

Heft 26/27
Sommer 2001
CHF 13.50 / Euro 8.50

FILM MUSIC JOURNAL

Das Fachmagazin für Filmmusik

Der Melodiker des Kinos:
Georges Delerue

Interview & Discographie:
John Debney

Herrmann & Newman:
The Egyptian

++++ Rezensionen, u.v.m. ++++ Rezensionen, u.v.m. ++++

The Film Music Journal

Sommer, Ausgabe 26/27, Vol. 2

INHALT

Cover.....	1
Impressum.....	2
Georges Delerue – Der Melodiker des Kinos	3
Der inoffizielle Shopping Guide.....	16
Das Filmmusikleben eines Gentlemans.....	19
Filmmusik am Klavier.....	20
Filme & Musik: DVD's.....	22
Ennio Morricone: Die Exoten-Top Ten.....	23
Film Composers in Concert III.....	25
Verbotene Früchte.....	26
CD-Rezensionen.....	27
Sexy Soundtrack Covers 2 (Sex Sells).....	46
John Debney – Interview und Discographie...	53
The Egyptian: Drei CD's, zwei Komponisten..	62
Music in Cinema (Konzerte).....	66
Bewertungen.....	68

EDITOR

PHILIPPE BLUMENTHAL

Co-EDITOR & VERTRIEB

PATRICK RUF

COVER

STEVE LOGAN KREBS

PUBLISHED BY

the swiss film music society

AUTOREN DIESER AUSGABE:

ANNETTE BROSCINSKI, A. BIERHOFF, MARKUS HOLLER
STEVE L. KREBS, KLAUS POST, PATRICK RUF,
STEFAN SCHLEGEL, ANDREAS SCHWEIZER, ANDREAS SÜESS,
MARKUS WEY, WALTER SCHORN, MATTHIAS WIEGANDT,
PHILIPPE BLUMENTHAL

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

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

REDAKTION:

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

ABOS & INSERATE &:

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

VERTRETUNG DEUTSCHLAND

(Abos, Inserate etc.):

KLAUS POST
Siekstrasse 27
D-38444 Wolfsburg
Tel. + 5308 91 03 02
klaus-post@t-online.de

HOMEPAGE:

www.filmmusicjournal.de

Das Film Music Journal ist das offizielle Organ der Swiss Film Music Society. Die Swiss Film Music Society verfolgt mit dem Verkauf dieses Magazines keinerlei kommerzielle Absichten. Der Verkaufspreis des Film Music Journal ist lediglich unkostendeckend.

Das Copyright der einzelnen Artikel und Fotos in dieser Publikation obliegt den jeweiligen Autoren. Vervielfältigung, Nachdruck, auch nur auszugsweise, etc. sämtlicher in dieser Publikation veröffentlichter Artikel und Fotos ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Autoren und des Herausgebers (Publisher) gestattet. Die Meinungen der Autoren muss nicht automatisch der Meinung der Swiss Film Music Society oder der Redaktion entsprechen.

Abo-Preise: Fr. 30.- / 19 Euro (Schweiz), DM 35.- (Deutschland).

Abozahlungen aus Deutschland sind an Klaus Post zu richten (siehe Adresse oben), andere Auslandsüberweisungen bitte an Patrick Ruf (Adresse siehe oben).

© The Swiss Film Music Society
2001

**FILM
MUSIC** JOURNAL
Das Fachmagazin für Filmmusik

Der Melodiker des Kinos: GEORGES DELERUE

von Stefan Schlegel

EINFÜHRUNG

Über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren - von 1960 bis 1992 - galt Georges Delerue als der typische Repräsentant der französischen Filmmusik. Man mag es selbst kaum glauben, aber inzwischen sind bereits fast zehn Jahre vergangen, seit ein plötzlicher Schlaganfall dem Leben des damals 67jährigen Delerue ein Ende setzte. Letztes Jahr wäre er 75 geworden, was Anlaß genug zu sein scheint, auf ein arbeitsreiches Leben und ein immenses musikalisches Vermächtnis Rückschau zu halten.

Wenn ich mir die internationalen Filmmusikmagazine der letzten paar Jahre anschau, verstärkt sich bei mir der Eindruck, daß der Name Georges Delerue bei der jüngeren an Filmmusik interessierten Generation doch zunehmend in Vergessenheit gerät. Seit den 1992 erschienenen kürzeren Nachrufen da und dort hat sich kaum jemand mehr die Mühe gemacht, auf das Schaffen eines der größten Melodiker des 20. Jahrhunderts einzugehen. Zudem sind viele vor Jahren edierte LP und CD-Veröffentlichungen von älteren Delerue-Scores für Soundtrack-Einsteiger heutzutage nur noch schwer oder gar nicht mehr erhältlich, was den Zugang zu Delerues

Klangkosmos natürlich nicht gerade vereinfacht. Wenn man das nicht nur in unserem Lande grassierende Desinteresse am europäischen Film, speziell noch dem aus den 60ern und 70ern, hinzunimmt, sind wir beim derzeitigen Status Quo schlußendlich angelangt.

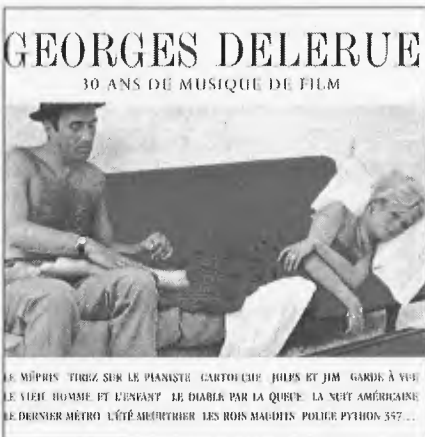
Das riesige Oeuvre Delerues - insgesamt komponierte er die Musik zu mehr als 200 Spielfilmen und ebensovielen Fernsehproduktionen - kann und soll freilich nicht in diesem Porträt abgehandelt werden. Es gilt deshalb zu selektieren, das Wichtige vom eher Durchschnittlichen, das Herausragende vom Routineprodukt zu trennen. Dazu bedarf es im Fall Delerues einer wahrlich breitgefächerten Filmkenntnis auf Seiten des Autors sowohl bezüglich des französischen wie auch des amerikanischen Films - wem wundert es da, daß sich so wenige über Filmmusik Schreibende in der heutigen Zeit an Delerue heranwagen?

Denn Delerue liebte das Kino in all seinen Formen, er konnte sich für das Autorenkino eines Francois Truffaut oder Jean-Luc Godard genauso begeistern wie für auf das breite Publikum zugeschnittene oberflächliche Unterhaltungsfilme. Gefiel ihm ein Film, an dem er arbeitete, so konnte ihn dies zu einer wahren musikalischen Meisterleistung inspirieren. Und es gibt nicht wenige eigentlich unbedeutende Filme, deren einziger Vorzug darin besteht, daß sie von einer exzellenten Delerue-Komposition zehren. Nicht umsonst nannte ihn deshalb Regisseur Francois Truffaut, mit dem er bei insgesamt 11 Filmen zusammenarbeitete, den cinephilsten unter allen Komponisten: "Er ist einer der wenigen, die genau verstehen, was man mit einem Film sagen wollte."

BIOGRAPHISCHES

Georges Delerue stammte aus einer proletarischen Familie und wurde am 12. März 1925 in dem kleinen Arbeiterwohnort Roubaix in Nordfrankreich geboren. Mit 14 Jahren verließ er die Schule, um in einer Feilen-Fabrik zusammen mit seinem Vater zu arbeiten. Gleichzeitig besuchte er die Musikschule in Roubaix, um Klarinette spielen zu lernen, wo er aber bald von seiner Musiklehrerin dazu ermutigt wurde, am Wochenende Klavierunterricht zu nehmen und Kurse in Musiktheorie zu belegen. Bei einem Unfall in der Fabrik trug der





16jährige Delerue einen Wirbelsäulenschaden davon, mußte operiert werden und vier Monate im Krankenhaus verbringen. Dieser Unfall trug dazu bei, daß sein körperliches Wachstum ab diesem Zeitpunkt vollkommen unterbunden wurde und er sein Leben lang mit einer Rückgratverkrümmung zu kämpfen hatte. Man sollte sich deshalb nicht wundern, wenn Delerue auf diversen Fotos immer nur als sehr kleine, etwas mißgestaltete und untersetzte Person abgebildet ist.

Da er nach seinem Unfall nicht mehr wie bisher körperlich arbeiten konnte, versuchte Delerue, sozusagen als Autodidakt, mit der Komposition von Musik zu beginnen. Er erhielt nach Abschluß seiner Studien in Roubaix im Jahre 1945 diverse Preise für Klavier- und Kammermusik, für Harmonie und Musikgeschichte. Er wurde am Pariser Konservatorium angenommen, studierte dort Kontrapunkt, Harmonie und Komposition, zunächst bei dem Dirigenten und Komponisten Henri Busser, danach beim legendären Mitglied der französischen 'Groupe des Six' Darius Milhaud, der gerade zu diesem Zeitpunkt aus den USA zurückgekommen war. Nebenbei verdiente sich Delerue seinen Lebensunterhalt in diversen Pariser Bars und Nachtclubs.

Milhaud riet Delerue zum Theater und schickte ihn zu Jean Vilar, der in Avignon gerade ein Theaterfestival ausrichtete. 1948 schrieb Delerue dort seine erste Bühnenmusik für Georg Büchners 'Dantons Tod', der in den folgenden Jahren noch viele weitere folgen sollten.

1951 wurde er zum Dirigenten des französischen Rundfunkorchesters ernannt - ein Posten, den er bis 1958 innehatte. Während dieser Zeit arbeitete er auch mit befreundeten Schauspielern und allen möglichen Theaterleuten zusammen, wodurch sich langsam der Kontakt zum Film herstellte.

Ab 1950 kamen die ersten Aufträge für Kurz- und Dokumentarfilme, Ende der 50er Jahre erschloß sich durch die Bekanntschaft mit Alain Resnais, für dessen **Hiroshima Mon Amour** er 1959 einen Walzer beige-steuert hatte, der Kontakt zur französischen 'Nouvelle Vague'. Die 'Nouvelle Vague' (oder 'Neue Welle') mit ihren Hauptvertretern Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette und Claude Chabrol war gegen die Erstarrung und die konventionelle Dramaturgie im französischen Film der 50er Jahre gerichtet, sie brachte einen neuen Ton in die Filmindustrie ein, der provozieren sollte und gleichzeitig traditionelle Erzählformen aufbrach. Georges Delerue wurde auf Grund seiner vielseitigen Begabung und seinem melodischen Talent der musikalische Wegbereiter der 'Nouvelle Vague', sozusagen zum Erneuerer der filmmusikalischen Landschaft: "Das, was mir bei den Regisseuren der Nouvelle Vague gefiel, war die Liebe, die sie der Musik entgegenbrachten, und das war neu."

In den 60er Jahren arbeitete er mit fast allen wichtigen französischen Regisseuren zusammen, bis schließlich mehrere amerikanische Regisseure auf ihn aufmerksam wurden und er auch in Amerika ab Ende der 70er Jahre Filme zu vertonen begann. In der Zeit von 1980 bis zu seinem Tod 1992 pendelte Delerue ständig zwischen Frankreich und den USA hin und her, komponierte für die Filme altbekannter und liebgewordener Freunde sowie für ganz junge Regisseure in Hollywood, wo ihn sein für **A Little Romance** 1980 gewonnener Oscar äußerst populär machte.

Auf seine Arbeit in Frankreich und in den USA werde ich in zwei späteren Kapiteln dieses Porträts näher eingehen.

DER DELERUE TOUCH

Was sind die Merkmale des typischen Delerue-Stils, wie er uns in so vielen seiner Scores verlockend vor Augen und Ohren tritt? Da wären zunächst einmehrl mehrere Charakteristika ausschlaggebend: Einfachheit, Sensibilität, Eleganz, Zurückhaltung, Poesie.

Alle diese Elemente machen eine Delerue-Musik eigentlich erst zu dem, was sie ist. Zusammen mit dem ein paar Jahre später ins Blickfeld geratenden Ennio Morricone bringt Delerue Anfang der 60er Jahre eine neue Arbeitsweise bzw. Technik bei seinen Kompositionen für den Film ein. Statt dem kontinuierlichen sinfonischen Fluß, wie er

in der klassischen amerikanischen (oder auch französischen) Filmmusik gepflegt wurde, steht bei Delerue Distanz und Reflexion im Vordergrund. Nicht einzelne Aktionen und Situationen werden zumeist imitiert oder paraphrasiert, sondern die Musik ist in sich gekehrt und hat eine autonome, abgeschlossene Form, die sich in unvergeßlich bleibenden Themen ausdrückt oder entfaltet.

Delerue stellt sich zwischen den Film und den Zuschauer, seine Musik schafft Atmosphäre und Stimmung, sie ist gegenwärtig und doch entrückt. In einem Interview aus dem Jahr 1986 äußerte er sich über gute Filmmusik folgendermaßen: "Für mich ist gute Filmmusik, die dort einsetzt - natürlich in Absprache mit dem Regisseur -, wo die Worte, die Geräusche und sogar das Bild nicht mehr genügen. Ich zitiere auch immer den Satz von Debussy, weil er mich so getroffen hat. Er sagte: 'Die Musik ist der Ausdruck des Nichtausdrückbaren.' Wenn also die Musik im Film dort eingreift, wo man nichts anderes mehr als Musik einsetzen kann, dann ist das großartig. Was meiner Ansicht nach auch wichtig ist, ist, daß man bescheiden bleibt. Denn wenn man eine zu präzise Musik macht, eine, die mit zuviel Informationen befrachtet ist, dann setzt sich das in Widerspruch zum Film. Manchmal benötigt man etwas sehr sehr Starkes, aber im Allgemeinen muß man sehr vorsichtig sein. Aber Filmmusik ist da, sie ist präsent und gibt den Bildern erst Leben. Man muß allerdings wissen, wo man dramatische Akzente setzt. Das ist es." Diesem Credo, das wir bei sämtlichen Truffaut-Filmen von **Tirez sur le Pianiste** (1959) bis zu **La Femme d'à Côté** (1981), zu denen Delerue die Musik geschrieben hat, aufs Allerschönste bestätigt finden können, ist er fast sein ganzes Leben lang treu geblieben. Ähnlich wie Miklós Rózsas Scores sind diejenigen Delerues, obwohl stilistisch völlig unterschiedlich, von einer Ehrlichkeit, Herzlichkeit und Aufrichtigkeit geprägt, die jeden Hörer in ihren Bann schlägt. Und ähnlich wie Rózsa ist Delerue seinen einmal eingeschlagenen Weg bis zu seinem Tod 1992 konsequent weitergegangen.

Sein Stil bleibt daher im eigentlichen Sinne unnachahmlich, obwohl es natürlich nicht an Epigonen dies- und jenseits des Atlantiks gefehlt hat bzw. fehlt. Aber solcherlei inzwischen schon zu Klischees erstarrte Imitate, vor allem aus den USA, wirken immer ein wenig wie sterile Kopfgeburten oder Retortenprodukte - sie sind mit Berechnung verfertigt, aber ohne daß das bei Delerue schlagende Herz oder wirklich tiefe Gefühl dabei wäre.

Bei ihm kommt es einem oft so vor, als könnte er seine traumhaften Melodien wie ein Zauberünstler aus der Tasche ziehen und als würden sie ihm aus himmlischen Höhen aufs Notenpapier zufliegen: Immer wieder findet er eine neue Wendung, eine neue Sequenzierung oder eine neue Verzie-

rung, um seine doch so ähnlich klingenden, teils von Melancholie, teils von eleganter Leichtigkeit durchzogenen Themen erneut interessant zu machen.

Die furiosen Actionrhythmen eines Jerry Goldsmith oder die expressiv auskomponierten Spannungsbögen eines Bernard Herrmann sind Delerues Sache nicht. Daher zählen auch Krimis wie zum Beispiel **L'Été Meurtrier** (1983), wo er zur Spannungsmache rein auf Streichertremoli und monotone Orgelpunkte setzt, im Endeffekt zu seinen schwächsten Arbeiten. Im Prinzip fühlte er sich am wohlsten im Genre des Melodrams, der romantischen Komödie, des Historien- und Abenteuerfilms. Hier konnte er seine einzigartige melodische Begabung zur Entfaltung bringen und sich emotional voll ausleben, wobei er es immer wieder liebte, Soloinstrumente (wie Flöte, Violine, Akkordeon oder Klarinette) vor einem Streicherhintergrund zum Einsatz zu bringen. Eine Technik, die man auch als 'French Touch' oder sogar 'Delerue Touch' bezeichnen kann.

LE MÉPRIS

Während eines Schullandheimaufenthalts in Berlin im Frühjahr 1978 kam ein Film nochmals ins Kino, den man zuvor jahrelang nicht mehr sehen konnte und von dem ich schon viel gehört und gelesen hatte: Jean-Luc Godards **Le Mépris** von 1963. In den Hauptrollen Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance und natürlich der legendäre Regisseur Fritz Lang, der sich darin selbst spielt und für einen tyrannischen Produzenten einen Odysseus-Film dreht. Ein Film übers Filmemachen, eine Hommage an Fritz Lang mit einem Feuerwerk von Zitaten, Reflexionen und Anspielungen und zugleich ein Film über eine Ehekrise, in der die Frau ihren Mann zu

verachten beginnt, weil er sie offenbar zu vernachlässigen beginnt.

Ich wusste natürlich, daß die Musik von Georges Delerue stammte, der mir aber zum damaligen Zeitpunkt höchstens durch den einen oder anderen Truffaut-Film aufgefallen war und der mir im Grunde mehr durch seinen Namen als durch seine Scores ein Begriff war. Außerdem hatte ich gerade mit dem Sammeln klassischer amerikanischer Soundtracks, vor allem mit den exzellenten Charles Gerhardt-Samplern 'The Classic Film Scores of...', erst angefangen und mich bisher sehr wenig um europäische Filmkomponisten gekümmert. Das sollte sich mit **Le Mépris** schlagartig ändern, der mir ein neues Tor und einen neuen Zugang erschloß.

Verständlicherweise interessierte sich keiner meiner Klassenkameraden für Godard und noch weniger für Fritz Lang, ja nicht einmal für Brigitte Bardot, die zum damaligen Zeitpunkt schon längst aus der Mode gekommen war. Folglich machte ich mich alleine auf den Weg ins kleine Berliner Programmkinno, wo der Film lief.

Und schon der Beginn des Films war für mich eine Offenbarung und wirkte wie ein Donnerschlag: Während Godard selbst den Titelvorspann spricht, zeigt die erste Einstellung die Aufnahme einer seitlichen Kamerafahrt, die Kamera dreht sich auf den Zuschauer zu, bis ihr Objektiv die volle Leinwand füllt und man folgenden Text hören kann: "Der Film unterschiebt unserer Vorstellung eine Welt, die mit unseren Wünschen übereinstimmt, sagt André Bazin (= der Mentor der 'Nouvelle Vague'-Regisseure und vorherigen Kritiker der Filmzeitschrift 'Cahiers du Cinéma') *Ann. des Autors*. 'Le Mépris' ist die Geschichte dieser Welt."

Untermalt wird dieser Anfang von düsteren, langgezogenen Streicherakkorden, die geradewegs aus dem Vorspiel zum dritten Akt von Richard Wagners *Tristan und Isolde* kommen könnten. Danach breitet



sich eines der wehmütigsten Streicherthemen aus, die die Filmgeschichte bereithält. Sehnsüchtig und verlangend spielt die Streicherformation auf, aber man spürt, es ist alles zu spät und bereits vergeblich. Ein epischer Trauerflor umhüllt so die Geschichte von Anfang an.

Vor einem sonnendurchfluteten Capri bringt Godards Film mehrere Mythen (den Bardot-Mythos/den Lang-Mythos/den Odysseus-Mythos) miteinander in Beziehung, macht Parallelen zur modernen Ehe-tragödie deutlich und schafft Assoziationsräume auf allen Ebenen. Die Musik begleitet nicht nur, sie erlangt vor allem dadurch besondere Aufmerksamkeit, daß Godard mit den von Delerue komponierten eigentlichen 14 Minuten Score die Hälfte seines Films füllt. So entsteht eine regelrechte Sinfonie aus Bildern und Tönen, wie man sie nur ganz selten in solcher Harmonie und Expressivität erlebt: Die Musik setzt ein, sobald der Dialog aufhört und umgekehrt, ja, sie trägt den Film sozusagen und macht die antiken Götterstatuen - das Einzige, was man von Langs Odysseus-Film überhaupt sieht - durch ihre intensiven Klänge lebendig.

Alle Kamerafahrten und Bewegungen der Schauspieler richten sich wie von einem Kräftefeld magnetisch angezogen nach ihr aus, und die hymnisch-feierliche Komposition Delerues mit dem im Film immer wieder angespielten elegischen 'Thème de Camille' (grundiert von einer in sich kreisenden Gegenmelodie), das Brigitte Bardot zugeeignet ist, strahlt zugleich mit mythischem Licht auf die Personen zurück. Sie verleiht den Bewegungen der Kamera und denen der Schauspieler etwas Majestätisches - sie verwandelt die tragische Liebesgeschichte zwischen Bardot und Piccoli in eine mythische Geschichte von Göttern, in eine zweite homerische Odyssee.

Erst ein Jahr, nachdem ich den Film gesehen hatte, konnte ich endlich diese eindrucksvolle Musik auch als Schallplatte aufreiben. In Gestalt von vier Tracks (*Thème de Camille, Générique, La Rupture chez Prokosh, Capri*) waren sie auf einem von zwei Delerue-Samplern verewigt worden, die unter dem Titel '*Les Plus Belles Musiques de Georges Delerue*' 1976 auf



dem Barclay-Label erschienen waren. Und es gibt wahrscheinlich wenige andere Soundtrack-LPs in meiner Sammlung, deren Tracks so abgespielt sind wie diese vier.

Daß ich so ausführlich auf **Le Mépris** und dessen Score eingegangen bin, hat zweifellos mehrere Gründe: Zum einen ist dies nach wie vor einer meiner persönlichen Lieblingsfilme, und zum anderen zeigt gerade diese Partitur Delerue auf seinem absoluten Zenit. Hier ist Delerue in Reinkultur zu hören. Nicht immer gelang es ihm in späteren Jahren, die Dichte der Atmosphäre dieser grandiosen Elegie so stark und so vollkommen zu erreichen, vieles blieb bei einem derart umfangreichen Output naturgemäß im weniger inspirierten Imitat und in *Deja Vu*-Erlebnissen stecken. Erwähnt sei jedoch das Spätwerk **Tours du Monde, Tours du Ciel** (1991), eine Fernseh-Dokumentation in zehn Episoden über Astronomie und die Observatorien, die unser Universum entdecken. Auf der 1991 als limitierte Edition erschienenen CD hören wir im ersten Track *Stellaire 1* erneut eine ergreifende, breit angelegte Melodie, skandiert von einem kontinuierlichem Streicherrhythmus, die exakt jenes in **Le Mépris** beschworene Klima noch einmal formvollendet evoziert. Ein sechsminütiges Glanzstück des späten Delerue, das vielen Filmmusiksammlern sicher völlig unbekannt sein dürfte. Leider geht die faszinierende CD nicht mehr wie 23 Minuten, sie bietet jedoch insgesamt gesehen mehr als viele eventuell bekanntere Scheiben von Delerue und sei deshalb jedem Interessierten zur Anschaffung nachdrücklichst empfohlen.

