèse (VSD-5467)	25
Newman, Randy	The Paper	Reprise (9362-45616-2)	29
Poledouris, Basil	On Deadly Ground	Varèse (VSD-5468)	27
Revell, Graeme	No Escape	Varèse (VSD-5483)	31
Robbins, Richard	The Remains of the Day	Angel Records (CDQ 77243 5 55029 26)	24
Various	Highlander:Best ...	Edel (0022172 Cin / 2216-2)	28