DIE ZUSAMMENARBEIT MIT FRANCOIS TRUFFAUT

Wer von Georges Delerue spricht, hat im Hinterkopf stets auch immer seine enge Zusammenarbeit mit Francois Truffaut. Äußerst fruchtbar war das Teamwork dieser beiden Filmbesessenen, das in den folgenden insgesamt 11 Filmen seinen Niederschlag fand:

Tirez Sur le Pianiste (1960), **Antoine et Colette** (1961/eine Episode des Films **L'Amour à Vingt Ans** (1961), **Jules et Jim** (1961), **La Peau Douce** (1963), **Les Deux Anglaises et le Continent** (1971), **Une Belle Fille Comme Moi** (1972), **La Nuit Américaine** (1973), **L'Amour en Fuite** (1979), **Le Dernier Métro** (1980), **La Femme d'à Côté** (1981) und **Vivement Dimanche!** (1983).

Truffaut, der populärste unter den Regisseuren der 'Nouvelle Vague', wurde nach seinem Erstlingsfilm **Les Quatre Cents Coups** (1959) vor allem bekannt durch **Tirez Sur le Pianiste** mit Charles Aznavour und **Jules et Jim** mit Oskar Werner und Jeanne Moreau, die ihre Eleganz und

ihren spielerischen Charme nicht zuletzt der Musik Delerues verdankten. Truffauts feinfühlig, vielschichtige, oftmals ironisch distanzierte, dann wieder melancholisch tiefgründige Studien menschlichen Zusammenlebens fanden in Delerue einen kongenialen musikalischen Sachverwalter. Ihr erster gemeinsamer Film **Tirez Sur le Pianiste**, Truffauts Adaption eines Kriminalromans von David Goodis, stellte Delerue vor ungewöhnliche Probleme, weil sich der Film um einen Pianisten drehte, aber völlig stumm und ohne Playback gedreht worden war. Ohne daß Delerue davon erfuhr, hatten sich bereits drei Komponisten vor ihm (darunter sogar Georges Auric) geweigert, den Film zu übernehmen, bevor er endlich dazustieß: "Also habe ich mir den Film angeschaut - und er hatte keinen Ton! Aznavour spielte Klavier, und es ist kein Ton zu hören. Truffaut hatte mit einer Stummfilmkamera und ohne Playback gedreht. Das stellte ein Riesenproblem dar, alles mußte rekonstruiert werden - und das bei einem Film, der beinahe ein Musikfilm ist! Ich fragte Truffaut: 'Haben Sie eine bestimmte Vorstellung von der Musik?' Er antwortete: 'Nein, nein, ich habe völliges Vertrauen in Sie.' Er war sehr schüchtern. Ich habe das Ganze überhaupt nur gemacht, weil ich den Film sehr mochte."

Im Nachhinein war der **Pianiste** immer einer von seinen Liebesscores, obwohl oder vielleicht gerade weil er ihm soviel Schwierigkeiten bereitete. Schon das elegante Honky Tonky-Klavierthema, mit dem der Film einsetzt, während man Aznavour in einer Bar spielen sieht, stellt die Weichen: Delerues Klaviermusik, die als prägnantes Leitmotiv den schüchternen Helden charakterisiert, der unfreiwillig in eine absurde Kriminalaffäre gerät, geht von vornherein auf Distanz und illustriert nicht einfach, sondern schafft eine Atmosphäre der Monotonie und Nostalgie. Dies im übrigen in völliger Übereinstimmung mit Truffaut: "Was die Musikauswahl und besonders den Wunsch, Distanz einzusetzen, betrifft, haben wir beide, Truffaut und ich, uns sehr schnell geeinigt. Wir haben dann in diesem Sinn weitergearbeitet, was ziemlich neu war zu dieser Zeit, nämlich die Konzeption einer Musik, die nicht zu sehr an den Bildern klebt."

Auch im nächsten Delerue/Truffaut-Langfilm **Jules et Jim** ist diese Art des Komponierens sehr gut zu erkennen. Mit diesem Score lieferte Delerue eine seiner bekanntesten und obendrein längsten (über 50 Minuten) Partituren für einen Truffaut-Film ab. Die Liebesgeschichte zu dritt, die während des Ersten Weltkriegs spielt, inspirierte Delerue zu einem seiner leichtfüßigsten, harmonischsten und eingängigsten Themen, das eigentlich in keiner Sammlung fehlen sollte. Der Track *Vacances*, der im Film zu hören ist, wenn die drei (Jules, Jim und Catherine) mit dem Fahrrad zum Strand hin- und wieder zurückfahren, verströmt soviel wahre Lebensfreude und



Poesie, daß man die Natur und die strahlende Sonne förmlich selbst spüren kann. Während der burleske CanCan des *Main Titles* in bemerkenswertem Kontrast zum Film steht, ist die übrige Musik von Nostalgie und Schwermut geprägt: Das mehrfach zu hörende *Brouillard* ist die langsame Moll-Fassung des *Vacances*-Waltzes, wobei das repetierte zweiminütige Cembalo-Motiv von der Flöte gespielt wird, während *Catherine et Jim* ein bittersüßes zweites Liebesthema erklingen läßt. Musik, die vom Ende einer Liebe kündigt und den tragischen Ausgang des Films bereits in Töne faßt.

1963 entstand Truffauts erster kommerzieller Mißerfolg **La Peau Douce**, dessen filmische Meriten erst viel später erkannt wurden. Mit Sicherheit eines von Truffauts ausgereiftesten und auch psychologisch ausgefeiltesten Werken. Wiederum sind drei Personen im Mittelpunkt der Geschichte, diesmal geht es um einen Literaten, der sich von seiner Ehefrau entfremdet hat und eine Affäre mit einer jungen Stewardess namens Nicole (gespielt von Catherine Deneuve) anfängt. Die Musik von Delerue ist in diesem Film noch gezielter und sparsamer eingesetzt, sie beschränkt sich im wesentlichen auf das von der Flöte im *Main Title* intonierte *Pierre et Nicole*-Thema, das in mehreren Variationen im Film auftaucht. Doch wer Truffauts großartige Liebesgeschichte gesehen hat, dem wird dieses intensive lyrische Thema unvergessen bleiben. In nur wenigen, aber zu Herzen



gehenden Pinselstrichen (Flöte und später Oboe werden von der für den Komponisten so typischen kontinuierlichen, sehnsuchtsvollen Streicherrhythmik begleitet) faßt Delerue auf geniale Weise das ganze Geschehen musikalisch zusammen. Auch in diesem Film wird das fatale Ende - der Ehemann wird von seiner Frau Franca in einem Restaurant erschossen - unausweichlich bleiben.

Nach der 'süßen Haut' kam es zunächst zu einer siebenjährigen Trennung des Künstlerpaars. Der Grund lag vor allem darin, daß Truffaut bei den Vorbereitungen zu seinem nächsten Film in London Bernard Herrmann kennenlernte und ihn, wie allgemein bekannt sein dürfte, sogleich als Komponisten für seine Ray Bradbury-Verfilmung von **Fahrenheit 451** (1966) verpflichtete. Auch **La Mariée Était en Noir** wurde 1968 von Herrmann musikalisch betreut, bevor es ein Zufall wollte, daß die Schauspielerin Claire Duhamel Truffaut mit ihrem Schwager, dem Komponisten Antoine Duhamel, bekanntmachte, der die Scores zu drei Truffaut-Arbeiten zwischen 1968 und 1970 abliefern sollte.

Unzufrieden mit dem spröden Stil Duhamels, wandte sich Truffaut für eine weitere Adaption eines Romans von Henri-Pierre Roché (seine zweite nach **Jules et Jim**) 1971 wieder seinem einstigen Hauskomponisten zu. Und welch wunderbare Rückkehr ins Truffaut-Universum dies für Delerue bedeutete, kann man an der leidenschaftlich-romantischen Partitur zu **Les Deux Anglaises et le Continent** zweifelsfrei ablesen. Es ist das Herzstück der Delerue/Truffaut-Partnerschaft, sozusagen deren Apotheose.

Innige und schwelgerische Streicherthemen, die von vielen solistischen Passagen dominiert werden, hält Delerue, der hier wohl auf ganz besondere Weise inspiriert wurde, für Truffauts Film parat. Wiederum, wie schon bei **Jules et Jim**, handelt das Sujet von einer tragischen Dreierbeziehung

- zeitlich um die Jahrhundertwende angesiedelt -, nur daß es dieses Mal um zwei puritanisch erzogene Engländerinnen und einen Franzosen (gespielt von Truffauts Lieblingsdarsteller seiner Antoine Doinel-Serie, Jean-Pierre Léaud) geht, der sich für keine von beiden entscheiden kann.

Erneut malt Delerue melancholische Stimmungsbilder aus, die aber in dieser Komposition noch mehr an ausdrucksvoller Romantik und an Leuchtkraft hinzugewonnen haben. Bereits der *Prologue* stellt das elegante, betörende Klavierthema vor, das man unbedingt zu Delerues feinsten Eingebungen rechnen muß. Während dieses eher grazile Thema der offeneren Anne zugeordnet ist, besitzt dasjenige für die fast blinde Muriel einen eher würdevollen Charakter (*Le Désespoir de Muriel/La Rupture*). Filmmusikhörer werden mit Sicherheit bei dem Muriel-Thema an Patrick Doyle's Ophelia-Thema aus Kenneth Branaghs **Hamlet** (1996) denken müssen, Klassikhörer indessen werden die Assoziation zu Robert Schumanns Lied "Ich kann wohl manchmal singen" aus dem Liederkreis op. 39 ziehen. Ob Delerue und Doyle beide bei Schumann sich bedient haben, sei hier mal dahingestellt.

Les Deux Anglaises stellt auf alle Fälle einen der anrührendsten und ergreifendsten Scores (nicht nur Delerues) dar, die ich kenne. Da die komplette CD-Scheibe inzwischen nicht mehr erhältlich ist, kann ich nur raten, sich den Milan-Truffaut-Sampler **Les Passions Amoureuses** zuzulegen, der wenigstens neun der insgesamt fünfzehn Musikstücke enthält (Vier Tracks der kompletten CD sind übrigens mit Dialog versehen und eigentlich auszuprogrammieren).

Das Stück *Une Petite Ile* mit seinem wunderbar warmen Cembalothema (es beschreibt die romantische Eskapade von Anne und Claude auf einer kleinen Insel in der Mitte eines Schweizer Sees) sollte die Grundlage bilden für mehrere Tracks in späteren Delerue-Scores, in denen ähnliche

und leicht abgewandelte Varianten dieses Themas und seiner Instrumentierung auftauchen sollten (z.B. in **Chouans** von 1988).

Auch Truffaut selbst hatte diese Melodie so gefallen, daß er sie in **La Nuit Américaine**, seinem selbstreflexiven Film übers Filmmachen, als Playback-Musik für eine Liebeszene zwischen Jean-Pierre Léaud und Jacqueline Bisset unterlegte. **La Nuit Américaine** enthält zudem eine hinreißende Hommage an Delerue (wie übrigens auch schon **Les Deux Anglaises**, in dem Delerue selbst am Ende eine kleine Rolle als Advokat hat). Schon während der Credits hört man ihn bei den Musikproben, während auf der linken Seite des Bildes die Tonspur läuft, mit der Anweisung ans Orchester: "Pas de sentimentalité hors du propos. Jouez les notes. C'est tout" (Keine unnötige Sentimentalität. Spielt nur, was in den Noten steht).

Doch eine der schönsten Szenen dieses immer wieder sehenswerten ironisch getönten Films ist die, als der von Truffaut selbst gespielte Regisseur Ferrand einen Anruf seines Komponisten Georges Delerue erhält, der ihm die Musik für die vorgesehene Ballszene am Telefon vorspielt. Natürlich handelt es sich bei dieser Musik um das Stück *Une Petite Ile*, und während die Musik übers Telefon erklingt, packt Ferrand alias Truffaut Filmbücher über seine Lieblingsregisseure aus (Carl Theodor Dreyer, Ernst Lubitsch, Howard Hawks, Roberto Rossellini, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock und sogar Jean-Luc Godard). Selten hat ein Regisseur seinem eigenen Komponisten eine derartige filmische Liebeserklärung dargebracht, und deshalb sei hier auch der komplette Dialog wiedergegeben:

Ferrand (zu seinem Produzenten): "Das ist Georges"

Delerue: "Hallo Ferrand, bleiben Sie dran, ich spiele Ihnen die Musik zur Ballszene vor."

Ferrand: "Das ist sehr schön, Georges, wirklich schön. Ich bin sehr zufrieden. Vielen Dank. Bis bald, Georges."

Das eigentliche Highlight der **Amerikanischen Nacht** ist jedoch der *Grand Choral* für Trompete und Streicher, ein mitreißendes Barockstück im Vivaldi-Stil, das die Dreharbeiten des Teams begleitet. Eine Hymne auf die Magie des Kinos, wie Delerue selbst erläutert hat: "Man brauchte ein wirklich bedeutendes musikalisches Thema. Plötzlich kam mir die Idee: das Große, das Zeitlose, der Stil des großen Choralen. In der Art, in der Bach zum Ruhme Gottes geschrieben hatte, mußte man hier zum Ruhme des Kinos schreiben."

Zwischen den **Deux Anglaises** und **La Nuit Américaine** entstand 1972 die schwarze Komödie **Une Belle Fille Comme Moi**, für die Delerue aber außer einem beschwingten und komödiantischen Banjo-Thema sowie einem sich kurz auf-

schwingenden Liebesthema (*Stanislas et Camille*) nur kurze Inzidenzmusiken abverlangt wurden.

Mit *La Nuit Américaine* war für Truffaut eine Inszenierungsperiode abgeschlossen, und in den Arbeiten, die zwischen 1975 und 1978 entstanden, griff er mehrmals auf Werke von Maurice Jaubert zurück, der in den 30er Jahren für viele französische Filme (z.B. *L'Atalante* (1933) von Jean Vigo oder *Quai des Brumes* (1938) von Marcel Carné) die Musik komponiert hatte und von Delerue stets als Vorbild bewundert wurde. Truffaut schrieb über die erneute Trennung von Delerue einen liebenswerten Brief: "Ich bin dabei, Sie zu betrügen, aber da es sich um Maurice Jaubert handelt, ist es nicht genau Ehebruch, sondern Nekrophilie."

Der Film *L'Amour en Fuite*, der letzte Teil der Antoine Doinel-Serie, wurde wieder von Delerue selbst betreut, genauso wie *Le Dernier Métro* mit Gérard Depardieu und Catherine Deneuve, der in einem Theater im Paris der Besatzungszeit spielt und für dessen Score Delerue einen französischen César erhielt. Da Truffaut viele Chansons aus der Epoche verwendete, gab es für Delerue wenig musikalische Entfaltungsmöglichkeiten außer dem emotional aufrauschenden Walzer-Jubel im Epilog.

Zu einem letzten Höhepunkt vor dem eher enttäuschenden *Vivement Dimanche!*, kurz nach dessen Beendigung Truffaut 1984 starb, wurde *La Femme d'à Côté*. Eine erneut tragisch endende Amour Fou-Erzählung über eine zerstörerische Leidenschaft. Die verheiratete Mathilde (Fanny Ardant) erkennt in ihrem neuen Nachbarn (Gérard Depardieu) ihren früheren Geliebten wieder, und beide müssen erfahren, daß sie weder miteinander noch ohne den anderen leben können. Delerues äußerst düster und schwer angelegte Partitur lebt von schmerzlich aufwallenden Streichertutti, die von einem unerbittlichen Rhythmus angetrieben werden, wie vor allem im Track *Ni Sans Toi, Ni Avec Toi*. Das Hauptthema wird in bewährter und bekannter Delerue-Manier von einem Cembalo vorgetragen, unterstützt von einem dichten Streicherteppich, während das Thema der Madame Jouve, die die ganze Geschichte in einer Rahmenhandlung erzählt, von einer sehnsuchtsvollen Solo-Klarinette gewoben wird.

Delerues letzte Komposition für Truffaut - zu einem 1983 gedrehten Dokumentarfilm über dessen Werk - war der wunderschöne nostalgische Walzer *La Valse de Francois Truffaut*, mit dem er noch vor dessen Tod seinen berühmten Regiefreund ehrte. Und er tat dies mit gewohnt überschäumender Emotionalität, die von Herzen kommt.

Der Tod Truffauts 1984 traf auch Delerue hart, der damit einen langjährigen Freund verlor, der ihm sehr viel bedeutet hatte: "Es vergeht kein Tag, an dem ich nicht an Francois denke. Er hat mein Leben geprägt. Er war ein außergewöhnlicher Mensch.

Unersetzlich."

DIE ZUSAMMENARBEIT MIT PHILIPPE DE BROCA

Eine weitere enge Komplizenschaft verband Delerue mit dem Regisseur Philippe de Broca, für den er fast alle Filme im Zeitraum von 1959 bis 1988 vertonte. Insgesamt waren es 17 Scores, die Delerue für de Broca-Filme komponierte, also rein quantitativ gesehen noch mehr wie für Truffaut.

De Broca zählte man zu Beginn seiner Karriere ebenfalls noch zur 'Nouvelle Vague', ja er hatte sogar als Regieassistent bei Truffaut und Chabrol begonnen. De Brocas Filme waren stets sehr temporeiche Komödien, mit viel Esprit, Elan und Witz in Szene gesetzt. Als er Mitte der 60er Jahre dazu überging, auf Jean-Paul Belmondo ausgerichtetete, großangelegte Star-Abenteuerkomödien zu drehen, nahm ihm das die Kritik als Verrat an der einstigen 'Nouvelle Vague' sehr übel. Trotzdem halten auch de Brocas spätere Filme oft noch genügend schwingvolles Potential bereit, um für köstliches Amüsement zu sorgen, wie etwa *Les Tribulations de Monsieur L.* (1965) oder *L'Incorrigible* (1975), beide mit Belmondo in der Hauptrolle.

Für Delerue war es immer ein besonderes Vergnügen, für de Broca zu arbeiten - und seine Partituren für diese Filme sind auch immer wieder von einer ganz besonderen Lebensfreude, Heiterkeit und Leichtigkeit geprägt. Wie Delerue selbst berichtet, hatten beide auch ein ganz besonders inniges Arbeitsverhältnis, das auf großem gegenseitigem Vertrauen basierte. Oft skizzierte Delerue einen Teil der Musik bereits vor den eigentlichen Dreharbeiten, wie das schon bei ihrem ersten gemeinsamen Projekt *Les Jeux de l'Amour* (1959) der Fall war, in dem Delerue selbst die Rolle eines Nachtclubpianisten spielte. De Broca richtete die Bewegungen der Kamera sowie die der Schauspieler dann nach dem Rhythmus der Musik aus, die bereits als Playback vorlag.

Delerue kommentierte diese Zusammenarbeit auf diese Weise: "Ohne Zweifel haben wir sehr starke ästhetische Affinitäten, sonst würde das zwischen uns auch nicht so gut funktionieren. Er (de Broca) mißt der Musik eine ganz besondere Bedeutung bei. Er ist ein Poet, und als solcher ist er sehr sensibel für die von der Musik erzeugte Poesie. Seine Vorlieben sind absolut nicht auf eine bestimmte Zeit ausgerichtet, was mir persönlich sehr entgegenkommt. Er bevorzugt das Walzertempo, das ganz seinem Universum entspricht. Er opfert nie irgendetwas einer musikalischen Mode und schwimmt sogar gegen den Strom."

Leider tauchen die für ihren spielerischen



Charme hochgelobten beiden ersten de Broca-Komödien *Les Yeux de l'Amour* (1959) und *Le Farceur* (1960) fast nie irgendwo im deutschen Fernsehen auf, und genauso schwer ist es, an die zum damaligen Zeitpunkt (1960) veröffentlichten EPs (Singles mit vier bis sechs Musiktiteln, die besonders in Frankreich sehr populär waren) der Musiken heranzukommen - obwohl gesagt werden muß, daß viele der damals erschienenen Singles und EPs mehr Wert auf Tanznummern oder Songs legten als auf den eigentlich für den Film komponierten Soundtrack.

Doch bereits in der herrlich frisch gebliebenen Tragikomödie *L'Amant de Cinq Jours* (1960) kommt der typische Delerue-Touch zu Gehör. Jean Seberg spielt eine gelangweilte junge Ehefrau, die eine unverbindliche Liebesbeziehung zu einem schwärmerischen jungen Mann eingeht, um am Wochenende brav daheim Ehefrau und Mutter zu spielen. Als Leitthema verwendet Delerue an mehreren entscheidenden Stellen der Erzählung einen aparten Musette-Walzer, der sowohl leichtsinnige Rhythmik wie eine zugrundeliegende Melancholie ausstrahlt - also stimmungsmäßig genau jenen Punkt trifft, den der Film auf visueller Ebene anpeilt.

Schade nur, daß von dieser insgesamt sehr schönen Komposition bisher überhaupt nichts auf Tonträger erschienen ist. - es wäre längst an der Zeit für einen Sampler mit Delerue-Scores zu den frühen de Broca-Filmen.

Ein Jahr später entstand Delerues großar-



tiger Swashbuckler-Score zum wohl bekanntesten Belmondo/de Broca-Abenteuer **Cartouche** (1961), einer Art französischem Robin Hood im vorrevolutionären Paris. Erst 1989 erschien die komplette Musik auf einer von Luc Van de Ven produzierten Prometheus-CD, da zum damaligen Zeitpunkt, als der Film herauskam, nur eine Art Kinderhörspiel fast ohne Musik auf einer 10" LP veröffentlicht worden war.

Schon im *Main Title* läßt der Komponist einen zündenden Fanfarentusch und Trommelwirbel los, der mit seiner Dynamik und Vitalität den Filmmusikhörer so richtig aus dem Sessel reißt. Höfische Pracht wird geradezu feurig ausgebreitet, während das der schönen Venus Claudia Cardinale zuge dachte Liebesthema eine zauberhaft verspielte Tändelei für Englischhorn und Harfe darstellt (*Venus and Cartouche*). Das tragisch angehauchte Thema für die Liebe Cartouches zur Aristokratentochter Isabelle dagegen wird in den Tracks *Memories* und *Goodbye, My Love* von jenem in sich kreisenden barocken Rhythmus (der hier mal vom Cembalo, mal von den Streichern aufgenommen wird) angetrieben, der so typisch für Delerue ist und den wir in der Musik zu **Le Mépris** kennengelernt haben.

Wer den Film kennt, wird sich auch an den bewegenden Schluß erinnern, als Venus' Sarg ins Wasser gelassen wird, untermalt von einer dreieinhalbminütigen wehmütigen Variation des Venus-Liebesthemas (*End Title*).

Mit **Cartouche** hat Delerue ein faszinierendes Meisterwerk abgeliefert, das in keiner Filmmusiksammlung fehlen sollte. Während de Brocas nachfolgende Filme **L'Homme de Rio** (1963) und **Les Tribulations de Monsieur L.** für Delerue kaum Gelegenheiten boten, sich lyrisch zu entfalten, vielmehr ihm fast durchweg reine Spannungsmusiken mit Slapstickeinlagen abforderten, nimmt der äußerst selten zu sehende **Le Roi de Coeur** (1966) eine Sonderstellung innerhalb der Partnerschaft mit de Broca ein. In dem Film geht es um einen schottischen Soldaten im Ersten Weltkrieg, der in einer von Insassen eines Irrenhauses besetzten französischen Kleinstadt zu deren König gewählt wird. Delerue komponierte hierfür eine zum Großteil

grotesk verzerrte Musik, die sich zwar auch eines aparten Walzers im Stile von **Jules et Jim** und anderer alter Tanzformen annimmt, diese aber total verfremdet. Delerue scheint sich hier in puncto Instrumentierung und Melodieführung dem rhythmusbetonten neoklassizistischen Stil Maurice Jauberts anzunähern - sozusagen eine Hommage an den verehrten Komponisten.

Die beiden Komödien **Le Diable Par la Queue** (1968) mit Yves Montand und **Les Caprices de Marie** (1969) mit Marthe Keller brachten Delerue wieder auf gewohntes de Broca-Terrain zurück, wo er mit der ihm eigenen Nonchalance beschwingte Melancholie und immer von Nostalgie durchtränkte Leichtigkeit hervorzubringen durfte. Musik von faszinierender Wärme, verspielt aber zugleich hintergründig, die er auch dem de Broca **Chère Louise** (1971) angedeihen ließ. Und immer wieder umgarn er seine Themen mit reizvollen Klaviervirgeln, die den Kompositionen erst zu ihrem eigentlichen Reiz verhelfen.

Ob mit einem beschwingt-fröhlichen Walzer für **L'Incorrigible** oder mit einer entzückenden Akkordeon- Musette wie im äußerst gefühlvollen **Tendre Poulet** (1977) mit Annie Girardot und Philippe Noiret, oder mit weit ausholender Streicherschwelligkeit, der aber auch das Klavier nicht lange fern bleiben darf, wie in **L'Africain** (1982) mit Catherine Deneuve und wiederum Philippe Noiret, stets trifft er den genau richtigen Ton und Akzent, um den Filmen de Brocas ihr musikalisches Sahnehäubchen aufzusetzen.

Die letzte Arbeit, die aus dieser fruchtbaren Künstlerehe 1988 hervorging, bildete einen glänzenden Abschluß: **Chouans** (die königstreuen Gegner der französischen Revolution) war ein großangelegtes, überlanges Panorama über das Nachspiel der französischen Revolution in der Bretagne im Jahr 1793, als die Parteigänger des enthaupteten Königs einen erbitterten Kleinkrieg gegen die Revolutionäre führten. Sophie Marceau, Philippe Noiret und der de Broca-geübte Jean-Pierre Cassel spielten die Hauptrollen dieses opulent ausgestatteten Films, und auch

Delerue ließ sich keine Gelegenheit zum Barockisieren für seinen fantastischen Score entgehen. Ein furioses, energiegeladenes und heroisches Thema geleitet den Hörer hinein ins bunte Treiben. Stillechte barocke Trompeten, spritzige Menuette und Tänze, getragenes Pathos sowie romantische Zwischenspiele mit Cembalo werden auf allerhöchstem Niveau serviert, so daß man an dieser tollen und abwechslungsreichen Komposition einfach seine Freude haben muß.

Ein Meilenstein im Werk Delerues, der aber auch seinen Preis im wahrsten Sinne des Wortes verlangt. Denn die CD des Scores zählt inzwischen zu den teuersten Soundtracks überhaupt, so daß Kurse zwischen 200 bis 300 DM durchaus an der Tagesordnung sind. Und auch die LP, die damals noch zur Endzeit der Plattenpressungen erschien, ist inzwischen kaum viel günstiger zu ergattern. Wer die Musik sein eigen nennen darf, kann sich also durchaus glücklich schätzen.

DER FRANZÖSISCHE DELERUE

Es wäre natürlich falsch, Delerue auf sein Teamwork mit Truffaut oder de Broca beziehungsweise überhaupt auf die für das französische Kino so bedeutsame Neue Welle reduzieren zu wollen. Delerue hat selbst für altgediente Veteranen der französischen 'Tradition der Qualität' wie Julien Duvivier, Marc Allégret oder Henri Verneuil und für jüngere Routiniers wie Edouard Molinaro, Georges Lautner oder Gérard Oury gearbeitet, die der 'Nouvelle Vague' um Truffaut und Godard eher ab-



lehrend oder sogar feindlich gegenüberstanden. Für Delerue gab es hier genauso wenig Grenzen wie zwischen seiner Filmmusik und seinen klassischen Kompositionen, die aber in der Hochzeit der seriellen und elektronischen Musik um Stockhausen und Boulez während der 50er und 60er Jahre selbstverständlich keine Chancen hatten, sich für längere Zeit auf dem Programmplan französischer Konzertsäle zu halten bzw. überhaupt aufgeführt zu werden.

Insgesamt hat Delerue vier Opern hinterlassen, mehrere Ballette, diverse sinfonische, konzertante und kammermusikalische Werke neben Dutzenden von Bühnenmusiken, von denen allen aber außer dem einen oder anderen Bläserquintett oder -oktett so gut wie gar nichts auf Tonträgern erhältlich ist. Außerdem war Delerue an vielen in Frankreich sehr beliebten 'Son et Lumière' (Ton und Bild)-Spektakeln beteiligt - sogar schon während der 50er Jahre -, die, von mehreren Erzählern unterstützt, unter freiem Himmel an berühmten Schauplätzen stattfanden oder sogar noch stattfinden und für die er die musikalische Gestaltung übernahm. Zum Beispiel gibt es eine sehr interessante CD mit dem Titel **Cinécénie du Puy du Fou**, eine Live-Aufführung von 1982 aus dem kleinen Städtchen Puy du Fou an der Atlantikküste, wo offenbar jedes Jahr ein Riesenspektakel stattfindet, um damit den Jahrestag der französischen Revolution zu feiern. Prominente Sprecher wie etwa Philippe Noiret geben sich auf der CD ein Stelldichein, während pompöse und getragene Delerue-Klänge im besten Stil seiner barocken Filmarbeiten zum besten gegeben werden. Eine CD-Kuriosität, deren Anschaffung sich aber durchaus lohnen kann, zumal immerhin die Hälfte der Spielzeit mit reiner Musik ohne darübergelegten Erzähler gefüllt wird.

Ähnliche damals auf LP dokumentierte Ton/Licht-Shows gab es Anfang der 60er Jahre auch über die Karnak-Tempel und die Pyramiden in Ägypten, jedoch mit deutlich geringerem Musikanteil als auf der eben angesprochenen CD.

Insgesamt hat Delerue für fast 30 derartige 'Son et Lumière'-Spektakel den musikalischen Kommentar geliefert, nicht gerade wenig, wenn man die Zahl der Spielfilme und der Fernsehproduktionen bedenkt, die er zur selben Zeit vertonte. Und auch bei seinen Partituren fürs Fernsehen, die zum großen Teil mit kleinerer Orchesterbesetzung als seine Kinoarbeiten auskommen mußten, findet sich derselbe melodiose und eingängige Stil, den wir aus seinen berühmten Filmscores kennen. Als Beispiele unter vielen seien hier etwa genannt: **Thibaud**, **Chevalier des Croisades** (1967), **Jacqou le Croquant** (1969), **Le Chandelier** (1977) oder **Les Chevaux du Soleil** (1980).

Das früheste mir vorliegende Klangbeispiel Delerues, die EP zum 1959 gedrehten Liebesfilm **Une Fille pour l'Été** von

BANDE ORIGINALE / Musique de GEORGES DELERUE



CLAUDE BERRI présente
CATHERINE DENEUVE / PHILIPPE NOIRET
L'AFRICAIN
UN FILM DE PHILIPPE DE BROCA

CÉNARIO ORIGINAL GÉRARD BRACH ET PHILIPPE DE BROCA • MUSIQUE GEORGES DELERUE ÉDITIONS MUSICALES
N FRANÇOIS BALMER • JACQUES FRANÇOIS • JEAN BENGUIGUI • JOSEPH MOMO
AVEC LA PARTICIPATION DE VIVIAN REED
DÉCORS FRANÇOIS DE LAMOTHE • DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JEAN PENZER • MONTAGE HENRI LANÔE

Edouard Molinaro, zeigt schon in nuce alle Stilmerkmale des Komponisten - und das sogar noch ein Jahr vor dem **Pianisten** -: Ein verträumtes, einschmeichelndes Adagio wird angestimmt, es dominieren solistisch eingesetzte weiche Instrumente (Gitarre, Flöte, Englischhorn), die harmonische Melodielinie wird schließlich durch einen satten Streicherteppich noch verstärkt. In vielen späteren Werken sollte Delerue diese für ihn grundlegenden Stilismen abwandeln und perfektionieren, aber man wundert sich dennoch immer wieder, wie früh er seine ganz ihm eigene, sofort wiederzuerkennende und heraushörbare Musiksprache gefunden hat.

Weiterhin erwähnenswert aus den frühen 60er Jahren ist seine Musik zu **Une Aussi Longue Absence** (1960), von der 1960 ebenfalls eine EP mit vier Titeln in Frankreich erschien (zwei davon wiederum reine Tanznummern, die im Film eine reine Hintergrundkulisse bilden). Das bemerkenswerte Kammerstück, damals in Cannes mit der 'Goldenen Plame' ausgezeichnet,

war das Erstlingswerk des hauptsächlich als Cutter für mehrere Filme von Alain Resnais (**Hiroshima Mon Amour** von 1959, **L'Année Dernière à Marienbad** von 1960) bekanntgewordenen Henri Colpi, mit dem Delerue danach eine langjährige Freundschaft verband. In intimer und intensiver Form beschreibt der Film die Suche einer Frau (Alida Valli) nach der Identität ihres verschollenen Mannes, den sie in einem Clochard (Georges Wilson) wiederzuerkennen glaubt. Delerue kreierte hierfür eines seiner schönsten und populärsten Chansons: "Trois Petites Notes de Musique". Eine ganz außerordentliche lyrische Melodie voller Bescheidenheit und Aufrichtigkeit, die gerade durch ihre schlichte instrumentale Begleitung mit Akkordeon und Klavier so sehr bezaubert und ins Ohr geht.

Eine weitere Partitur zu einem Colpi-Film entstand 1969: **Heureux Qui Comme Ulysse** zeigte den berühmten französischen Komiker Fernandel in seiner letzten Rolle, der mit seinem altersschwachen



Lieblingsgaul in die Freiheit der Camargue flieht, statt ihn in eine Pferdearena zu bringen. Delerue ließ einen seiner herrlichsten Einfälle erklingen, ein schmerzliches *Lamento*, das nebst satten Streichern mal von der Violine, mal von der Gitarre getragen wird. Eine von Herzen kommende Musik, wie auch das reizende, vom Hauptthema abgeleitete Chanson, das er vom bekannten Chansonnier Georges Brassens singen ließ, der übrigens hier das einzige Mal in seiner ganzen Karriere ein Lied mitkreierte, das er nicht selbst geschrieben hatte.

Auch für Louis Malle's oft im TV auftauchende renommierte Revolutionspersiflage *Viva Maria* (1965) mit Brigitte Bardot und Jeanne Moreau hatte Delerue schon drei recht spritzige Chansons beige-steuert, die von den beiden Aktrizen auch gesungen werden. Oft wird ja gerade diese Filmmusik herbeizitiert, wenn filmmusikalisch wenig vorbelastete Filmkritiker sich zu Delerue äußern wollen oder sollen. Der eher unterhaltend angelegte Score mit mancherlei südamerikanischen Einflüssen ist allerdings letztendlich innerhalb des Delerue-Gesamtwerks nicht mehr als Mittelmaß, weil die musikalische Inspiration hierbei insgesamt doch recht dünn bleibt. Weitauß interessant und gehaltvoller geben sich da schon zwei Scores, die Delerue 1967 komponierte: Zum einen die mit schwermütigen Chören und osteuropäischem Kolorit (Zymbal als herausragendes Instrument) versehene Partitur zur in Ru-

mänien spielenden Anthony Quinn-Moritat *The 25th Hour* sowie vor allem die unbändig charmant aufleuchtende Musik zu Jack Claytons englischem Film *Our Mother's House*, einem sensiblen Drama um mehrere Kinder, die den Tod ihrer Mutter verbergen und versuchen, sich allein durchzuschlagen. Die wenigsten Soundtrack-sammler dürften wahrscheinlich wissen, daß Quincy Jones Delerue's wunderbares, im Rhythmus eines graziösen Wiegenliedes sich aussingendes, Hauptthema für den Steven Spielberg-Film *The Color Purple* (1985) fast Note für Note kopierte, was im Jahre 1985 beinahe zum Rechtsstreit führte. Der Grund für das Plagiat war einfach der, daß die LP von *Our Mother's House* als Temp Track für Spielbergs Film hergenommen worden war und sich Jones, sowieso mit elf Orchestrirern bewaffnet, von der Delerue-Musik hochgradig inspirieren ließ. Delerue selbst nahm die Geschichte offensichtlich eher gelassen hin und fühlte sich sogar geschmeichelt, so daß die ganze Angelegenheit schließlich unter vier Augen aus dem Weg geräumt wurde.

Daß Delerue auch vielseitig komponieren und ganz auf melodiöse Elemente verzichten konnte, stellte er bei Filmen wie *Quelque Part, Quelqu'Un* (1971) von Yannick Bellon und *L'Important C'est d'Aimer* (1974) von Andrzej Zulawski mit Romy Schneider in der Hauptrolle unter Beweis. Fast durchweg atonale Scores mit gehörigen avantgardistischen Streicherclustern, statischen Klangflächen und dissonanten Chorpässagen, die wahrlich nicht jedermanns Sache sein mögen, aber hier doch erwähnt werden sollen, zumal Delerue selbst besonders stolz gerade auf diese Arbeiten war, die ein ganz anderes Bild seiner Persönlichkeit darstellten: sozusagen Dr. Jekylls Mr. Hyde-Seite.

Einen weiteren Schwerpunkt setzte Delerue seit Ende der 60er Jahre mit der Vertonung von historischen Sujets, wo er mehrmals damit konfrontiert wurde, die Musik der verschiedensten Epochen innerhalb seines eigenen Idioms zu rekonstruieren. Ähnlich wie Miklós Rózsa es in seiner großen historischen Phase bei MGM in den 50er Jahren getan hatte, griff Delerue teilweise auf alte Instrumente des Mittelalters oder der Renaissance in der Funktion eines musikalischen Dekors zurück und versuchte, diese mit dem Klang eines modernen Sinfonieorchesters, das für die psychologischen Momente der Filmhandlung zuständig ist, zu kombinieren. Wie Rózsa betrieb er akribische musikhistorische Studien, um der authentischen Musik der jeweiligen Zeit möglichst nahezukommen. Ein herausragendes Beispiel dafür war der Ende der 70er Jahre auf Tony Thomas' Citadel-Label als LP veröffentlichte Score zu John Hustons Historienfilm *A Walk with Love and Death* (1969), in dem dessen Tochter Anjelica Huston ihre erste Hauptrolle spielte. Der Film ist während des Hundertjährigen Kriegs im Frankreich des 14. Jahrhunderts

angesiedelt und schildert die Liebesgeschichte eines jungen Paares, das durch die Kriegswirren in den Tod getrieben wird, in faszinierenden poetischen Bildern. Ohne auf seinen eigenen warmen melodischen Stil zu verzichten, der im zärtlich sich wiegenden Liebesthema für Flöte, Cembalo und Streicher hervorragend zum Ausdruck kommt, setzt Delerue eine ganze Reihe von Originalinstrumenten (Lauten, Krummhörner, Violen, spezielle Flöten) ein, die durch ihr archaisches Klangbild die historische Epoche auf musikalische Art und Weise verlebendigen. Dadurch entsteht eine atmosphärisch dichte, musikalisch hochinteressante und facettenreiche Tonschöpfung, deren Anschaffung auf LP durchaus empfohlen werden kann.

Auf einem ähnlichen Konzept basierten die in der englischen Tudorzeit Heinrichs VIII. spielenden Filme *A Man for All Seasons* (1966) von Fred Zinnemann und *Anne of the Thousand Days* (1969) von Charles Jarrott mit Richard Burton und Geneviève Bujold in den Hauptrollen. Während ersterer nach einem Bühnenstück von Robert Bolt das Leben Thomas Mores von seiner Ernennung zum Lordkanzler bis zu seiner Hinrichtung zum Thema hatte und Delerue außer zu Beginn des Films wenig Musik abforderte (Vorsicht: der 1966 auf RCA erschienene Soundtrack besteht fast nur aus Dialogen!), erzählt letzterer die Geschichte Anna Boleyns, der Frau Heinrichs VIII., die schließlich wegen angeblichen Ehebruchs enthauptet wurde.

Immerhin eine LP-Seite wurde mit Delerue's Score gefüllt, während die B-Seite authentische Musik der Tudorzeit von Thomas Tallis, John Dowland u.a. enthält. Wieder greift Delerue auf zeitgenössische Renaissance-instrumente zurück, mit denen er das Flair authentisch klingender Fanfaren, Tänze und Hofzeremonien musikalisch herbeizaubert. Die Ouvertüre des Scores ist schon ein kleiner Leckerbissen für sich: Packende Staccato-Bläserfanfaren, vom Schlagwerk unterstützt, alternieren mit einem elegisch sich ausweitenden schönen Streicherthema, dem Delerue wie so oft Englischhorn und Flöte als Soloinstrumente an die Seite stellt. Weitere Arbeiten in diesem Genre waren etwa die Scores zu den Fernsehserien *Thibaud, Chevalier des Croisades* und *The Borgias* (1980), die aber bei weitem nicht die Prägnanz der gerade vorgestellten Spielfilme erreichten und in der Routine steckenblieben.

Zu einem Höhepunkt von Delerue's Karriere sollte das zur 200-Jahrfeier der französischen Revolution ausgerichtete zweiteilige Opus *La Révolution Française* (1989) werden, ein von zwei Regisseuren (Robert Enrico und Richard Heffron) inszeniertes und mit internationalem Staraufgebot (Klaus Maria Brandauer, Peter Ustinov, Jane Seymour, Christopher Lee) besetztes Riesenepos, das aber zum kommerziellen Debakel ausartete und ins Ausand schon

gleich gar nicht mehr exportiert wurde. Die luxuriös ausgestattete Doppel-LP des Soundtracks war spätestens ein halbes Jahr, nachdem der Film herausgekommen war, schon zum teuren Sammlerobjekt geworden. Kurioserweise ist die Doppel-CD inzwischen sogar noch schwerer aufzutreiben, obwohl deren Cover und Booklet sehr ärmlich ausgestattet sind im Vergleich zur LP - wer sie sich zulegen will, kann damit rechnen, eventuell ein halbes Vermögen zu verprassen.

Delerue muß wohl vor einem ähnlichen Problem wie Miklós Rózsa gestanden haben, als er ein Jahr nach **Ben Hur** mit der Musik zu **King of Kings** betraut wurde. 1988, also ein Jahr vor der **Révolution Française**, hatte er ja erst **Chouans** musikalisch in Noten umgesetzt, der beinahe dasselbe Sujet behandelt hatte. Nichtsdestotrotz schien Delerue bei der Vertonung der **Révolution Française** geradezu vor Energie und Inspiration zu sprühen und legte eine faszinierende und großartige Partitur vor. Ein strahlendes Hauptthema, eine Hymne an die Freiheit, wird mal von Jessye Norman, die extra für diesen Film herbeizitiert worden war, mal von großem Orchester mit Chor interpretiert. Auch sonst läßt Delerue öfters Chöre jublieren oder wehmütig klagen, sorgt für pastorale und lyrische Zwischentöne auf höchstem Niveau und bringt abwechslungsreiche höfische Tänze und Fanfaren in allen Formen zu Gehör. Ein hervorragender Score, der durch seine pathetischen Choreinlagen noch an zusätzlichem Reiz gegenüber **Chouans** gewinnt und den man unbedingt zu Delerues farbigsten und imposantesten Klangschöpfungen zählen muß.

DELERUE IN AMERIKA

Ende der 60er Jahre wurden außer Fred Zinnemann, John Huston und Ken Russell (der in Anlehnung an den **Pianisten** - englischer Titel: **Shoot the Piano Player** - 1966 einen skurrilen Kurzfilm über Delerue mit dem Titel **Don't Shoot the Composer** inszeniert hatte) noch andere anglo-amerikanische Regisseure auf Delerue aufmerksam, die ihre Projekte in Europa drehten. Hier sei kurz angemerkt, daß sowohl **A Man for All Seasons** als auch **Anne of the Thousand Days**, für dessen Score Delerue 1970 eine Oscarnominierung erhielt, in England hergestellt wurden und Delerue seine Musiken dazu in London aufnahm.

In der Zeit um 1970 herum war Delerue an drei größeren amerikanischen Produktionen beteiligt: **Promise at Dawn** (1970) von Jules Dassin mit dessen Ehefrau Melina Mercouri, das er mit lebhaften Balalaika-Melodien und gefühlvoll-zärtlichen Glockenspielklängen ausstattete; **The Horsemen** (1970), ein in Afghanistan spielender

Abenteuerfilm mit Omar Sharif von John Frankenheimer, wo vor allem der eindrucksvolle Bläusersatz im **Main Title** überzeugt, der eine wahrhaft mystische Landschaftsbeschreibung abliefern; und Mike Nichols' **The Day of the Dolphin** (1973) mit George C. Scott, ein mißglückter Thriller um sprechende Delphine, den viele Delerue-Fans wegen dem bezaubernden Cembalo-Thema, das sich durch mehrere Tracks zieht, für einen seiner schönsten Scores halten. Die Musik, die zudem im Cue **Reunion** einen sehr ähnlichen barocken Trompeten-Choral wie der beinahe zeitgleich entstandene **La Nuit Américaine** sein eigen nennt, brachte Delerue eine weitere Oscar-Nominierung ein.

Da Delerue eine panische Angst vor dem Fliegen hatte, dazu kaum Englisch sprach, nahm er zu der Zeit auch nie Angebote von amerikanischen Filmen an, deren Partituren er in den Staaten hätte aufnehmen müssen. Doch die wirtschaftliche und finanzielle Situation des französischen Kinos verschlechterte sich in den 70er Jahren zusehends, wodurch Delerue gezwungen wurde, mehr und mehr an kleinen TV-Produktionen zu arbeiten und bei vielen Spielfilmen ein restriktives, minimales Musikbudget in Kauf zu nehmen. Wie er selbst in einem Interview erzählte, waren die Zustände zum Teil so verheerend, daß es zum tagelangen Kampf mit dem jeweiligen Produzenten ausartete, wenn man vier oder fünf Orchestermusiker mehr haben wollte. Die desaströse Lage, die sich erst Mitte der 80er Jahre in Frankreich bessern sollte, hatte ihren Grund vor allem darin, daß das Musikbudget in Frankreich nicht wie in den USA im Filmetat miteingeschlossen war, sondern von Musikverlagen bereitgestellt wurde, deren hauptsächlichstes Interesse es war, daß die Musik möglichst wenig kosten sollte und die Unkosten dann über die Tantiemen wieder hereinkamen.

Angewidert von diesen Arbeitsbedingungen, entschloß sich Delerue 1981 endgültig dazu, sein Heimatland Frankreich trotz seines schlechten Englischs zu verlassen und sein Domizil in den USA aufzuschlagen. Nur noch für seine Regiefreunde wie de Broca oder Truffaut und in einigen anderen Ausnahmefällen kehrte er in den 80er Jahren nach Frankreich zurück. Und auch in den USA,

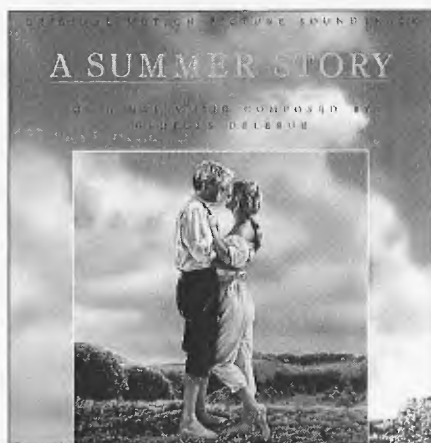
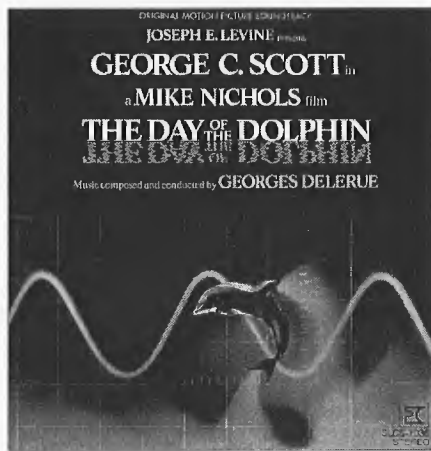
wo fast jeder Filmkomponist aus Zeitmangel zu Orchestrierern greift, gelang es ihm durchzusetzen, daß er alle seine Kompositionen selbst orchestrieren durfte: "Ich glaube, daß die Orchestrierung ein integraler Teil der Komposition ist. Ich kann es mir nicht vorstellen, daß jemand anderes für mich die Orchestrierung übernimmt. Ich selbst muß die Klangfarben auswählen. Sonst wäre es, als ob ein Maler eine Skizze zeichnen und dann sagen würde, es sei nicht sein Job, die Farben aufzutragen."

Mitausschlaggebend für diese Flucht nach Hollywood war freilich der Oscar, den Delerue nicht unbedingt verdientermaßen 1980 für **A Little Romance** von George Roy Hill erhalten hatte. Der Film selber ist zweifellos eine wunderschön erzählte und nie ins Kitschige abgleitende Liebesgeschichte zwischen zwei Kindern, einem Franzosen und einer Amerikanerin, die beschließen, einander unter der Seufzerbrücke Venedigs ewige Treue zu schwören. Nur basiert ein Großteil von Delerues Score auf dem bekannten **Largo** aus Antonio Vivaldis **Gitarrenkonzert in D-Dur**, weil der Regisseur sich mal wieder, ohne daß Delerue ihn davon abbringen konnte, zu sehr in den Temp Track verliebt hatte.

Der Delerue-Eigenanteil beschränkt sich im Grunde auf ein hübsches, locker-leichtes Hauptthema, eigentlich ein Remake seines schmissigen **Main Titles** zur Krimikomödie **La Petite Vertu** von 1968, das sicher nicht als Oscar-würdig eingestuft worden wäre. Ob die Academy-Mitglieder überhaupt Vivaldi von Delerue zu unterscheiden wußten, sei mal eher dahingestellt.

Die Komposition, die Delerue viel eher einen Oscar hätte einbringen müssen, ent-





stand 1983 zu **The Black Stallion Returns**, einem Sequel des von Francis Ford Coppola produzierten und wegen seiner exzellenten Farbphotographie zu Kritikerhoren gekommenen **The Black Stallion** (1979). Zum in Marokko spielenden Abenteuerfilm, dessen Höhepunkt ein rasantes Pferderennen ist, lieferte Delerue einen glutvollen und mitreißenden Score ab, bei dem man als Hörer oft meint, er hätte Shakespeares 'Romeo und Julia' vertont. Weit über dem Niveau dieses mittelprächtigen Kinderfilms erhebt sich diese Musik in den prachtvollen blechbestückten Fanfaren des arabisch eingefärbten Hauptthemas, im üppig-schwelgerischen Tonfall des wahrlich berührenden Liebesthemas (*Together Again*) und im grandios aufrauschenden achtminütigen Finale, einer großorchestralen Tour de Force, die bei Delerue ihresgleichen sucht. Bei den Top Ten von Delerue ist **The Black Stallion Returns** allemal mit von der Partie.

Daß Delerue nun in Amerika zumeist mit einem durchaus größeren Orchesterapparat als bislang arbeiten durfte, konnte man bereits bei seiner Komposition für **True Confessions** (1981) feststellen, in dem Robert De Niro als Priester und Robert Duvall als Polizeiinspektor zwei völlig unterschiedliche Brüder spielen, die sich bei einem Mordfall ungewollt und auf tragische Art und Weise immer näher kommen

In der Art einer feierlichen Liturgie verfaßte Delerue einen tragisch gestimmten

und düsteren Score mit einem außerordentlich großen Choranteil. Doch auch sanfte Töne mit Soli von Flöte, Klavier und Harfe, getragen von dezenten Streicherparts, fehlen in dieser recht gelungenen Partitur nicht.

Auf ganz ähnlichem Terrain, wiederum mit dem Einsatz von bittersüßen Engelschören und massiven Streichern, bewegte sich die Musik zu Norman Jewisons Nonnendrama **Agnes of God** (1985), für die es eine erneute Oscar-Nominierung gab.

Trotz aller Schönheit in einzelnen Passagen gehören beide Scores nicht in die oberste Delerue-Liga, da die ewig gleiche Streichertristesse, die wenig musikalische Abwechslung aufkommen läßt, auf eine LP-Länge von 40 Minuten gestreckt doch gewaltig an Reiz einbüßt.

Bei weitem vielgestaltiger gab sich da die 1986 entstandene Arbeit zu Bruce Beresfords **Crimes of the Heart**, einem tragikomischen Kammerspiel um drei Schwestern, besetzt mit Diane Keaton, Jessica Lange und Sissy Spacek. Hierfür schrieb Delerue eine vor Lebensfreude sprühende Musik, leicht jazzig angehaucht in ihrem tollen Alt-Saxophon-Hauptthema, aber gerade deshalb von großer melodischer Anmut und bezaubernder Leichtigkeit. Pure Eleganz zeigte sich da in einem der schönsten Delerue-Scores der 80er Jahre.

Eher von seiner selten bei ihm anzutreffenden und aufscheinenden aggressiven Seite zeigte sich Delerue dagegen in Oliver Stones Politdrama **Salvador** (1985) über den Bürgerkrieg in El Salvador 1980/1981, wo er viel perkussive Dramatik einflocht und nur an wenigen Stellen für gewohnte Lyrik sorgte.

Leider ersetzte Stone ein Jahr später bei seinem Vietnam-Kriegsfilm **Platoon** Delerues leidenschaftlich sich aufbäumendes und großflächig angelegtes *Adagio* für Streicher durch das bekannte Samuel Barber-*Adagio for Strings*, das mal wieder als gefürchteter Temp Track gedient hatte. Der erfahrene Komponist nahm die Ablehnung gelassen hin und konnte sein *Adagio* wenigstens auf der ersten der drei London Sessions-CDs verewigen, die er 1989 für das Varèse-Label mit Mitgliedern des London Symphony Orchestra und des Royal Philharmonic Orchestra einspielte und die einen erstklassigen Überblick über seine amerikanischen Scores der 80er Jahre geben. So enthält die dritte CD auch den abgelehnten dramatischen Score zu **Something Wicked This Way Comes** (1982), dessen Vertonung im Endeffekt James Horner übernehmen sollte.

Mit Sicherheit eines der schönsten Stücke dieses Sampler-Trios ist die Suite aus **Rich and Famous**, den Altmeister George Cukor 1981 mit Jacqueline Bisset und Candice Bergen in Szene gesetzt hatte. In einem stetigen Wechselspiel von Klavier und Streicherhintergrund entfaltet sich eine langgezogene hinreißende Melodie voll charmanter Schwerelosigkeit, mit Sicher-

heit eine von Delerues anrührendsten und feinsten Eingebungen.

Abseits der Filmmetropole Hollywood, nämlich in England, entstanden Ende der 80er Jahre zwei sehr bemerkenswerte Scores zu eher unbekanntem Filmen, die an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben sollen. Von Delerues langjährigem Wegbegleiter und Freund Jack Clayton (er hatte schon für **Our Mother's House** und **Something Wicked This Way Comes** verantwortlich gezeichnet) stammte **The Lonely Passion of Judith Hearne** (1987) über eine Klavierlehrerin in Dublin, gespielt von Maggie Smith, die von einem Mann (Bob Hoskins) nach langer Zeit der Einsamkeit enttäuscht wird, dem Alkohol verfällt und schließlich in einem Asyl landet. Delerue nahm den Plot zum Anlaß für eine unendlich traurige Komposition, die von einer Kirchenorgel eingeleitet und in der der von einer Knabenvokalise gesungene sensible *Main Title* von einem Streichquartett begleitet wird. Auch der Rest dieses Soundtracks ist durchdrungen von einer fast Brahms-artigen Aura vollkommenen Ebenmasses und tiefster Empfindung und baut vor allem auf die drei Instrumente Violine, Cello und Klavier. Wie **La Révolution Française** zählt diese CD zu den größten Raritäten auf dem Sammlermarkt, und wer sich die Musik zulegen möchte, sollte eher noch zur etwas leichter zu beschaffenden LP greifen.

Im darauffolgenden Jahr 1988 kam eben-



falls in England eine filmisch besehen sehr blasse Adaption eines Romans von 'Forsythe Saga'-Autor John Galsworthy heraus. **A Summer Story** bot Delerue die Gelegenheit, eine überbordende romantisch-pastorale Partitur zu schreiben, was er sogleich in vollen Zügen ausnutzte. Er legte für dieses Melodram eine meisterliche, pathetisch sich ausweitende Arbeit vor, deren Hauptthema oft von einem lyrischen Violin-Solo getragen wird. Süffige und satte Nebenthemen mit leicht englischem Kolorit tun das ihrige dazu, um für einen wahren Ohrenschaus zu sorgen.

Delerue, der 1989 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt, starb am 20. März 1992, nur acht Tage nach seinem 67. Geburtstag, an den Folgen eines Schlaganfalls in Los Angeles. Der Zufall wollte es, daß sein Todestag, ähnlich wie bei Bernard Herrmann, gleichzeitig der letzte Tag der Musikaufnahmen zu seinem allerletzten Film **Rich in Love** war. Ein Familiendrama mit Albert Finney und Jill Clayburgh, wieder unter der Regie von Bruce Beresford, mit dem Delerue seit **Crimes of the Heart** eine enge Freundschaft verband.

Und wenn man Delerues feinfühligem Score zu **Rich in Love** vernimmt, noch einmal ausgestattet mit allen Feinheiten und Facetten, die seine Filmmusiken über so viele Jahre hinweg prägten, meint man es fast heraushören zu können, wie er sich von seinen Lieblingsinstrumenten, die er immer wieder aufs Neue so gern eingesetzt hatte, in ausdrucksvollen Solo-Passagen verabschiedet: der Violine, der Oboe, der Gitarre, der Flöte, der Klarinette.

FAZIT

Concerto de l'Adieu hieß das wunderbare Violinkonzert für Pierre Schoendoerffers halbdokumentarischen Film über den Indochinakrieg **Dien Bien Phu**, das Delerue 1991 noch komponiert hatte. Es sollte sein letzter französischer Film werden, sozusagen der Abschied von seinem Heimatland Frankreich. Und was für einen Abschied dieses glanzvolle Konzertstück über eine Spielzeit von zehn Minuten entfaltet: Über düster-tragischen *Tristan*-Streicherakkorden erhebt sich die wehmütige Klage der Violine, die eine ergreifende und würdevolle Melodie in mehreren Variationen ausbreitet.

Delerue war ein Meister der Tragik, der Nostalgie, aber auch der unbeschwernten Fröhlichkeit und Vitalität, die er in so vielen Scores zu Papier gebracht hat. Er hatte die einmalige Gabe, sein Publikum



durch berührende Melodien und Themen zu verzaubern, wie wenig andere Filmkomponisten außer ihm. Und viele, die ihn persönlich kannten, nicht zuletzt sein Weggefährte François Truffaut, meinten, daß seine warmherzige, liebenswürdige und bescheidene Persönlichkeit sich in seiner Musik widerspiegeln. Wie Miklós Rózsa's Musikern sind auch diejenigen Delerues im Grunde immer von einem tief verwurzelten Humanismus durchzogen, denn er komponierte stets mit dem Herzen und nicht bloß mit dem Verstand.

Sicherlich mag der eine oder andere Nörgler dem Komponisten vorwerfen, es mangle ihm an Variabilität, er reize die Klangfarben des Orchesters nicht genügend aus und greife immer wieder auf dieselben Streicherteppiche zurück, aber damit verkennt man doch auch, wieviel stilvolle und emotional tief bewegende Melodien und dieser vielleicht letzte große musikalische Romantiker in über 400 Filmpartituren geschenkt hat. Sein Einfluß auf die ihm nachfolgende Generation von Filmkomponisten ist im übrigen nicht zu unterschätzen. Ohne die Filmmusiken eines Georges Delerue wären die Scores heutiger bekannter Komponisten wie etwa Rachel Portman, Lee Holdridge, Debbie Wiseman oder Mark McKenzie - um nur ein paar der offensichtlichsten herauszugreifen - mit Sicherheit nicht denkbar.

Georges Delerue hat uns allen mit seinen unverwechselbaren und traumhaften Kompositionen ein immenses Vermächtnis hinterlassen, dem wir uns dankbar anvertrauen sollten.

LITERATURHINWEIS

In Frankreich ist 1998 eine interessant zu lesende Biographie über Georges Delerue

erschienen, die vor allem über sein Leben und seine verschiedenartigsten Aktivitäten (Theater/Konzertmusik/Film- und Fernsehmusik/'Son et Lumière'-Arbeiten) Auskunft gibt. Aus vielen Zitaten von Delerue selbst und befreundeten Personen ergibt sich ein vielgestaltiges Porträt dieser faszinierenden Persönlichkeit.

Leider ist das Buch vom Umfang her zu knapp bemessen (278 Seiten, von denen allein 60 der der Filmographie, Diskographie und der Auflistung sämtlicher Bühnen- und Konzertwerke gewidmet sind), und sehr schade ist zudem, daß der Autor Frédéric Gimello Mesplomb fast überhaupt nicht auf die einzelnen Filmmusiken des Meisters eingeht, sondern sie nur ziemlich oberflächlich streift.

Weitaus Erhellenderes hat er hingegen über die ökonomische Situation des Kinos und der Filmkomponisten in Frankreich zu sagen. Hier scheint Mesplomb auf sicherem Fuß zu stehen als bei musikalischen Analysen und Beschreibungen.

Wer sich für Delerue interessiert und etwas Französisch kann, sollte sich das relativ leicht zu lesende Buch beschaffen:

Frédéric Gimello Mesplomb: Georges Delerue - Une Vie (Éditions Jean Curutchet: Hélette, 1998)

AUSWAHL DISKOGRAPHIE

Im folgenden habe ich eine selektierte Diskographie von Delerue-LPs sowie erhältlichen bzw. nicht mehr erhältlichen CDs zusammengestellt. Aufgenommen wurden alle jene Soundtracks, die mindestens Durchschnittsniveau erreichen.

Die Anordnung ist chronologisch geordnet entsprechend dem Herstellungsjahr der Filme, das nach dem jeweiligen Filmtitel zu finden ist.

Es werden zuerst LPs, danach CDs und schließlich noch einige Sampler aufgezählt. Die Bewertungen gehen wie gewohnt von Durchschnitt (☺ ☺ ☺) bis herausragendes Meisterwerk (☺ ☺ ☺ ☺ ☺).

LPs:

Viva Maria/1965
(United Artists UAS 4135)
☺ ☺ ☺ ☺
(nette Songs, aber die instrumentalen Tracks überzeugen weniger)

King of Hearts/1966
(United Artists UA-LA-287-G)
☺ ☺ ☺ ½
(purer Neoklassizismus mit zum Teil bizarren Instrumentierungen)

The 25th Hour/1967
(MGM 665073)
☺ ☺ ☺ ½
(düstere Klänge mit osteuropäischem Kolorit)

Our Mother's House/1967
(MGM E-4495-ST)
☺ ☺ ☺ ½
(Spitzen-Delerue voll melancholischem Charme. Nur die dumpfe Tonqualität stört etwas den positiven Eindruck)

Anne of the Thousand Days/1969
(Decca DL 7917)
☺ ☺ ☺ ½
(Renaissance-Flair mit Tänzen - nur eine LP-Seite)

A Walk with Love and Death/1969
(Citadel CT 6025)
☺ ☺ ☺ ☺
(mittelalterlich angehauchte anspruchsvolle Komposition)

Promise at Dawn/1970
(Polydor 4-5502)
☺ ☺ ☺ ½
(zarte Glockenspielklänge nebst russischer Einfärbung - leider etwas Source-Musik mit dabei)

L'Incorrigible/1975
(EMI 2C066-14236)
☺ ☺ ☺ ☺
(locker-eleganter Score mit mehreren deutsch gesungenen Kunstliedern von Delerue auf der B-Seite)

Tendre Poulet/1977
(Déesse DDLX 159)
☺ ☺ ☺ ☺
(einschmeichelnd-schöne Melodien - sehr empfehlenswerte Scheibe)

Préparez Vos Mouchoirs/1978
(Ariola 200979-315)
☺ ☺ ☺ ½
(Delerue auf Mozarts Spuren - teilweise fast schon in der Art eines Klavierkonzerts)

An Almost Perfect Affair/1979
(Varèse STV 81132)
☺ ☺ ☺
(trotz beschwingtem Hauptthema nichts Außergewöhnliches)

True Confessions/1980
(Varèse STV 81141)
☺ ☺ ☺ ½
(religiös angehaucht und schwermütig)

L'Africain/1982
(WEA 2401261)
☺ ☺ ☺ ☺
(sehr fein gestrickter Score mit üppigem Hauptthema - leider schlechte Pressung)

The Black Stallion Returns/1983
(Liberty LO 51144)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(mitreißende Abenteuermusik, gehört in die Sammlung)

Un Homme Amoureux/1987
(Pathè M. 240811)
☺ ☺ ☺ ☺
(melodisch hochkarätig und gefühlvoll: ein Geheimtip)

NICHT MEHR ERHÄLTICHE CDs:

Le Mépris/1964 (+ L'Ainé des Ferchaux/1962/L'Insoumis/1964)
(Hortensia CDFMC 529)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺ / ☺ ☺ ☺ ☺ / ☺ ☺ ☺
(die CD enthält außerdem noch zwei Kompositionen von Michel Legrand und Pierre Jansen, ist aber auf Grund des grandiosen Meisterwerks **Le Mépris** - vier Tracks mit knapp 10 Minuten - ihren Kauf wert)

Les Deux Anglaises et le Continent 1971
(Milan CDFMC 600)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(bewegend und einfach schön - der beste Truffaut-Delerue Score)

Crimes of the Heart/1986
(Varèse VCD 47278)
☺ ☺ ☺ ☺ ½
(bezaubernde Leichtigkeit und ein geniales jazziges Thema)

The Lonely Passion of Judith Hearne/1987
(AVM CD 2001)
☺ ☺ ☺ ☺
(sehr intime, aber bewegende Musik; ergreifendes Hauptthema)

A Summer Story/1988
(Virgin 790961 2)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(pastoral-elegischer toller Score, der ins Regal gehört)

Chouans/1988
(Carrère 96538)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(abwechslungsreiches, energiegeladenes Meisterwerk)

La Révolution Française 1989/2CDs
(Polydor 841 587-2 + 841 588-2)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(barocke Pracht vom Allerfeinsten, choral unterstützt)

Tours du Monde, Tours du Ciel 1990
(berthémont 8039331)
☺ ☺ ☺ ☺ ½
(sehr kurze CD - 23 Minuten - mit um so intensiverer Musik)

ERHÄLTICHE CDs:

Cartouche/1961
(Prometheus PCD 104)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺
(überschwenglicher Swashbuckler-Score, der jeden begeistert)

Jules et Jim/1961 (+ La Cloche Thibétaine/1974)
(Prometheus PCD 103)
☺ ☺ ☺ ☺ ☺ / ☺ ☺ ☺ ☺
(romantischer Klassiker, gekoppelt mit eher orientalischer Musik)

Cent-Mille Dollars au Soleil/1964 (+ Paul Gauguin/1974)
(Prometheus PCD 101)
☺ ☺ ☺ ☺ / ☺ ☺ ☺ ☺ ½
(erstere Musik sehr filmbezogen und kurzlebig, zweite ausgesprochen elegisch und melodramatisch)

Day of the Dolphin/1973
(VICP 61178)
☺ ☺ ☺ ☺
(sehr eindringliches Hauptthema nebst manchen Spannungshängern)

A Little Romance/1979
(Varèse VSD-5367)
☺ ☺ ☺ ☺ ½
(Delerue und Vivaldi beim Gipfeltreffen)

Le Dernier Métro/1980 + La Femme d'à Côté/1981
(Prometheus PCD 113)
☺ ☺ ☺ ☺ / ☺ ☺ ☺ ☺
(viel Suspense beim ersten Film, während Nummer zwei vor Leiden-schaft glüht)

A Little Sex/1981 (+ Julia/1977/Paul et Virginie (1 Track)/1974)
(Virginie 82.76.74)
☺ ☺ ☺ ☺
(Bootleg, das sein Geld nicht unbedingt wert ist. Wohlklingendes, aber auch Unnötiges mit oben)

Man, Woman and Child/1983
(Segal 019830)
☺ ☺ ☺ ☺
(weiteres Bootleg mit akzeptabler Tonqualität; durchweg überraschend schöne Melodik ohne Abstriche)

Agnes of God/1985
(Varèse VSD-5368)
☺ ☺ ☺ ½
(etwas lang geratene Scheibe, es reicht die Suite auf der London Sessions-CD Vol. 3)

Curly Sue/1991
(Giant 759924439-2)
☺ ☺ ☺ ☺
(angenehm-gefällige, aber mit mehreren Pop-Songs angereicherte CD)

Rich in Love/1992
(Varèse VSD-5370)
☺ ☺ ☺ ☺
(schwärmerisches und anrührendes Abschiedswerk)

SAMPLER-CDs:

London Sessions Vol. 1-3
(Varèse VSD-5241/5245/5256)
☺ ☺ ☺ ☺ ½ (Vol 1)
☺ ☺ ☺ ☺ ½ (Vol.2)
☺ ☺ ☺ ☺ (Vol.3)
(bitte zugreifen: feiner Überblick über Delerues amerikanische Soundtracks)

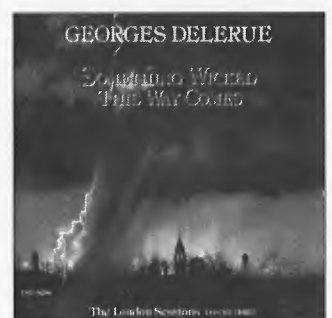
30 Ans de Musique de Film/ 2 CDs
(Odeon 4935382)
☺ ☺ ☺ ☺ ½
(exzellente Auswahl aus fast 50 französischen Filmen)

Music from the Films of Francois Truffaut
(Nonesuch 794405-2)
☺ ☺ ☺ ☺ ½
(Neuinspielung mit den wichtigsten Stücken aus den meisten Truffaut-Filmen - London Sinfonietta unter Hugh Wolff. Triff die Essenz der Originale.)

Francois Truffaut: Les Passions Amoureuses
(Milan 887974)
☺ ☺ ☺ ☺
(Musik aus 4 Truffaut-Filmen. Für alle, die die Originale nicht besitzen, lohnend. Enthält u.a. 4 Tracks aus **La Peau Douce** + 9 Tracks aus **Deux Anglaises**)

Georges Delerue: Musiques de Films
(Fremaux FE 960)
☺ ☺ ☺ ½
(recht schöne Zusammenstellung aus 4 reizvollen TV-Arbeiten der 70er und 80er Jahre)

Georges Delerue: Les Inédits
(Hortensia 887812)
☺ ☺ ☺ ☺
(viele kurze Fetzen aus insgesamt 8 Filmen werden in einer Art Resteverwertung aneinandergelängt. Dennoch: schöne Booklet-Ausstattung und Musiken zu französischen Filmen, die es zuvor nicht auf Tonträger gab)



Der inoffizielle Shopping-Guide oder der Weg zur Filmmusik-CD

von Patrick, Philippe und Steve

Bei dieser Aufstellung handelt es sich ausschliesslich um Shops, bei denen wir persönlich schon bestellt haben. Für Bestellungen ist folgendes zu beachten: Shops in EU-Ländern dürfen keine Mehrwertsteuer verrechnen, wenn die Ware in ein Nicht-EU-Land verschickt wird! Klärt das aber unbedingt vorher schon ab. Die Mwst. wird erst bei der Postzufuhr in die Schweiz erhoben, zusätzlich kommt eine Postbearbeitungsgebühr hinzu, die vermieden werden kann, wenn der Absender die Rechnung sichtbar auf dem Äusseren des Pakets anbringt. Diese Angaben sind leider ohne 100%ige Gewähr, wir haben schon die unglaublichsten Sachen erlebt, und vielleicht schlüpft das ein oder andere Mal sogar ein „Päckli“ durch ohne dass man zusätzliche Gebühren berappen muss...!

Auf eine Bewertung der jeweiligen Anbieter haben wir bewusst verzichtet, im Text schimmert aber sicher das ein oder andere durch.

Wenn ihr andere erwähnenswerte Möglichkeiten zum Filmmusikkaufl kennt, teilt uns die doch bitte mit (film.music.journal@bluewin.ch oder Adresse auf Seite 2)

Barbarella Media GmbH

Postfach 1414
22859 Schenefeld
e-mail: niceprice@gmx.net
Fax +49 (40) 84 00 46 47
Tel. +49 (40) 84 00 46 46

KURZBESCHREIBUNG	<i>Deutsches Soundtrack-Fachgeschäft, ehemals Cinema Soundtrack Club</i>
BESTELLUNG	<i>Per Telefon, Fax, Post oder eMail</i>
AUSWAHL	<i>Sehr gross. Neue und ältere Titel wie auch Promos und seltene Releases.</i>
PREISE	<i>teils recht günstig, ausgewählte Titel zum Teil etwas teuer</i>
VERSANDDAUER	<i>ca. 2 – 3 Tage</i>
ZAHLART	<i>für die Schweiz sehr umständlich und teuer, weil nur per Eurocheck oder Banküberweisung. Wir hoffen auf baldige Einführung der Kreditkartenabrechnung. Ansonsten per Bankbelastung und Nachnahme.</i>
FAZIT	<i>Sehr gut sortierter Versand, der auch Filmmusikzeitschriften und Bücher anbietet. Öfters gute Aktionen. Der Katalog dürfte der Übersicht halber in Komponisten unterteilt sein, das wäre ein grosses Plus.</i>

Footlight Records

113 East 12th Street; New York NY 10003; USA
Tel. 001 (212) 533-1572
Fax 001 (212) 673-1496
e-mail footlight1@aol.com
Homepage www.footlight.com

KURZBESCHREIBUNG	<i>Renommiertes Fachgeschäft in New York City mit grossem Ladenlokal.</i>
BESTELLUNG	<i>Per Telefon, Fax, Post, e-mail oder Online</i>
AUSWAHL	<i>Neben den gängigen (neuen und älteren) Titel werden hier auch Promo- und Import-CDs (Europa und Japan) verkauft. Bekannt ist das Geschäft aber vor allem für sein grosses LP-Repertoire.</i>
PREISE	<i>Standardpreise für reguläre Alben, Import-/Promo-CDs und auch gewisse LPs sind sehr teuer!</i>
VERSANDDAUER	<i>ca. eine Woche da der Versand ausschliesslich mit Priority Mail stattfindet, was leider auch ziemlich teuer ist.</i>
ZAHLART	<i>Kreditkarte</i>
FAZIT	<i>Wer ältere Titel sucht, die lediglich auf Vinyl veröffentlicht wurden, ist hier im Schlaraffenland und kann im Shop locker mehrere Stunden verbringen. Eine Adresse, die man sich unbedingt merken sollte.</i>

Intrada

2220 Mountain Boulevard, Suite 220;
Oakland CA 94611; USA
Tel. 001 (510) 336-1612
Fax 001 (510) 336-1615
e-mail intrada@intrada.com
Homepage www.intrada.com

KURZBESCHREIBUNG	<i>Soundtrack-Label, welches auch „fremde“ CDs verkauft</i>
BESTELLUNG	<i>Per Telefon, Fax, Post, eMail oder Online. Für Bestellungen per Fax und Post stellt Intrada auf seiner Homepage ein Formular zur Verfügung,</i>

	<i>welches man aber nicht zwingend benutzen muss.</i>
AUSWAHL	<i>Eigenproduktionen wie auch gängige (neue und alte) Veröffentlichungen, Importe und gewisse Promo-CDs. Sehr gute Auswahl, auch an europäischen Releases (selten für die USA!).</i>
PREISE	<i>Standardpreise für die regulären Alben.</i>
VERSANDDAUER	<i>Air Mail dauert etwa eine Woche und kostet \$5.- für die erste CD sowie \$2.- für jedes weitere Album. Surface Mail dauert etwa drei Wochen und kostet \$5.- für die erste CD sowie \$1.- für jede weitere Scheibe.</i>
ZAHLART	<i>In der Regel Kreditkarte, aber man kann auch mit Check und Money Order bezahlen</i>
FAZIT	<i>Schnell und unkompliziert. Jede Woche erscheint ein e-mail Newsletter mit der Rubrik „Pick of the week“ und den neusten und kommenden Veröffentlichungen, Kurzbeschriebe von Douglass Fake inbegriffen. Sehr gut!</i>

Prometheus Records (Soundtrack)

Luc Van de Ven; Astridlaan 171; 2800 Mechelen; Belgien
 Tel. 0032 (15) 414-107
 Fax 0032 (15) 433-610
 e-mail scq@pophost.eunet.be
 Homepage www.soundtrackmag.com

KURZBESCHREIBUNG	<i>Soundtrackshop des Fachmagazins Soundtrack, welches vorwiegend Abonnenten beliefert und mit Prometheus ein bekanntes Filmmusiklabel unterhält.</i>
BESTELLUNG	<i>Per Telefon, Fax, Post oder eMail. Für Bestellungen per Fax und Post wird auf der Homepage ein Formular bereitgestellt, welches man aber nicht zwingend benutzen muss.</i>
AUSWAHL	<i>Alte und neue Titel wie auch viele Promo-CDs. Film Score Monthly CD's sind recht günstig.</i>
PREISE	<i>US-Titel sind allgemein zu teuer, Luc hat aber seit einiger Zeit auch die europäischen Veröffentlichungen der US-Titel am Lager, die dementsprechend günstig sind, wenn man die Geduld hat einige Wochen nach dem US-Termin die Europafassung abzuwarten. Meist faire Preise, auch bei Promos.</i>
VERSANDDAUER	<i>wenige Tage</i>

ZAHLART	<i>Leider nur Internationales Postgeld im voraus, Stammkunden dürfen auch nach Lieferung bezahlen.</i>
FAZIT	<i>Der Katalog ist zwar übersichtlich aber oft etwas veraltet, weil Titel geführt werden, die dann doch nicht mehr oder schon lange nicht mehr lieferbar sind. Für Schweizer (also Nicht-EU-Bürger) ein eigentlich preisgünstiger Händler, wenn man geschickt bestellt.</i>

Rare Discs

18 Bloomsbury Street; London, WC1B 3QA
 (früher Dean Street Records)
 Tel. 0044 (171) 580-3516
 Fax 0044 (171) 788-3809
 e-mail --
 Homepage --

KURZBESCHREIBUNG	<i>Einst Englands Filmmusik Shop Nummer 1</i>
BESTELLUNG	<i>Fax, Telefon.</i>
AUSWAHL	<i>Vorwiegend LPs aber auch die gängigen CD-Veröffentlichungen</i>
PREISE	<i>Aufgrund des ungünstigen Wechselkurses des Englischen Pfunds sind die Preise recht gesalzen</i>
VERSANDDAUER	<i>-- (wir haben dort immer nur persönlich und vorort eingekauft)</i>
ZAHLART	<i>Kreditkarte</i>
FAZIT	<i>Uns scheint, als hätten die dort immer die gleichen LPs, ganz nach dem Motto, wer will heute noch LPs kaufen?</i>

Screen Archives Entertainment

P.O. Box 500; Linden VA 22642-0500; USA
 Tel. 001 (540) 635-2575
 Fax 001 (540) 635-8554
 e-mail craig@screenarchives.com oder
charles@screenarchives.com
 Homepage www.screenarchives.com

KURZBESCHREIBUNG	<i>Soundtrack Fachgeschäft und offizieller Vertreiber der BYU-CD's</i>
BESTELLUNG	<i>Per Telefon, Fax, Post, e-mail und Online</i>
AUSWAHL	<i>sehr gross.</i>
PREISE	<i>US-Preise, Promos sind recht teuer, Seltenheiten oft etwas überteuert, man kriegt aber Perlen (oder vermeintliche), die gibt es eigentlich gar nicht...</i>

VERSANDDAUER	<i>Da nur per Air Mail versandt wird, dauert es ca eine Woche und kostet \$7.- für die erste CD sowie \$1.50 für jedes weitere Album.</i>
ZAHLART	<i>Kreditkarte</i>
FAZIT	<i>Sehr freundliche und hilfsbereite Bedienung. Man versucht auch, das Unmögliche möglich zu machen. Grosses Fachwissen und viel Hingabe. Wahrscheinlich der beste Filmmusikladen überhaupt. Kein Katalog, dafür umfangreiche Homepage!</i>

Swiss Film Music Society

Jungholz Hof 3; 8050 Zürich; Schweiz
 Fax 0041 (01) 313-1404
 e-mail ruf@smile.ch
 Homepage <http://home.sunrise.ch/sfms>

KURZBESCHREIBUNG	<i>Soundtrack-Shop des Film Music Journal</i>
BESTELLUNG	<i>Per Fax, Post oder e-mail</i>
AUSWAHL	<i>Nur Titel von Varese, RCA Spanien Ryko Disc und Aleph</i>
PREISE	<i>Einheitspreis von Fr. 27.- für alle CDs inklusive Porto und Verpackung (Schweiz). Abonnenten des Film Musik Journals bezahlen jedoch nur Fr. 24.- für Varese Titel.</i>
VERSANDDAUER	<i>Da kein eigenes Lager vorhanden, dauert der Versand etwa zwei Wochen</i>
ZAHLART	<i>Vorauszahlung auf Postcheckkonto oder in bar</i>
FAZIT	<i>Besonders attraktiv für Abonnenten aus der Schweiz</i>

Amazon

eMail orders@amazon.com
 Homepage www.amazon.com

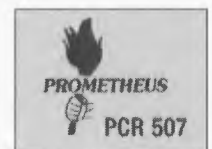
KURZBESCHREIBUNG	<i>Der wohl bekannteste Internetanbieter von Unterhaltungselektronik, Musik und DVD's.</i>
BESTELLUNG	<i>nur über geschützte Homepage</i>
AUSWAHL	<i>beschränkt sich eher auf populärere Titel, führt aber auch die ein oder andere Besonderheit (die in den USA offiziell erhältlich sein muss!).</i>
PREISE	<i>eher teuer, allerdings gibt es ab Erscheinen einen Rabatt, dann bewegt sich das Ganze im normalen Rahmen.</i>

VERSANDDAUER	<i>je nach Wunsch (air mail, surface mail, letztere dauert ca. 2-3 Wochen und ist wesentlich günstiger).</i>
ZAHLART	<i>Kreditkarte</i>
FAZIT	<i>schnell und einfach, wenn man weiss was man will. Ausserdem sehr gutes DVD Angebot mit tollen preorder Rabatten. Es gibt inzwischen auch die Möglichkeit gebrauchte CDs zu kaufen, allerdings haben wir das bisher noch nie ausprobiert. Eine Auswahl an Tracktiteln kann angespielt werden (RealPlayer). Amazon.de ist die Deutsche Alternative, allerdings mit weniger Angeboten im Filmmusikbereich.</i>

Ebay

Homepage www.ebay.com oder direkt <http://listings.ebay.com/aw/listings/list/category304/index.html>

KURZBESCHREIBUNG	<i>Amerikanisches Internet-Auktionshaus</i>
BESTELLUNG	<i>Keine, da man für die jeweiligen Album mitbieten muss</i>
AUSWAHL	<i>Prinzipiell alles, sofern dafür gerade ein Anbieter existiert</i>
PREISE	<i>Kann jeder durch sein Gebot selber bestimmen. In der Regel fängt die Auktion bei einigen wenigen Dollars an</i>
VERSANDDAUER	<i>Etwa zwei Wochen, da die meisten Verkäufer in den USA beheimatet sind. Wenn man aber bereit ist mehr Porto zu bezahlen, kriegt man das Album auch schneller</i>
ZAHLART	<i>Bar, Check oder mit PayPal</i>
FAZIT	<i>Wer regelmässig reinschaut und sich nicht gleich vom erstbesten Angebot hinreissen lässt, kann hier ganz tolle Schnappchen ergattern</i>



Das Filmmusik-Leben eines britischen Gentleman

von Martin Hagmann



Brighton!

Man verlässt den Bahnhof und hält nach rechts, überquert die Strasse ein paar Schritte bergwärts und erreicht dann ein sehr kleines, aber äusserst sauber eingerichtetes Geschäft, „The Record Album“. Hier betreibt George Ginn seinen Handel – den Handel mit Soundtracks.

An jedem Wochenende dekoriert er seine Schaufenster mit jenen LP-Covers, deren Filme gerade im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Filmmusik ist Georges beständige Leidenschaft, die bis in die Kriegszeit zurückreicht. Sein Lieblings-Soundtrack ist **Kings Row** von Erich Wolfgang Korngold, ein Abenteuerstreifen mit Ex-US-Präsident Ronald Reagan.

George Ginn kaufte seinen Laden im Jahre 1962 mit Hilfe von Spendengeldern der Royal Air Force. Georges Dienste in der RAF ermöglichten ihm auf seinen Reisen den Zugang zu den begehrtesten Soundtracks aller Zeiten. Unter grossem finanziellen Verlust verkaufte er den Hauptteil seiner harterarbeiteten Sammlung, um sich auf drei Spezialgebiete konzentrieren zu können: Filmmusik, Stage Musicals, Classical Recordings.

25 Jahre später hat sich George bereits einen weltweiten Ruf als „Quelle der Raritäten“ gemacht. Allerdings dealt Mr. Ginn ausschliesslich mit LP's. Wer bei ihm nach CD's sucht, ist hier also an der falschen Adresse.

Er selbst betitelt die Compact Disc als entsetzlich bedeutungsloser, kleiner Frisbee. Tatsächlich anerkennt er, dass dies heutzutage eine geradezu lächerliche Einstellung ist. „Ich bin nicht aus diesem Jahrhundert“, gestand er einmal, denn er besitzt kein Faxgerät und akzeptiert keine Kreditkarten. Aber über seine Liebe zur Langspielplatte gibt es keinen Zweifel. Eine LP ist eine fühl- und greifbare Sache. Man behandelt sie vorsichtiger und achtungsvoller als eine CD. Alles an ihr ist Ausstrahlung und bewirkt eine angenehme Anziehungskraft. Die künstlerische Gestaltung des Covers, der wunderschöne, entgegenkommend warme analoge Sound lassen das Herz eines jeden Sammlers höher schlagen.

„Ich mag keinen digitalen Sound“, bewertet George sein Urteil. Dieser sei unnatürlich. Es mangelt an Bass sowie an der Tiefe und unmittelbarer Nähe der Musik. Sein Entscheid über die Verachtung der CD hat bis heute zur Folge, dass ihm weltweit eine Fangemeinde von Vinyl-Sammlern und Filmliebhabern treu geblieben ist. 75% seines Plattenbestandes sind in England rechtlich nie freigegeben worden, das heisst es handelt sich um Importwaren aus den USA, Australien, Frankreich, Italien und Deutschland. Am begehrtesten sind natürlich die vom Outfit perfekt gestalteten Japan-Pressungen. George Ginn hört sich seine Soundtracks genau an, und wenn jemand eine Filmmusik sucht, setzt er alles daran sie zu finden.

Natürlich hat die Zunahme von „easy listening“ und der Sammler alter Schallplatten einen ständigen Strom von „Klubmenschen“ und DJ's in seinen Laden geführt. Musiken aus den 60er Jahren liegen heute stark im Trend. Filmmusik zum Tanzen, das ist „in“. Henry Mancini verwendet beinahe immer einen Bossa Nova in seinen Soundtracks. Roy Budd-Scores geniessen eine treue Anhängerschaft und seine Musik zum Michael Caine-Film **Get Carter** wäre als Original-LP aus Japan bei Soundtrack-Auktionären in England unter £1500.- kaum auszuhandeln!

Zu weiteren Prachstückchen zählen die wünschenswerten Japan-Pressungen von **In Like Flint** (Jerry Goldsmith) und Lalo Schiffrins **Bullitt**. Nach George Ginns Meinung sind aber gegenwärtig Quincy Jones' **The Italian Job** und Michael Legrands **The Thomas Crown Affair** die wohl meistgesuchtesten Filmmusiken seines gesamten Warenbestandes. Logischerweise verewigt sind die weltberühmten James-Bond-Soundtracks in der Gilde der Sammler Juwelen. Obwohl man sich einen „Bond-Streifen“ ohne den typischen John Barry-Sound kaum vorstellen kann, ist es seltsamerweise **Never Say Never Again** (Legrand), der sich an der Spitze der Soundtrack-Charts befindet. Für einen eingefleischten Bond-Fanatiker unentbehrlich.

Mögen George Ginn noch viele Jahre in seinem Laden gegönnt sein, denn auch er hat als britischer Gentleman mal eine schwache Stunde. Und was er dann braucht, wissen wir alle: Einen toproriginellen Soundtrack!!! Wohl gemerkt, nur LP's, denn CD bedeutet für ihn „clinically dead“ – klinisch tot.

THE RECORD ALBUM
George Ginn
8 Terminus Road
Brighton, Sussex
England, BN 1 3 PD
Phone: 0044 1273 323853

Martin Hagmann ist Mitglied der ersten Stunde der Swiss Film Music Society. Seine Filmmusikleidenschaft begann vor 20 Jahren mit Martin Böttchers Musiken zu den Winnetou-Filmen, gefolgt von Ennio Morricone. Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith, John Williams, John Barry, Lalo Schiffrin und Henry Mancini kamen hinzu, aber auch Roy Budd, Quincy Jones, Michel Legrand, Neal Hefti und Ron Goodwin gehören in sein Repertoire. Sein Artikel wurde vor rund 2 Jahren verfasst, fand aber erst in dieser Ausgabe Platz, wofür wir uns entschuldigen

Filmmusik am Klavier

Kommerzielle Notenarrangements für den Hausgebrauch

von Matthias Wiegandt

Zu den am häufigsten gestellten Fragen der Filmmusikszene gehört jene nach der Erhältlichkeit von Notenmaterial. Viele Filmmusikfans spielen selbst ein Instrument oder möchten schlichtweg mitlesen, wenn ihre Lieblingsplatten aus den Boxen erschallen. Leider ist die Wahrscheinlichkeit, an Originalpartituren berühmter Soundtracks heranzukommen, aus bekannten Gründen nicht allzu hoch. Orchesterwerke bleiben ungedruckt, Leihpartituren werden nur an zahlende Orchester abgegeben, und Besuche in amerikanischen Archiven bleiben akademischen Forschern vorbehalten. Deshalb darf ein selten diskutierter Bereich besonderes Interesse für sich beanspruchen, über den ich hier informieren möchte: Klavierarrangements filmmusikalischer Partituren, sofern sie im Handel erhältlich waren oder sind. Die Formulierung ist deshalb notwendig, weil viele derartige Hefte nur für eine begrenzte Zeit im Verkehr bleiben und dann teilweise in neuen Mixturen re-ediert werden, fast wie die CD-Sampler der Firma Silva Screen, die manche ihrer Titel auch schon ein halbes Dutzend Mal auf Themen-CDs untergebracht hat.

Wer in ein gutsortiertes Notengeschäft geht, das die alte Staubfängermentalität über Bord geworfen hat, sollte sich in irgendeiner Ecke des Ladens einer kleinen Abteilung „Filmmusiknoten für Klavier“ gegenübersehen. Was dort verstaut ist, beschränkt sich meiner Erfahrung in verschiedenen Städten zufolge auf 50-150 Hochglanzhefte, die sich in zwei Kategorien aufteilen lassen. Zum einen gibt es die Sampler bestimmter Studios, Komponisten oder Epochen: *Great Songs from Warner Bros. Movies*, *The Best of Francis Lai* oder *Film Music: the Eighties*. Die andere Kategorie erfaßt Alben mit Klavierscores einzelner Filme, wobei insbesondere in den letzten acht bis zehn Jahren zahlreiche Hollywood-Blockbuster erschienen sind. Ein Verzeichnis erhältlichiger Titel fehlt leider derzeit, so dass ich hier keinen vollständigen Überblick geben kann, sondern das Typische herausgreife und anhand einiger Beispiele die Situation darstelle. Wer sich dann für ganz spezielle Scores interessiert, kommt nicht umhin, sich entweder selbst über das Internet (www.sheetmusic.com) wäre ein guter Einstieg; Amazon hat ebenfalls einige Ausgaben auf Lager) über die Lieferbarkeit zu informieren oder aber einen wirklich guten Musikalienhändler zu konsultieren, der sich für diesen Bereich interessiert und für einen die Informationen einholt.

Sampler

Zuerst also zu den Anthologien der genannten Art und Weise. Hier ist das Feld besonders unübersichtlich, denn die Verlage neigen dazu, regelmäßig altes Popcorn in neue Verpackungen zu füllen. Man sollte also schon genau hinschauen, um nicht zwei Hefte zu erwerben, die beinahe deckungsgleiche Inhalte aufweisen. Ein Grund für die ständigen fliegenden Wechsel auf diesem Gebiet scheint darin zu liegen, dass die aktuellsten Scores auch für viele Kunden den größten Kaufanreiz bieten, weshalb sie nach Möglichkeit rasch Eingang in die Sampler finden sollen. Insofern ist beispielsweise mein vor vier oder fünf Jahren erworbenes Warner Bros.-Heft (1995) schon wieder überholt, was

die neuesten Scores anbelangt, denn mit **The Fugitive** stellt diese Anthologie ein Werk des Jahres 1993 ans Ende. *Great Songs from Warner Bros. Movies* ist ein – halber – Etikettenschwindel, denn es finden sich zwar viele Songs in diesem schönen Album, aber durchaus auch Arrangements instrumentaler Stücke. Zunächst dominieren freilich Songs aus einer Zeit, in der man sich derartige Lieder einlagen noch anhören konnte. Eine bunte Mischung aus den Warner-Musicals der dreißiger und vierziger Jahre bildet den Auftakt. Doch schon hier finden sich interessante Perlen: Erich Wolfgang Korngolds Lied *Tomorrow* aus **Constant Nymph** etwa, oder Hermann Hupfelds berühmtes *As Time Goes By* aus **Casablanca**, dessen sonstiger Musikanteil bekanntlich von Max Steiner stammt. Selbiger wiederum ist mit Songs aus etlichen Filmen vertreten. Ab etwa 1950 mehren sich dann die Score-Anteile: *Lady Barbara Thema* aus **Captain Horatio Hornblower** (Farnon), Tiomkins oscarprämiertes Thema aus **The High and the Mighty** (1954) und sein Hauptgedanke aus **Land of the Pharoahs** (1955), Leonard Rosemans Ideen zu den beiden James-Dean-Filmen **Rebel Without a Cause** und **East of Eden** (1955), Steiners **Helen of Troy**, gleich drei Abschnitte aus Alex Norths **The Bad Seed** (1956) sowie ein Fragment aus Waxmans **Sayonara** (1957). Von den späten sechziger Jahren an kommen Namen wie Lalo Schiffrin, Johnny Mandel, Michel Legrand oder Dave Grusin hinzu, ehe die heutzutage beliebten „Helden“ Williams & Goldsmith die Bühne betreten. Speziell das **Superman**-Thema mutet am Klavier reichlich komisch an, da es überhaupt nicht für dieses Instrument gedacht ist. Da müht man sich also mit den Repräsentationen der Blechfanfaren und großen Sprünge ab, ohne dass sich wirklich Konturen oder eine Ahnung von der Strahlkraft dieses Themas herstellen ließe. Selbst ein erstklassiger Pianist dürfte mit diesem Stück seine Mühe haben, wie ohnehin einige der populärsten Titel (**Chariots of Fire**, **Batman**, **Free Willy**, **The Fugitive**) für die größten Enttäuschungen sorgen, weil sie nun einmal nicht von pianistischen Blickwinkeln geleitet sind. Weitaus mehr dürfte einem *Claudia's Theme* aus **Unforgiven** (Eastwood/Niehaus) liegen, weil es so simpel ist. Ansonsten gefällt mir von den neueren Scores das Thema aus **JFK** (Williams) trotz seiner rhythmischen Tücken im Mittelteil am ehesten, weil es lyrisch gedacht ist und einen gestaltenden Klavierspieler verlangt.

Von dieser Sorte gibt es mindestens ein Dutzend verschiedene, deren Patchwork-Charakter sich oft auch im Notenbild niederschlägt, weil verschiedene Quellen montiert worden sind. Das Hauptproblem dieser Anthologien besteht also zum einen darin, dass die Stücke sich oftmals nicht für Klavierauszug-Präsentationen eignen und beim besten Willen nicht zum Klingen gebracht werden können. Zweitens werden die Arrangements nicht von den Komponisten selbst durchgeführt, und in vielen Fällen dürften den Bearbeitern gar keine Originalquellen vorgelegen haben, weshalb sie sich auf ihr Gehör verlassen oder gleich zu freien Themenarrangements gegriffen haben. In vielen Fällen spielt die rechte Hand einstimmig die Melodielinie, während die linke notdürftig für einen harmonisch-rhythmischen Unterbau sorgt. Mir geht es oft so, dass ich ohne Kenntnis der Orchesterfassung keine Vorstellung davon entwickeln kann, wie das Stück klingen soll. Im umgekehrten Fall



hingegen kann man sich auf seine Erinnerung verlassen. Doch kommt es am Klavier zu einer merkwürdigen Gegenbewegung: normalerweise wünscht man sich ja von einer Neueinspielung, dass sie dem Original in puncto Besetzung, Tempo, Lautstärke, Klangambiente möglichst nahe kommt. Die Klavierarrangements hingegen nötigen den Heimpianisten zu manierierten Verzierungen, die einfach nötig sind, um den Stücken etwas Leben einzuhauchen. Sie sind gewiß nicht dazu gedacht, öffentlich gespielt zu werden. Hat man sich jedoch in sie hineingedacht, so kann man im Geiste den fehlenden Rest ergänzen.

Die vorliegenden Alben machen es einem da in unterschiedlicher Weise leicht oder schwer. Manchmal hat die ganze Tonsatzanlage wenig mit dem Original zu tun. In einem Heft, betitelt *Great Film Scores. 37 Themes by 17 Composers* (Hal Leonard Corporation 1996) findet sich zwar ein halbwegs passabler Ersatz für Nino Rotas **Godfather**-Musik, dann aber folgt eine grauenvolle Entstellung von Miklós Rózsas **Spellbound**-Liebesthema, das in ein musikalisches Bar-Ambiente verfrachtet und mit Blue Notes aufgeladen wird, dadurch natürlich alles einbüßt, was man damit ansonsten verbindet.

Alles in allem schneiden jene Sammelsurien am besten ab, in denen das Werk eines Komponisten sorgfältig arrangiert wird. Bei Morricone hilft auch das nicht viel, denn die meisten seiner lyrischen Themen sind so langsam und extensiv, aber harmonisch simpel, dass der Spannungsbogen am Klavier unweigerlich zusammenbricht, denn der Klavierton verklingt nun einmal nach kurzer Zeit. Ein Streichtrio hätte es da leichter. Eine meisterhafte Bearbeitung schließlich bietet das inzwischen vergriffene Klavierheft *High Noon, Friendly Persuasion & More Classic Themes by Dimitri Tiomkin* (Warner Bros. 1993), das von einer kurzen Einführung Christopher Palmers begleitet wird. Mit 33 Filmen wird ein respektabler Ausschnitt aus Tiomkins Schaffen dokumentiert und in teilweise hinreißenden Arrangements vorgestellt, die sich oftmals den gesamten Formverlauf eines Stückes, und nicht nur die eigentliche thematische Periode, als Vorbild nehmen, außerdem auch den harmonischen Verlauf der Komposition bewahren. Vom Liebesthema aus **Lost Horizon** über die großen Westernscores (**Duel in the Sun**, **High Noon**, **Gunfight at the O.K. Corral**, **Rio Bravo**, **Alamo**) bis hin zu den Melodramen und Ausstattungsfilmern ist fast alles vertreten, was Tiomkin berühmt gemacht hat. Und wer **Red River** vermissen sollte, findet das Hauptthema im **Rio Bravo**-Abschnitt versteckt. Das Schöne an dieser Edition ist aber der Tonsatz, der eben nicht nur ein primitives Modell mit Melodie und Begleitung vorzeigt, sondern auch eigenständige Mittelstimmen einbaut, aus denen sich lustvolle Reizdissonanzen ergeben. Hat man sich da eine halbe Stunde festgespielt und den daktylischen Westerrhythmus (lang – kurz – kurz) begriffen, so kann man überhaupt nicht mehr aufhören. Die Stücke sind keineswegs einfach, aber für jemanden, der viel Klavier spielt, durchaus im Bereich des Machbaren.

Auf demselben Niveau, technisch allerdings sehr anspruchsvoll, befindet sich eine Anthologie mit Werken David Raksins, für deren Besitz ich Patrick Ruf an dieser Stelle nochmals herzlich danken kann, hat er das Exemplar doch gleich nach dem Kauf dem Komponisten vorgelegt, so dass dessen Reviermarkierung enthalten ist. *The Timeless Melodies of David Raksin* (Ekay Music 1996) ist ein liebevoll gestalteter, gut ausgewählter Querschnitt durchs Schaffen des Komponisten. Und wer einige interessante Titel des Amerikaners vermissen sollte, wird durch die eigenhändig verfassten Kommentare zu den berücksichtigten Werken vollauf entschädigt. Natürlich gibt es **Laura**, vokal und

instrumental, daneben eine Fülle weniger bekannter Melodien, die zum Großteil mit Texten unterlegt sind. Raksin-Fans dürften aber **The Bad and the Beautiful** und **A Big Hand For a Little Lady** kennen, die ebenfalls in die Sammlung eingegangen sind. In den meisten Kompositionen fordert Raksin einen mit Jazzharmonik vertrauten, rhythmisch flexiblen Interpreten, der seine hübschen Stücke wirklich beseelt und keiner falschen Texttreue huldigt.

Einzelkompositionen

Schon in der Stummfilmzeit waren Filmmusik-Arrangements besonders wichtiger Kompositionen als Medley für Klavier erhältlich. So veröffentlichte Gottfried Huppertz unter anderem Arrangements seiner Motive aus **Die Nibelungen**, **Metropolis** und **Die Chronik von Griebhus**, wobei die einzelnen Segmente noch etwas unverbunden aufeinander folgen. Später ließ man von den prominenten Liedern aus UFA-Filmen Einzel- und Sammelausgaben herstellen. In Einzelfällen gab es auch Auskopplungen: Es konnte nicht ausbleiben, dass Richard Addinells Welterfolg *Warsaw Concerto* (1941) auch publiziert werden würde. Nachdem das Copyright bereits im Jahr 1942 fixiert worden war, brachte der Verlag Bosworth & Co. verschiedene Adaptionen des etwa achtminütigen Klavierkonzertes heraus, darunter Fassungen für Klavier solo, zwei Klaviere zu vier Händen und eine Salonorchesterversion. Noch heute kann man problemlos in jedem gutsortierten Notenladen die Klavierfassung bestellen. Auf 15 Seiten wird das gesamte Konzert wiedergegeben. Da ist es mit der Amateurherrlichkeit allerdings vorbei, denn dem Pianisten wird der gesamte Tonsatz zugemutet: wuchtige Akkordkaskaden, auf- und niederrauschende Klaviergirlanden und opulente Steigerungswellen. Wer also nicht mit einem Klavierexamen oder wenigstens zehn Jahren Unterricht aufwarten kann, wird über vorsichtige Nachzeichnungen der Hauptthemen nicht hinauskommen. Das allerdings macht in diesem mit viel Schminke beladenen Stück außerordentlich viel Spaß, und man kann dem eigenen Narzißmus ausführlich frönen. Auch das Schwesterstück von Hubert Bath, *Cornish Rhapsody* sowie Charles Wildmans *Stockholm Concerto* (alias Swedish Rhapsody) sind zumindest früher über Bosworth erhältlich gewesen, scheinen aber nur noch über den Antiquariatsmarkt zugänglich zu sein.

In den neunziger Jahren sind immer häufiger Klavierfassungen von Hollywoodblockbustern erschienen, deren Komponisten John Williams, James Horner oder Hans Zimmer heißen, um nicht von den Disney-Musicals anzufangen, die man sich fast lückenlos besorgen kann, sollte ein Interesse vorhanden sein. Ob allerdings wirklich jemand die Musik zu **Gladiator** auf dem Klavier nachspielen will, bleibe einmal dahingestellt. Sofern man nicht dem Wahlspruch „Die Axt im Haus ersetzt Hans Zimmer“ folgen mag, kann man sich jedenfalls eindecken. Auch **Forrest Gump** läßt unter den Fittichen Alan Silvestris (+ Songkomponisten) zu einer musikalischen Runde Shrimps ein, James Horners **Titanic** kann man entweder als Suite oder aber auf den Titelsong reduziert erwerben, die Elfe unter den Hollywoodkomponisten hat den **Batman**-Score einrichten lassen, und selbstredend warten diverse **Star Trek**-Zuschnittschnitte auf den weltraumsüchtigen Klaviertrekker. Den Löwenanteil aber nimmt, von Zimmers **The Lion King** abgesehen, das Werk von John Williams ein, von dem auf jeden Fall **Amistad**, **Saving Private Ryan** und **The Phantom Menace** erhältlich sind. Mir liegen seine ebenfalls auf Hochglanz getrimmten und mit Filmbildern



ausgestatteten Alben **Schindler's List** und **The Star Wars Trilogy** vor. Das Auschwitz-Drama hat Williams bekanntlich zu einem seiner sensibelsten Scores animiert, und die Klavierwiedergabe hat im wesentlichen einen zweistimmigen Satz zu bewältigen, der nicht allzu schwierig sein sollte und aufgrund seiner melodischen Qualitäten auch einigermaßen gut klingt. *Give me your names, I could have done more, Immolation, Jewish Town, Making the list, Rememberances, Stolen Memories und Theme from S.'s L.* sind die einzelnen Abschnitte. In der Mitte des **Star Wars**-Heftes – Musik der drei Klassiker ist enthalten – findet sich ein Poster, das zum Verunstalten der Bindung einlädt, sofern man noch nichts an den Wänden kleben hat. Folgende Sektionen sind enthalten: *Star Wars (Main Theme), Cantina Band, Ben's Death, Princess Leia's Theme, The Throne Room / Han Solo and the Princess, The Imperial March, Yoda's Theme, May The Force Be With You / Luke and Leia, Parade of the Ewoks, The Emperor Arrives, Victory Celebration, Jedi Rocks.* Die Edition hat vor zwei Jahren etwa DM 35 gekostet, dürfte inzwischen aber wegen des gestiegenen Dollarkurses teurer sein. Sie hinterlässt einen gemischten Eindruck. Natürlich ist es ein großartiges Gefühl, diese Musik selbst zu spielen und ganz nach eigenen Wünschen damit zu verfahren. Dafür eigenen sich vorzüglich die lyrischen Stücke um Prinzessin Leia. Die elgarhafte Thronraumszene hingegen verlangt schon eine Blechblasgemeinschaft, aber immerhin kann man sich mit großer Geste in die nach den Fanfaren folgende Intrada hineinwerfen, da stören auch falsche Töne nicht weiter. Dagegen kommen das Hauptthema oder auch der imperiale Marsch ebenso wenig rüber wie die verschiedenen Burlesken oder die Ankunft des Kaisers. Immerhin hat der Arrangeur, vermutlich

aus Williams' Umkreis stammend, recht gute Arbeit geleistet, und wer am Klavier bis zu Schubert und Chopin vorgedrungen ist, sollte sich durchaus einmal mit dem **Star Wars**-Album auseinandersetzen oder gar den Klavierlehrer bitten, für zwei oder drei Wochen auf Clementi und Diabelli zu verzichten. Dasselbe gilt für oscarominierte oder gar prämierte Arbeiten wie **American Beauty** (Thomas Newman) und **Shakespeare in Love** (Stephen Warbeck). Es scheint, als sei das gedruckte Filmmusikalbum inzwischen zum Standard in der Vermarktung besonders erfolgreicher Filme avanciert.

Fazit

Es dürfte nicht überraschen, dass die verfügbaren Klavierarrangements populärer Filmscores kaum mehr als eine Krücke darstellen und nur in seltenen Fällen – in den Raksin- und Tiomkin-Alben etwa – zu einer Substanz finden, die am Klavier zu wirklicher Zufriedenheit führt. Insgesamt gesehen eignen sich offenbar melodisch und rhythmisch abwechslungsreiche, klavieristisch gedachte Stücke am ehesten, während die heroischen Orchestervorlagen sich nicht angemessen darstellen lassen. Außerdem scheint es, dass neuere Filmmusik nur dann einen Sinn ergibt, wenn sie sozusagen „auf alte Schule“ macht, also, wie bei John Williams gesehen, mit einem anspruchsvollen Tonsatz aufwartet. Damit soll keineswegs das Verdikt über den historischen Qualitätsverlust der Filmmusik nachgebetet werden. Denn auch die meisten Werke von Poledouris, Shore und Goldenthal geben nicht genug her, um sie für Klavier einzurichten. Sie haben andere Qualitäten, die sich ihrem originalen Ambiente nicht entfremden lassen.



Filme & Musik: DVD (1)

DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ
Code 2-DVD
Musik: Ashley Irwin
DVD Arthaus D1873 (134:10 / 22 Tracks)

Im Internet gibt es verschiedene Webseiten, auf denen DVDs mit isolierter Musikspur verzeichnet sind. So dankbar man allerdings dafür ist, die entsprechenden Hinweise zu erhalten, so sehr vermisst man doch die Berücksichtigung des Stummfilmbereichs, und zwar in voller Breite. Da jedoch 99% aller Stummfilm-DVDs mit einer Musikbegleitung aufwarten, entsteht in derartigen Listen eine Lücke von über 100 Titeln, die international auf dem neuen Medium vertrieben werden. Diese Editionen beherbergen in vielen Fällen Klavier- oder Orgelscores, oft genug aber auch Orchestereinspielungen, die sich dann über mehrere Stunden erstrecken können. Eines dieser Beispiele möchte ich hier vorstellen, weil die Musik besonderes Interesse für sich beanspruchen darf. Sie wurde 1997 von dem Australier Ashley Irwin komponiert und stellt ein beeindruckendes Vorbild aktueller Stummfilmkomposition dar, in der sich Techniken des 19. und 20. Jahrhunderts überlagern bzw. abwechseln.

Die weiße Hölle vom Piz Palü wurde 1929 gedreht und bildet den Gipfelpunkt des dramatischen Bergfilms. Angesichts der ohne jeden Computertrick auskommenden bildgewaltigen Inszenierung greift man wohl nicht zu hoch, in diesem Film das Meisterwerk des Berggenres zu erblicken. Der von Georg Wilhelm Pabst unterstützte Regisseur Arnold Fanck hatte mit Leni Riefenstahl und Gustav Diessl zwei ge-

standene Schauspieler zur Verfügung, die er in eine Bergtragödie am Piz Palü verwickelt. Ein erfahrener Bergsteiger hat einst seine Frau am Palü verloren, und nun verunglückt er mit einem jungen Paar in der Wand. Während beschwerliche Rettungsversuche gestartet werden, reist eine Lawine auch noch eine zweite Gruppe von der Piste.

Als Fanck seinen Film drehte, war der Durchbruch des Tonfilms eigentlich schon vorgezeichnet, und die Originalfassung blieb nicht lange unangetastet. Sechs Jahre später wurde der Film in einer um 50 Minuten gekürzten Version von den Schauspielern nachsynchronisiert und mit einer neuen Komposition ausgestattet. In den USA wiederum steuerte Heinz Roemheld eine dritte Musik bei, die hier jedoch genauso unbekannt ist wie die Becce-Fassung von 1929.

Erst vor wenigen Jahren konnte aus verschiedenen Archiven eine recht gute Kopie zusammengestellt werden, und daraus resultierte der Auftrag von ARTE/Arthaus an Ashley Irwin, die zweieinviertel Stunden flächendeckend mit einem großorchestralen Score zu flankieren. Irwin bedient sich auf der einen Seite klassischer Illustrationstechniken, stellt jeweils bestimmte Soli in den Mittelpunkt, greift auf den Bolero-Rhythmus zurück, um die Szenen des Aufstiegs zu verklammern, weiß im Hochgebirge um die Orchesterfarben eines Richard Strauss, um zwischendurch aber auch typisch amerikanische Soundtrackbezirke aufzusuchen. Er vermeidet es dankenswerterweise, klassische Werke zu zitieren, und seine Kom-

position ist durchgängig neu. Während die Hauptmotive, gleich zu Beginn etwa ein fulminanter Einfall für den Berg, immer wieder eingesetzt werden, bewahrt Irwin seine Partitur durch Episoden davor, monoton zu erscheinen. Natürlich müssen Abstriche gemacht werden, und manche Formabbrüche oder Mickey-Mousing-Effekte lassen sich zu stark von Bildinhalten leiten, wirkt manches, etwa die Flöte für die weibliche Hauptgestalt, arg konventionell. Aber wer einmal seine Lieblingsabschnitte markiert hat, kann ja eine Auswahl treffen und darauf konzentrieren. Ich hatte im vorletzten Jahr das Vergnügen einer Live-Aufführung im Freiburger Theater mit Irwins Musik, und die Spannung des Films übertrug sich auf den rappendvollen Saal. Der Genuß eines Stummfilms mag vor dem Fernseher nicht jedermanns Sache sein, doch Irwins Score sollte allenthalben auf offene Ohren stoßen. Es spielt, auf einigermaßen befriedigendem Niveau, das Deutsche Filmorchester Babelsberg unter der Leitung von Frank Strobel. Der DVD sind Trailer aus verschiedenen Filmklassikern beigelegt, die man ebenfalls über Arthaus beziehen kann, außerdem eine etwas betuliche Dokumentation über die Eiger-Nordwand.

Film: ☺☺☺☺☺

Musik: ☺☺☺☺½

Matthias Wiegandt

Fortsetzung Seite 52

Die „Exoten Top 10“ von Ennio Morricone

Eine Zusammenstellung von Andreas Schweizer

Sicher, ein fast jeder kennt Ennio Morricones Werk, sogar „Nicht-Filmmusikern“ sind **Mission, My Name is Nobody** oder **Once Upon a Time in America** ein Begriff. Aber aus den weniger bekannten Filmmusiken des Italiens die 10 herauszupicken, die am erwähnenswertesten sind, das könnte der Anfang einer neuen Rubrik sein, in die man auch andere Grössen wie Herrmann, Goldsmith und Williams einbinden könnte. Wir haben Andreas Schweizer die schwierige Aufgabe übertragen, den Beginn mit Ennio Morricone zu machen.



Die Redaktion des **FILM MUSIC JOURNALS** hat mich angefragt, diese "Hitparade" zusammenzustellen. Ohne Übertreibung kann ich sagen: Dies war keine einfache Aufgabe! Dafür bin ich wieder auf Aufnahmen gestossen, die ich schon lange nicht mehr aus dem Regal genommen hatte.

Die Auflistung ist chronologisch nach Erscheinungsjahr der Filme geordnet und stellt keine Wertung dar – darauf habe ich verzichtet. Erwähnt ist zudem, welchen Tonträger ich mir zu Gemüte geführt habe und ob die Musik auch auf CD greifbar ist, wenn vielleicht auch nur auszugsweise [A].

PS: An dieser Stelle erlaube ich mir noch eine kleine Anzahl von Scores aufzulisten, die aus dem umfangreichen Schaffen von Morricone ebenfalls in die engere Auswahl gekommen sind: **La Califfa, Metello, Chi L'ha Vista Morire, Two Mules For Sister Sara, Crossing The Line, Novecento, My Name Is Nobody** (wohl zu bekannt...)

BATTLE OF ALGIERS

(1965, Regisseur: Gillo Pontecorvo)

LP: *Battle Of Algiers* (UA –LA293G, 1974)

Mit bedrohlichen Marschtrommeln und gehämmerten Klavierrhythmen beginnt der Soundtrack, die Stimmung verheisst nichts Gutes. Dann folgt das elegische *Street Of Tebes*, das Ruhe und Geborgenheit bringt – einer der schönsten Stücke dieses Soundtracks. Schmissige Marschrhythmen folgen und schliesslich folgt das *Theme Of Ali*, ein auf vier Noten basierendes simples, klagendes Thema, das – so heisst es – auf einer Idee des Regisseurs beruhte. So wird Pontecorvo auf dem Cover – nebst Morricone – auch als Komponist aufgeführt. Eine stimmungsstarke Filmmusik.

➤ CD: Auf den meisten Morricone-Compilations sind einzelne Tracks (meist *Theme Of Ali*) zu finden, so u.a. auf: *Film Music 1966-1987* (Virgin) oder *The Ennio Morricone Anthology – A Fistful Of Film Music* (Rhino)

MENAGE ALL' ITALIANA

(1965, Franco Indovina)

LP: *Menage All' Italiana* (RCA SP 8013, 1985)

Nach der gesungenen Version *In Fondo Ai Miei Occhi* zu Beginn, folgen beschwingt-intime Klänge in *Ho Messo Gli Occhi Su Di Te*. Die Klänge und Stimmungen wechseln immer wieder: locker, unbeschwert, witzig, jazzig, romantisch und auch etwas grotesk. Im Stil eines Wiener Walzers kommt *La Moglie Tardona* daher. Ein köstlicher Vertreter der italienischen Filmmusik der 60er Jahre. Die vokalen Beiträge liefern Anna Moffo, Dino sowie die Gruppe I Cantori Moderni.

➤ CD: *Ad Ogni Costo / Menage All' Italiana* (RCA OST 146)

THE HILLS RUN RED (Un Fiume Di Dollari)

(1966, L.W. Beaver alias Carlo Lizzani)

LP: *The Hills Run Red* (Poo LP 103, 1978) [bootleg]

Ein Western-Score, wie er nur von Morricone geschrieben werden kann, auch wenn die Filmmusik damals unter seinem Pseudonym Leo Nichols erschienen war. Sanft, kernig, staubig, hitzig und liebevoll im Detail. Der Titelsong *Questo Giorno Verra* wird von Gino Spiachetti vorgetragen, wonach mexikanische Trompetenklänge, Glockenspiel, Saloon-Musik mit Klavier und Fidel und hübsche Balladen folgen. Ein genussvoller Western-Soundtrack.

➤ CD: *I Western/The Italian Western* (RCA, 1988) [A]

AD OGNI COSTO

(1967, Giuliano Montaldo)

LP: *Ad Ogni Costo* (RCA SP 8021, 1985)

Das witzig-schöne *Punto E Basta* mit Trompetensoli eröffnet den Reigen dieses 60er Jahre -Soundtracks. Romantische Tanzklänge im Bossa Nova-Stil umgarnen den Hörer in *Vai Via Malinconia*. Die LP listet originellerweise zu jedem Titel die musikalische Stilrichtung auf, wie etwa: *Carattere drammatico, suspense oder religioso*. Der Chor I Cantori Moderni interpretiert eine weitere Version von *Vai Via Malinconia* und schliesslich folgt eben das "religiöse" *In Chiesa*: ein getragenes, wehmütiges Thema – wunderbar ausgekostet vom Orchester, das – wie so oft bei früheren Morricone-Soundtracks – von Bruno Nicolai geleitet wird.

Der zweite Teil dieses Soundtracks ist komplett in brasilianischer Klang-Manier abgefasst, die Gruppe La Brasiliana interpretiert die Morricone Kompositionen.

➤ CD: *Ad Ogni Costo / Menage All' Italiana* (RCA OST 146)

MACHINE GUN MCCAIN (Gli Intoccabili)

(1968, Giuliano Montaldo)

LP: *Machine Gun McCain* (EM-1001 [bootleg])

Eine Gauner-Story mit Britt Ekland, John Cassavetes und Peter Falk. Nach der Ballade *La Ballata Di Hank McCain* – interpretiert von Jackie Lynton – folgt das sanft dahinplätschernde *Irene*. Dann wieder hetzt die Musik in *The Untouchables* in hektischer Manier. Die Stimmungen schwanken hin und her und Morricone zeigt sich einmal mehr als erstaunlicher Klanggestalter: Wie er in *Like When It Rains Outside* mit Schlagwerk, Posaune und Vibraphon spielt, ist wirklich vom Feinsten. Zudem versteht es der Italiener auch immer wieder stimmungsvolle Balladen zu schreiben, die auch immer sehr originell orchestriert sind.

➤ CD: Machine Gun McCain

IL MERCENARIO

(1968, Sergio Corbucci)

CD: *Il Mercenario / Faccia a faccia*

(ViVi Musica VCDS 7018, 1995)

Trotz der relativ schlechten Tonqualität der CD ist **Il Mercenario** ein wuchtiger, melodioser Western-Score aus der Zeit der "Spaghetti-Western", gespickt mit mexikanischen Rhythmen. Das "Western-Lexikon" von Joe Hembus zum Film "...Was bewirkt der Film? Was geschieht mit dem Zuschauer, der *Il Mercenario* gesehen hat? Was bleibt haften? Was wird er vergessen? Nicht vergessen wird er die Musik Ennio Morricones...".

Majestätisch breitet das Orchester das Thema *Il Mercenario* mit Trompetensoli aus, wonach mexikanische Kerle in *Sueno mejicano* herumalbern und auf Gitarren herumklimpeln. In *Estasi* quält sich das Orchester dahin, schmachtend – dazu ein herrliches Gepfeife. Rasante, schmissige mexikanische Rhythmen folgen in *Il mercenario*. Gegen Schluss ist wahrlich noch ein Walzer-Thema (*Ricciolo*) zu hören und mit *Libertà* schliesst der Soundtrack, wobei hier nochmals das herrliche Hauptthema in seiner ganzen Pracht zu hören ist.

SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE?

(1969, Maurizio Liverani)

CD: *Sai Cosa Faceva Stalin Alle Donne? / Stark System*

(CAM 74321 130772, 1992)

Ein Tuba-Soli zu Beginn in *Lo Sai Cosa Faceva Stalin Alle Donne?*, begleitet von Mandolinen, Klavier, Chor und Orchester – witzig und originell orchestriert wie gewohnt. Leider finden sich auf der CD nur gerade fünf Tracks – doch das Anhören lohnt sich – insbesondere das herrliche *Scherzo Da Guerra* ist ein Genuss. Beschwingt und unbeschwert in klassischer Manier – mit witzigen Klavier- und Orchesterklängen. In *Scherzo Da Baffone* erfreut das Glockenspiel und schliesslich beginnt ein Chor in kanonartigen Phrasen die letzte Nummer *Filastrocca Per Cretin*, wobei Morricone das Ganze mit verschiedenen (Geräusch) Effekte würzt. Wie gesagt – leider etwas wenig Musik zum Film.

CORREVA L'ANNO DI GRAZIA 1870

(1971, Alfredo Giannetti)

CD: *Il Bandito Dagli Occhi Azzuri / Correva L'Anno Di Grazia 1870* (CAM 74321 130682, 1992)

Dies ist Musik, die ich ohne zu Zögern zu den schönsten Arbeiten von Morricone zähle möchte. Zart und behutsam kommt sie daher, wunderbare Themen hat Morricone geschaffen, vom Orchester sorgfältig ausgekostet. Behutsam interpretiert das Klavier zu Beginn *Canzone Senza Parole*, begleitet vom Orchester, bis schliesslich die Gitarre und Viola das Thema übernehmen. Die Musik wirkt zuerst verhalten, dann aber schimmert

Hoffnung durch. Ein weiteres Thema bringt *Muratori E Carbonari*, womit Morricone seine grosses Können einmal mehr unter Beweis stellt. Erst zaghaft, dann etwas bestimmter kommt dieses eindrückliche Thema daher – wie eine Hymne, voller Hoffnung. Ebenfalls wie eine Hymne präsentiert sich *Sulla Via Del Campidoglio*, das bestückt ist mit schmetternden Trompetenfanfaren, die schon beinahe an die Italo-Western Scores erinnern. Bravissimo!



QUESTA SPECIE D'AMORE

(1972, Alberto Bevilacqua)

CD: *Questa Specie D'Amore* (Screen Trax CDST 328, 2000)

Das Hauptthema *Questa Specie D' Amore* fliesst ruhig dahin, wie ein Strom – einzelne Solis (u.a. Englischhorn) lockern den vollen Orchesterklang auf. Melancholisch erklingt das Fagott-Solo in *Federico E La Sua Solitudine*, wonach das überaus hübsches und fröhlich-anmutige Stück *Roma Baldracca* Musik folgt, das zum Tanze einlädt. *Giovanna E Federico* ist purer Morricone – satte, herrliche Streicherklänge kosten das Hauptthema aus, das ein wenig an **Novecento** erinnert.

Eine wirklich schöne Filmmusik, mit italienischem Flair. Die Musik lebt, klingt fröhlich und frisch, manchmal etwas melancholisch und schwermütig – so etwa das Klaviersolo *La Madre*: Behutsam setzt das Orchester ein und übernimmt das Thema, bis die Flöte dazukommt und das Thema weiterträgt. Die vorliegende CD veröffentlicht neues Tonmaterial, das auf den bisherigen Tonträgern nicht zu finden war.

IL QUARTO RE

(1996, Stefano Realì)

CD: *Il Quarto Re* (Image Music IMG 11772, 1996)

Zum Abschluss noch ein Soundtrack neueren Datums. Diese Filmmusik ist vielleicht eine kleine Ausnahme in dieser Auflistung, denn hier hat nebst Ennio auch Sohn Andrea mitgeholfen. So bleibt der Score also in der Familie. Wer das **Journal 19** noch zur Hand hat (hoffentlich alle!), der kann da die Rezension nachlesen.

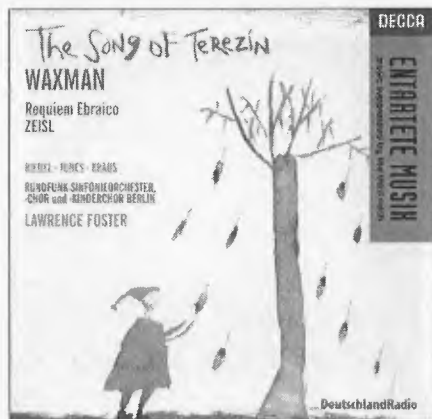
Ein wuchtiger, orchestraler Auftakt ist mit *Exultat* geschaffen, Chor und Orchester vereinen sich zu einem imposanten Klang-Gemälde. Wie schon in der Rezension erwähnt, erinnert der Score stellenweise an **The Mission**. Unheilvolle orientalische Klänge - stellenweise untermalt von dunklem Schlagwerk - birgt der Track *Tensione a Oriente*. Drei Versionen von *Il Quarto Re* finden sich in der Einspielung, wobei die Zweite von Chorstimmen und einem unisono Oboen/Synthesizer-Soli lebt.



Film Composers in Concert (III)

FRANZ WAXMAN: *The Song of Terezin* (1965)

von Lothar Heinle



1934 bekam Franz Waxman (damals noch: Wachsmann) die ersten Auswüchse der Nazi-Barbarei handfest zu spüren: auf einer Straße in Berlin wurde er tätlich angegriffen. Da-raufhin verließ er Deutschland umgehend und floh zunächst nach Paris, wo Ex-Ufa-Pro-duzent Erich Pommer dem gebürtigen Ober-schlesier den Weg nach Hollywood ebnete. Dort zeigte sich Regisseur James Whale von Waxmans erster eigener Filmpartitur zu Fritz Langs *Liliom* (1933) beeindruckt, und wenig später schrieb Waxman die Musik zu *The Bride of Frankenstein* (1935). Aufgrund des grossen Erfolges seiner Arbeit ernannten ihn die damals noch vom Schwaben Carl Laem-ple geführten Universal-Studios zum Musik-direktor. Es sollte dies der Beginn einer fruchtbaren Karriere werden, in deren Verlauf Waxman 144 Filmpartituren schrieb, zwölfmal für den Academy Award nominiert wurde und den begehrten Oscar auch zweimal erhielt (1950 für *Sunset Boulevard* und 1951 für *A Place in the Sun*). 1939 wurde Waxman amerikanischer Staatsbürger, 1940 holte er seine Eltern und Schwester Frieda in die Staaten. Von den drei noch lebenden Brüdern (Max war bereits als Achtzehnjähriger im 1. Weltkrieg gefallen) verlor er dennoch einen an die nationalsozialistische Vernichtungsmaschi-nerie: Fritz Wachsmann starb Anfang der 40er Jahre in einem deutschen Konzen-trationslager. Am 16. Mai 1943 dirigierte Franz Waxman vor über 25.000 Zuschauern in der Hollywood Bowl das Massenspektakel *We Will Never Die*, komponiert von Kurt Weill auf Texte des Drehbuchautors Ben Hecht. Das neunzigminütige Werk für eine Riesenbesetzung samt Rabbi und mehreren Kantoren sollte die Tragödie des Holocaust in Europa den Amerikanern ins Bewußtsein bringen – zu einer Zeit, da die offizielle Politik der

Roo-sevelt-Administration noch Tatsachen igno-rierte. Waxmans Interesse galt zeitlebens immer auch der Konzertmusik: „*Es ist ganz gleich, für welches Medium man Musik schreibt, es ist die Art, wie man schreibt und was man schreibt; das allein ist wichtig*“. 1947 begründete Waxman das Los Angeles Music Festival, hier machte er in zahlreichen Erst-aufführungen das Publikum mit der musi-kalischen Moderne vertraut. Komponisten wie Schostakowitsch, Strawinsky, Britten, Walton, Honegger, Berg oder Webern fanden sich immer wieder auf den Programmen. Im gleichen Jahr komponierte Arnold Schoen-berg im kalifornischen Exil *A Survivor from Warsaw* für Sprecher, Männerchor und Orchester, den Text verfasste Schoenberg selbst nach Augenzeugenberichten, die ihn direkt oder indirekt erreichten. Es sollte noch einige Jahre dauern, bis sich auch Franz Waxman kompositorisch mit dem Holocaust auseinandersetzte. Zunächst entstand 1955 mit der *Sinfonietta for String Orchestra and Timpani* das wohl populärste Konzertwerk Waxmans, hier verrät sich die Liebe des stilistisch vielseitigen Komponisten zu Stra-winsky, Hindemith und dem expressio-nistischen Schoenberg. Heute ist das Werk immerhin auf drei CD-Einspielungen verfüg-bar. Knapp zehn Jahre später führte ihn ein Kompositionsauftrag des Cincinnati May Festival zu einer Sammlung mit Gedichten und Zeichnungen, die von Kindern im Inter-nierungslager Theresienstadt (Terezin) stam-mten. Von den 15.000 internierten Kindern hatten am Ende des Krieges nur etwa 100 überlebt, und Waxman empfand die Sam-mlung *...I never saw another butterfly...* (Titel der englischen Ausgabe von 1964) als das bewegendste Zeugnis des Holocaust; aus den vielfältigen Visionen und Schöpfungen der ge-fangenen Kinder wählte Waxman acht Ge-dichte aus: „*It could not be an oratorio, it could not be a cantate [sic], it simply had to be a cycle of songs in which each poem was assigned to a particular voice group or solo voice, in order to get the fullest emotional reception from it. [...]*“. Einige Gedichte sind mit Angaben über Entstehungszeit und/oder -ort versehen, so beispielsweise Nr.1 „An einem sonnigen Abend“: *Anon. 1944. Written by children aged 10-16 in huts [= Baracken] L 318 und L 417*. Andere bezeichnen ihren Verfasser, so die Nr.8 „Furcht“: *Eva Pickova, aged 12, Nymburk*. Von November 1964 bis Februar 1965

komponierte Franz Waxman *A Song of Terezin* für Kinderchor, gemischten Chor, Mezzosopran und Orchester. Der Ton ist überwiegend düster und expressionistisch, zwar gibt es keine formale Einheit, dennoch ist die bedrohliche Atmosphäre ständig spürbar. Die musikalische Sprache ist gegen-über der *Sinfonietta* klanglich erweitert, zuweilen erinnert sie auch an Alexander von Zemlinsky oder Alban Berg. Lediglich in Teilen wie Nr.3 „Das Mäuschen“ oder Nr.6 „Dachbodenkonzert in einer alten Schule“ (mit Zitat aus Beethovens Mondschein-Sonate) schlagen Worte und Musik einen leichten, spielerischen Ton an. In Nr.1 „An einem sonnigen Abend“ verwendet Waxman eine Zwölftonreihe und die barocke Form der Passacaglia. Die Uraufführung fand am 22. Mai 1965 mit 600 SängerInnen, der Solistin Betty Allen und dem Cincinnati Symphony Orchestra statt, Waxman selbst dirigierte Auf-führungen in Los Angeles, New York (1968) und Wien. Anlässlich der Einweihung des Videoarchivs mit Zeitzeugenberichten des Holocaust an der Yale University wurde das Werk am 27. April 1987 erneut erfolgreich aufgeführt. Mit *The Song of Terezin* hat Waxman einen substantiellen Beitrag zum musikalischen Gedenken an Verfolgung und Tod im 2. Weltkrieg geleistet, der gleich-berechtigt neben Werken von Schoenberg, Eisler, Theodorakis und Górecki stehen sollte.

CD-Tip:

The Song of Terezin (1965)
+ Eric Zeisl (1905-1959):
Requiem Ebraico (1945)
Deborah Riedel / Della Jones / Michael Kraus
Rundfunkchor & Kinderchor Berlin
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Ltg.: Lawrence Foster
DECCA 460 211-2 (1998)

Sinfonietta f. String Orchestra & Timpani (1955):

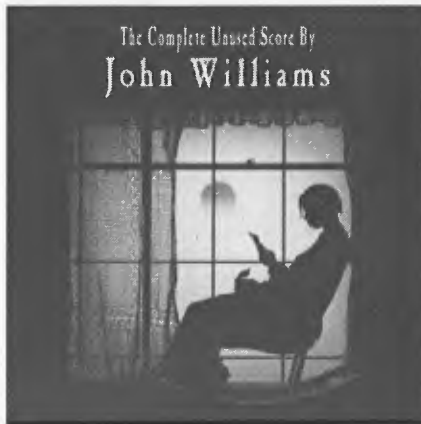
Berlin Symphony Orchestra
Ltg.: Isaiah Jackson
KOCH 3-7152-2H1 (1992)
[+ Rózsa, Herrmann]

Deutsche Kammerakademie Neuss
Ltg.: Johannes Goritzki
CAPRICCIO 10565 (1996)
[+ Piazzolla, Rota, Heiden]

Orquestra Simfonica di Barcelona
Ltg.: Lawrence Foster
KOCH 3-7444-2H1 (1998)
[+ Waxman]

Verbotene Früchte

von Steve Logan Krebs



Eigentlich ist es ja schon seltsam. Da kommt irgendein Film in die Kinos und was macht der Filmmusik Freund? Er schaut sich das Plakat genauer an und versichert sich, dass sein Lieblingskomponist auch mit von der Partie ist. Sodann werden Informationen über

die Musik zusammengetragen und leidlich darüber diskutiert, ob der Kauf einer CD sich den lohnen könnte. Hat man (oder frau) sich schliesslich überzeugen lassen, zum Budget auch wohlwollend nickend der Anschaffung zugestimmt, dem Verkäufer die gewünschte Summe übergeben, die CD schon eingeschoben, stellen wir fest, dass diese uns vielleicht doch zu kurz oder aus was für Gründen auch immer, gefällt oder eben nicht gefällt. Normalerweise schliesst sich der Kreis hier und wir wenden uns wieder dem Alltag zu (wenn wir den so etwas kennen).

Was aber, wenn es da draussen noch mehr gibt, als was uns die offiziellen Labels weismachen wollen?

Natürlich spreche ich jetzt von Bootlegs, die sind hinlänglich bekannt. 3-CD Version **Ben Hur** von Rozsa, **In Country** von Horner, **Far And Away - Volume 2** von Williams, **Blade Runner** von Vangelis - die Liste hört scheinbar nicht mehr auf. Aber nun mal ehrlich, wer hat sich nicht schon dabei ertappt, dass ein sehnsüchtigst erwartetes Bootleg sich beim Anhören in ein Knisterkonzert verwandelt hat, oder einfach die Musik nicht mehr herzugeben weiss als ein schönes Thema, der Rest aber dann doch wohl eher hinter Bildern und Dialog im Film versteckt hätte bleiben sollen?

Aber auch hier sind Grenzen gesetzt. Bootlegs, welche wenigstens nominal einen offiziellen Charakter besitzen (will heissen, ich kann sie in gewissen Fachgeschäften beziehen), erfüllen auch nicht jedes Sammlers Wunsch. Die nächste Stufe wären dann wohl die abgelehnten Scores, welche schon bald dem sagenumwobenen Gral gleichgestellt werden. Was der Sammler nicht hat, muss speziell sein, will gesucht werden, um damit dem Trieb nach Komplettheit zu erreichen gerecht zu werden. Doch auch hier sind diverse solcher Scores als Bootleg erhältlich (**13th Warrior** von Revell, **Air Force One** von Randy Newman, etc.).

Nun wird die ganze Angelegenheit aber ein wenig spezieller: Noch immer sind die Gelüste des Sammlers nicht gerecht geworden. Er (oder sie, denn Sammelwut kennt keine Geschlechtertrennung) sucht weiter. Und findet. Musik dubiosen Ursprungs, welche das Herz sofort höher schlagen lässt. Unbekannte Werke der Komponisten von heute, den Wünschen von Produzenten und Studios zum Opfer gefallen, zumeist aus fragwürdigen Überlegungen:

- **Star Trek VI – The Undiscovered Country** von James Horner (abgelehnt vom Produzenten, da neue Wege beschränkt

werden sollten, knappe 25 Minuten Musik, welche den Weg des Dodos gegangen ist)

- **Red Sonja** von Basil Poledouris (30 Minuten Musik, welche diesen Film auch nicht retten konnten und dem italienischen Meister gewichen sind, der jedoch dem grausigen Schinken auch keinen Auftrieb mehr geben konnten)
- **Cliffhanger** von John Debnay (es sind von einer knappen Stunde Musik die Rede, welche zusammen mit dem originalen Ende des Filmes beim Stausee auf dem Fussboden des Schneidersaales gelandet sind, da die ersten Testvorführungen derart erbärmlich verliefen)
- **Star Trek – The New 5 Year Mission (Pilot-Episode)** von Jerry Goldsmith (Mitte der 1970er wollte Gene Roddenberry Star Trek wieder ins Fernsehen zurückkehren lassen. Drehbücher und Daten waren bereits fixiert, so auch die Rückkehr der originalen Crew mit Ausnahme von Leonard Nimoy, der andere Pläne hatte. Goldsmith arbeitete zu diesem Zeitpunkt bereits mit Alexander Courage zusammen und wurde deshalb als Komponist für den Pilotfilm eingesetzt. Ganze 30 Minuten Star Trek vom Meister persönlich, jedoch noch mit dem gewohnten Thema von Courage. Paramount schlug diesem Projekt schliesslich kurz vor Schluss den Kopf ab und so mussten wieder ein paar Jahre ins Land ziehen, bevor Roddenberry seinen Traum verwirklichen konnte)
- **Superman - The Motion Picture** von Jerry Goldsmith (kaum zu glauben, aber sehen sie sich doch mal den originalen Trailer zum Film an – ähnlich wie bei Judge Dredd hatte Goldsmith bereits erste Themen für Richard Donners Meisterwerk entwickelt und diese auch aufgenommen, satte 20 Minuten Superman ohne den bekannten Marsch von Williams! Die Gründe für das vorzeitige Ende der Zusammenarbeit sind leider heute nicht mehr bekannt)
- **The Color Purple** von John Williams (jazzig angehaucht, jedoch aus politischen Überlegungen mit dem ersten Schnitt des Films in die Katakomben des Archivs verbannt, ganze 45 Minuten, welche nie das Tageslicht der Öffentlichkeit erblicken werden; Bill Harmon, einer der grössten Williams-Komplettisten in den USA nannte diesen Score auf seiner Homepage kürzlich das beste unveröffentlichte Werk des Meisters, was die Frage aufkommen lässt, was wurde denn noch so alles vergraben...)

Dass ob solchen unbekanntem Schätzen dem Sammler das Herz nicht nur ein bisschen schneller schlägt als sonst, ist wahrlich verständlich. Doch, alle jene unter Ihnen, welche sich jetzt direkt hinter den PC werfen und im Internet diese CDs finden wollen, denen sei folgendes auf den Weg mitgegeben: Darf ich Ihnen zur CD mit Color Purple von John Williams noch ein paar Tausend Hektaren Sumpfland auf der Venus verkaufen? Ja, sie haben richtig gelesen, ich bekenne mich schuldig im Sinne der Anklage. Sie, guter Leser, sind einem perfiden Scherz auf den Leim gekrochen – aber stellen sie sich doch mal vor, meine Lügen wären keine...



Rezensionen – CD-Kritiken

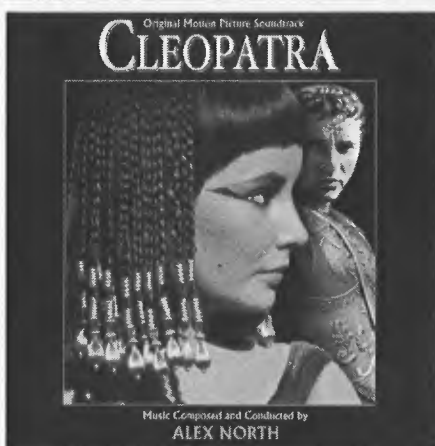
☺☺☺☺☺	= Meisterwerk
☺☺☺☺½	= exzellent
☺☺☺☺	= sehr gut
☺☺☺☺½	= gut
☺☺☺☺	= Durchschnitt
☺☺☺½	= so so lala
☺☺	= schwach
☺½	= sehr dürftig
☺	= absoluter Müll

CLEOPATRA

Alex North

Varèse Sarabande VSD2-6224

(Doppel-CD) (76:12 + 74:49 / 29 + 24 Tracks)



Am Ende der deutschsprachigen Version des Filmes fragt der um seine Triumphzugs-Beute geprellte Octavian (> der spätere Augustus) zornig eine Sklavin, die zu Füßen der in Totengewänder gehüllten Cleopatra trauert, durch dieselben Schlangen demselben Tode geweiht, ob das „wohl getan sei von ihrer Herrin“ („wohl“ im Sinne von „weise“). Sterbend entgegnet jene, daß „dies sehr wohl getan sei von ihr, wohl getan von der letzten der Erhabenen“. Wohl getan hat auch Lukas Kendall in der Rekonstruktion dieser Filmmusik, obwohl man zunächst denken sollte, daß es die gute alte Tsunami doch auch „wohl getan hat“ oder besser: dieselbige ihre Dienste bislang gut verrichtet hat.

Beim ersten Durchhören der neuen Doppel-CD aus dem Hause Varèse Sarabande stutzt man auch und denkt zunächst doch an eine versteckte Variante von Neueinspielungen fehlender Parts zwischen Altbekanntem. Vieles hört sich auch wirklich recht „anders“ an. Erst nach dem Studium des booklets wird man hier schlauer: Nicht nur die in den 1950ern üblichen sechs bis neun Tonspuren wurden bei **Cleopatra** verwendet, sondern bei besonders „großen“ und umfangreich orchestrierten Tracks oder Passagen wie der Overture sogar eine fast gigantoman wirkende Anzahl von 32 (sic!) Tonspuren. Und genau die wurden hier - so gut es ging - wieder rekonstruiert, digitalisiert und erneut zusammen abgemischt. Es ist kein Wunder, daß man erstaunliche Klangeffekte hören kann, die vorher nie auffielen, wie beispielsweise ein Tremoli spielendes Cembalo insbesondere bei den exotisch-vorderasiatischen Tracks während der beginnenden Beziehung zwischen Cleopatra und

Caesar. Auch die verschiedensten orientalisches anmutenden Rasseln kommen viel besser zum Tragen, unaufdringlich, aber deutlich. Hin und wieder leiert es auf sympathische Art einmal, wenn die Tonbandqualität offensichtlich nicht mehr zu retten war (u.a. bei *The Fire Burns – Son of Caesar*). Dies tut jedoch dem Reiz des generellen Auspielens und damit auch deutlichen Hörens der bislang fehlenden oder unterbetonten Instrumentierungen keinerlei Abbruch – die bewußte Perzeption neuer, im Sinne North's sogar „alter“ Akzentuierungen bereitet äußersten Genuß. Musikalische Passagen wie das berühmte *Cleopatra Enters Rome* mußten zudem aus bis zu acht oder mehr Einzelstücken neu zusammengesetzt werden (erst einmal hier eine kurze Fanfare, dann ein Einleitungstrommeln, dann noch dieses und jenes, bis es schließlich zur Apotheose des von Sklaven hereingezogenen Sphinx-Wagens kommt), um wirklich werkgetreu als Vision des Alex North wiederaufzuerstehen.

Die Mühe hat sich gelohnt. Wer North an sich mag und speziell den **Cleopatra**-Score schon immer erfreulich fand, der wird mit diesem doppelten Silberling natürlich um so glücklicher. Im booklet wird auch noch einmal deutlich betont, daß es wirklich erstaunlich ist, wie eigenständig **Cleopatra** im Vergleich zum davor entstandenen **Spartacus** ist – beides phantastische Musiken von Alex North, die sowohl der dargestellten Epoche als auch dem Zeitgeist des 20. Jahrhunderts gerecht wurden und auf zeitlose Art immer noch werden. Meister North wiederholte sich kaum. Lediglich einige Anleihen aus **Spartacus** sind in **Cleopatra** zu verzeichnen, wenn neben den ohnehin in den meisten Historienfilmen ähnlichen Fanfaren auch einige ähnliche musikalische Elemente zur Zeichnung des „martialischen Rom“ verwendet werden, sowie einige wenige weitere („Höfisches“, etc.). Zu Recht weist das booklet auch darauf hin, daß ein besonders schöner Effekt von North auf dieser rekonstruierten Version praktisch vollständig enthalten ist: Parallel zu den zunächst gezeichneten, dann in „stills“ und schließlich wieder bewegte Bilder übergehenden filmischen Standortwechseln verwendet North ein kräftiges, gesamtorchestrales crescendo für diese Szenen, vier bis fünf kräftige aufeinanderfolgende Akkorde, dessen letzter tatsächlich nach langsame Lautstärkesteigerung schlagartig aufhört, dessen leises Nachklingen (teils auch Legionärstrommeln) jedoch auf vorliegendem Werk erstmals richtig zu hören ist und einen nicht unerheblichen Schauer der leidlichen Authentizität des gezeigten Geschehens vermittelt. Exzellent umgesetzt, ist selbiges nicht nur nach dem Main Title zu hören, sondern auch in *Caesar to Egypt*, *Caesar's Departure*, *Hail Antony* u.a..

Da es müßig wäre, jetzt den gesamten Score erneut ausführlich zu beschreiben, seien lediglich noch drei allgemeine musikalische Aspekte von North's Ansatz hervorgehoben, die natürlich ganz besonders für die aktuelle Doppelscheibe gelten:

1. Ein Stichwort des booklets ist völlig zu Recht der „Modernismus“. In der Tat, die Musik des Alex North besticht durch zahllose schwierig zu hörende, dissonante, an Grenzen gehende Klänge, die damals wirklich über alle Maßen modern waren. Gerade dies aber macht die für unbedarfte Hörer oftmals so unzugängliche Musik so spannend – hinter jeder schrillen Wendung lauert eine musikalische Facette,

hinter dissonanten überraschend oft besonders harmonische, gefühlsbetont-lyrische Ansätze. Der Modernismus drückt sich natürlich auch in ungewöhnlichen Rhythmen aus, und temperamentvolle Rhythmik ist eben schon immer ein Markenzeichen von North gewesen. Nur an einer Stelle ist dem Meister wohl der Gaul durchgegangen, was allerdings im booklet als besonders experimentierfreudig und schier „Gershwin-esque“ gewertet wird: Der Track *Moon Gate* (es geht um die gerade von den römischen Besatzern in Brand gesteckte, historische verbürgte Bibliothek von Alexandria – Cleopatra ist geschockt und will einschreiten) klingt – und da beißt die Maus keinen Faden ab – besonders direkt am Anfang nach purem, schmutzigem Südstaaten-Jazz, der ja ansonsten eine Spezialität von Meister North war. Mit Verlaub: Modernismus hin, Modernismus her, richtig passend ist dieser jazzige Track wirklich nicht, nicht für das Alte Ägypten – selbst bei den dargestellten, extremen Gefühlsregungen der Protagonisten. Aber natürlich hörensenswert für die von North's Konflikt-Epen US-amerikanischer Prägung Angetanen....

2. Herrlich, göttlich, wahrlich immer wieder einer der absoluten Höhepunkte, der bei mir seit etwa 17 Jahren immer wieder den Weg in den Cassettrecorder bzw. CD-Player findet, ist der Triumphzug Cleopatras durch Rom (*Cleopatra Enters Rome*). Er ist eben einfach unglaublich gut, und hier zeigt sich erneut die Stärke einer wirklich lebendigen, abwechslungsreichen Rhythmik, gewürzt durch den Versuch einer teil-authentischen Instrumentenbesetzung und dem Mut zu obigem Modernismus im Gewande besonders archaischer Ethno-Archäo-Musik zur Illustration einer längst vergangenen Hochkultur. Das Hauptmotiv des „Schleppens“ (ähnlich eingängig und bewegungsnahezeichnend wie das Galeerenrudern in **Ben Hur**) taucht ja bereits in der *Overture* auf und wird immer wieder einmal aufgegriffen. Allein die mindestens vier verschiedenen, aber ineinander greifenden Trommel-Motive, die hinzukommenden Holzbläser, die wiederum dazustoßenden Blechbläser – eine angemessene Komposition für eines der bedeutendsten Ereignisse in der Stadt Rom vor der Zeitenwende. Die interessanteste Variation des Einzugs-Themas findet sich in der nachgerade minimalistischen, dafür aber um so Celesta- und Gong-lastigeren Krönungszeremonie der Cleopatra (*Coronation*). In seiner dramatischen Steigerung lohnt *Cleopatra Enters Rome* immer wieder ein wirklich konzentriertes Zuhören, und ist jetzt hier in der durch die Anfangsfanfaren ergänzten Version erneut länger, erneut faszinierender geworden. Senatoren, Bürger, Volk von Rom – dort hinten kommt sie, die Königin Ägyptens – man teilt nachgerade die Aufregung, die im historischen Rom einst wirklich herrschte, denn der prachtvolle „Einzug“ der Cleopatra ist grundsätzlich verbürgt.

3. Immer wieder faszinierend ist, daß gerade Alex North, mit seiner Liebe zur Rhythmik, zum Jazz, zum temperamentvoll-ungezügelter, dissonanten Musikstil im vorliegenden Score an zwei bis drei Stellen die wahrhaft süßlich-orientalischste Musik überhaupt geschaffen hat. Wer es nicht glaubt, möge in die Musik zu den „Königinnengemächern“ einmal hineinhorchen, insbesondere der Track *Taste of Death* (eine Vorkosterin hat Gift nicht angezeigt, was einer anderen Hofdame aber auffällt, die für Cleopatra fast tödlich geendete Hoferschwö-

zung wird so aufgedeckt – die Betreffende, eine Zentralasiatin, die aus Angst vor ihr angedrohter Folter und Totschlag gehandelt hatte, muß nun auf Cleopatras Geheiß ihrerseits den tödlich Giftrunk einnehmen). Weiche Holzbläser, Bambusflöten über Cembalo und Lautentremolo geben eine wirklich einmalig schwüle Atmosphäre wieder, die sich hier natürlich erheblich steigert ob des dramatischen Geschehens. Ähnlich süßlich-schwer, wie ein öliger Wein, wallt die Musik aus dem Track *Fertility* hervor, in dem Cleopatras Frausein, ihre gebündelte Weiblichkeit in Kombination mit der Faszination des Orient Caesar zum Erliegen bringen.

Wie das Booklet richtig konstatiert, ist **Cleopatra** primär kein reiner Historienfilm, sondern die verbrämte Geschichte der durch politische Interessen beflügelten Liebesbeziehungen zweier einflußreicher römischer Staatsmänner zu ein und derselben Frau, nämlich der letzten Pharaonin aus dem griechischen Geschlecht der Ptolemäer, einst durch Alexander den Großen in Ägypten eingesetzt. Wer aufmerksam zuhört fühlt jedoch, wie genau Alex North beide Liebesbeziehungen ausleuchtet: Die erste, Caesar & Cleopatra, lebt von orientalischer Exotik und einer mehr oder minder freundlich-liebvollen Art des Auskommens miteinander; die politischen Interessen sind ab einem bestimmten Punkt ja auch dieselben. Sie waren auch der Grund des gesteigerten Interesses von Cleopatra an Caesar. Die zweite Beziehung, die zwischen Cleopatra und Marcus Antonius, zunächst aus ähnlichem Machtdenken Cleopatras heraus begonnen, entwickelt sich jedoch für die Beteiligten zu einer obsessiven Liebe ohne Ausweg – sie ist für beide nicht mehr vereinbar mit den politischen Interessen. Beide sind zum Scheitern verurteilt, wobei Cleopatras Selbstmord tatsächlich sogar noch zu einem „kleinen Sieg“ über Oktavian wird, der nun gerade damit nicht rechnete – er hätte sie doch so gern vor seinen Triumphwagen herlaufen gesehen. Sei's drum, die Liebesmotive von Cleopatra und Mark Anton werden – so neurotisch sie am Anfang auch sein mögen - insgesamt immer dringlicher, die Streicher schrauben sich immer höher, immer intensiver, niemals aber sind sie schwülstig. Höchstens ausgeliefert, verzweifelt...

Wohlan nun, genug geschrieben – diese Doppel-CD kann wärmstens empfohlen werden, zum Kauf wird geraten, bevor sie eine Seltenheit wird, und Lukas Kendall gebührt einmal mehr der Dank der filmmusikalischen Fangemeinde. Und dem Komponisten Alex North gebührt ebensolcher Dank wie all den vielen anderen Komponisten, dafür, daß er diese herrliche Musik geschaffen hat, die jetzt wieder in fast vollem Umfang zum Hören zur Verfügung steht. Man sollte nicht geizen, sie zu kaufen, um sie im Diesseits ausgiebig genießen zu können. Gemäß dem altägyptischen Text eines jenseitskritischen Harfner-Liedes (Antef-Lied, XVIII. Dynastie): „...feiere einen Festtag und werde dessen nicht müde. Bedenke: Niemandem ist es gegeben, seine Habe mit sich zu nehmen. Bedenke: Niemand, der fortgegangen ist, kehrt wieder!“

Annette Broschinski ☺☺☺☺☺

FINAL FANTASY
Elliot Goldenthal
Sony Classical (56:31 / 18 Tracks)

Allen, die mit Goldenthal vorwiegend schwierige, unzugängliche oder lärmige Musik in Verbindung bringen, sei vorweg gesagt, dass **Final Fantasy** sich nicht in diese Richtung bewegt. Einerseits ist der Score eine seiner empfänglichsten Arbeiten seit dem grossartigen **Michael Collins**, andererseits sei hier nur auf Track 5 *The Kiss* verwiesen: Ruhige, emotional getünkte Klänge vom Klavier, die man Elliot Goldenthal nicht zuschreiben würde, wüsste man nicht, dass er es tatsächlich komponiert hat. Die



weitere Entwicklung des Stücks schaukelt sich schliesslich zu einem wahrhaftigen crescendo hoch, welches den Namen auch verdient. Stücke wie *Toccata and Dreamscapes* sind vermögend komponierte Spannungsvehikel, die sich innerhalb des apokalyptisch-abenteuerlichen Sogs des Scores hin- und herbewegen. Liebe Freunde, das ist nicht Lärm, das ist eine Komposition, die Klasse und Können zeigt, Stärke und Durchsetzungskraft hat wie ihn der Körper eines schweren Bordeaux innehat, denn man nicht einfach so runterkippen kann wie eine Buddel Cola.

Nach dem fast Strauss-mässigen "Also sprach Zarathustra" Beginn (*The Spirit Within*) ist *Race to Old New York* wohl der Track, der am engsten mit Goldenthals auch schon länger zurückliegender Arbeit zu **Batman Forever** zu assoziieren ist – und der Vergleich liegt nicht fern, immerhin bewegen sich beide Filme im Cartoon-Fantasy Segment (**Final Fantasy** ist die Verfilmung eines gleichnamigen und mehrteiligen Spielehits), aber, juhui, Goldenthal nervt nicht mit cartoonesque übersetzter Tango-Saxophon-Batmanonie.

Ohne Augenzwinkern, **Final Fantasy** ist sicher einer der leutseligsten Goldenthal-Scores und eine der besten Mainstream-Fimmusiken des Jahres, puh, und seien wir froh, dass die Macher des Films, der sicher auf ein jüngeres Publikum zugeschnitten ist, sich nicht den einfachsten Weg ausgesucht haben, der da bedeutet hätte: Songs, Techno und Trevor Rabin (sorry, Fans). Die CD erhält zwei Songs, die glücklicherweise ans Ende der CD gesetzt wurden. Man kann also fein ausblenden wenn der letzte Score-Track vorbei ist. Ich will dennoch nicht schliessen, ohne auf die Goldenthal'sche Komplexität von **Final Fantasy** mit dem Wunsch nach mehr hinzuweisen und denen, die noch keinen Zugang zum Werk des Amerikaners gefunden haben und nicht ungern niveauvolle Genremusik hören, anbieten, sich genau diesen Score, eingespielt vom London Symphony Orchestra, anzuhören. Den Zeigefinger erhebenderweise schwenkend, all jenen, denen das gebotene dennoch "zu laut" ist: es handelt sich um einen effektreichen SF-Fantasy Film, dem mit nur einer Bratsche und einer handvoll Kochtöpfen, um besonders individuell zu erscheinen, eben nicht gedient wäre! Goldenthal, der Wagner der Filmmusik, deftig, deftig, aber nicht zu heftig.

Philippe Blumenthal ☺☺☺☺

THE MUMMY RETURNS
Alan Silvestri
Decca (73:34 / 19 Tracks)

Die Mumie liess vor zwei Jahren die Kassen kräftig klingeln, und damit steht uns die Konfrontation mit dem Fiesling in den Mullbinden – wir sind nicht sehr überrascht – erneut ins Lichtspielhaus, und alle sind sie wieder dabei: Stephen Sommers, Brendan Fraser, Rachel Weisz, John Hannah, Arnold Vosloo. Nur Jerry

Goldsmith kneift und macht Platz für – hier sind wir schon ein wenig mehr überrascht – Alan Silvestri. Ob dieser Tatsache dürfte sich nicht nur bei der Goldsmith-Fraktion Enttäuschung und Skepsis breitgemacht haben, denn das Spektakel am Nil hatte den Altmeister zu einer seiner besseren Arbeiten der letzten Jahre inspiriert. Die Wahl von Silvestri ist jedoch bestimmt nicht die schlechteste, denn der Mann ist immer gut für einen respektablen Action-Score.

The Mummy Returns nimmt sich leider im Vergleich zu Teil 1 ein wenig zu ernst, wildert noch ungenierter als dieser im Fundus der Filmgeschichte und verdankt's der Musik, dass er besser wirkt, als er ist. Was wäre das Scharmützel mit den lächerlichen kleinen Kriegerern ohne den beherzten Einsatz der Horn-Sektion (*Pygmy Attack*)? Doch auch Silvestri setzt nicht wirklich Innovationen, zu sehr ist er bewährten Schemen des Genres verpflichtet. Naheliegenderweise nimmt er Bezug auf die Vorlage von Goldsmith, bedient sich bei John Williams (*Bracelet Awakens*), kombiniert beide Komponisten mit eigenen Ideen (*Imothep Uneathed*), kreiert Kreuzungen aus Rimsky-Korsakov, Korngold und Debney (*My First Bus Ride*), und auch die ruhigeren Momente dazwischen rufen Déjà-vus hervor (*Just an Oasis*).

Zur Ehrenrettung von Silvestri ist jedoch festzuhalten, dass er mangelnde Originalität durch Cleverness wettzumachen versteht. Er fügt alle Komponenten dergestalt zusammen, dass so etwas wie ein organisches Ganzes entsteht, das man mit Vergnügen goutiert. Er braucht sich mit seiner Partitur keinesfalls hinter dem beliebten Vorgänger zu verstecken, und weil die heutige Komponistengarde nicht mehr allzu oft derart opulente, im positiven Sinne altmodische Orchesterpower durch die Boxen unserer Wohnzimmer schickt, gebe ich gerne eine etwas höhere Benotung.

Andreas Süess

☺☺☺☺

LE CHOIX DES ARMES/FORT SAGANNE
Philippe Sarde
Universal 014115-2 (67:55/22 Tracks)



Nachdem man jahrelang vergeblich auf CD-Reissues älterer Sarde-Scores, die früher auf LP erhältlich waren, warten mußte, entwickelt sich das französische Universal-Label mit der jetzt vierten Sarde-Scheibe in Folge langsam zum heimlichen Sachverwalter des französischen Soundtrack-Individualisten.

Mit **Fort Saganne** (1984) und **Le Choix des Armes** (1981) liegen nunmehr zwei der aller schönsten und berückendsten Kompositionen, die Sarde je geschrieben hat, auf digitalem Tonträger vereint vor. Gerade die Periode Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre darf man mit einigem Fug und Recht als Sardes Glanzzeit bezeichnen, was auch daran liegt, daß er in diesen Jahren mit dem versierten Orchestrirer Peter Knight, der 1985 starb, zusammenarbeitete. Denn gerade diese Partituren, zu denen

auch **Tess** (1979) gehört, verfügen über einen ganz speziellen Streicherglanz und eine satte und zugleich in allen Farben schimmernde Orchestrierung, wie man sie in späteren Arbeiten nicht mehr auf derart bezwingende Art und Weise von ihm gehört hat.

Gemeinsames Element der beiden Musiken auf dieser CD ist nicht nur der Regisseur Alain Corneau, sondern auch die ungewöhnliche Verbindung von verschiedenen Solo-Instrumenten mit dem ausladend großen Klangkörper des London Symphony Orchestra. Im Falle von **Le Choix des Armes** handelt es sich dabei um zwei Kontrabässe, die von den beiden Jazz-Legenden Ron Carter und Buster Williams gespielt werden, bei **Fort Saganne** um ein Cello, das der Partitur eine durchgehende Brahms-artige Aura verleiht. Aus diesen Verbindungen entsteht in beiden Arbeiten ein geradezu einmalig zu nennender hinreißender impressionistischer Klangzauber, eine nur selten erreichte Magie und Perfektion, wodurch beide Scores eben auch absolut gehört eine innere Geschlossenheit erreichen und daher wie aus einem Guß komponiert wirken.

Le Choix des Armes ist ein sehr spannender, anspruchsvoller und psychologisch subtil nuancierter Krimi, in den Hauptrollen prominent besetzt mit Yves Montand, Gérard Depardieu und Catherine Deneuve, der den Zusammenprall von alten und jungen Gangstern beschreibt. Eine Geschichte um vermeintlichen Verrat, Betrug und Liebe, in der Depardieu als entfloherer Sträfling sich am ehemaligen Ganoven Montand, der sich inzwischen zur Ruhe gesetzt hat, rächen will in der Annahme, von ihm verpöflicht worden zu sein. Sarde setzt diesen Sachverhalt in musikalischer Hinsicht derart um, daß er die Jazzebene mit den zwei rauen Kontrabässen, die für die zwei hitzköpfigen Ausbrecher (Depardieu Kumpan stirbt in der ersten Hälfte des Films an einer Schußwunde) stehen, mit der Streichersektion des LSO, die die stoische Ruhe von Montand und dessen Liebe zu Catherine Deneuve in diesem Film ausdrücken, kontrastiert. Das Originelle an dieser Partitur ist daher, wie die dargestellten Beziehungen zwischen zwei verschiedenen Generationen in ein starkes musikalisches Konzept umgewandelt werden.

Der Score setzt ein mit dem zunächst von den beiden tiefen Kontrabässen vorgetragenen atemberaubend melancholisch-expressiven Hauptthema, das, einmal gehört, sich sofort im Ohr festsetzt. Im weiteren Verlauf nehmen die Streicher und vereinzelt Holzbläser das Thema auf, führen es weiter, entwickeln es und üben eine beirrende hypnotische Wirkung aus, wobei der besondere Effekt sich daraus ergibt, daß die Kontrabässe mit ihren widerborstigen Einschüben immer wieder aufs Neue dafür sorgen, die allzu glatte Streicherebene aufzubrechen. Sardes Genialität besteht nun darin, die Komposition bis auf den improvisierten Track *Duo* nie ins rein Jazzige abgleiten zu lassen, sondern nur kleine Jazzelemente der Kontrabässe aufzugreifen, um diese ins sinfonische Klangbild einzubinden, wie das meines Erachtens kaum ein anderer Filmkomponist so kunstfertig vollbracht hat. Manche der insgesamt neun Tracks lassen mehr das Orchester zu Wort kommen in raffiniert gestalteten Klangfarben, die manchmal stark von Maurice Ravel beeinflusst sind (*En Liberté*) oder mit ihren geheimnisvollen Streichern an Bernard Herrmann erinnern, in anderen dagegen versuchen die Kontrabässe zum Teil aufpeitschend gegen die Streicher anzukämpfen (*Noir*). Durch die ganze Partitur zieht sich jedoch wie ein roter Faden ein bezeichnend elegischer Gestus, der auf allerhöchstem Niveau realisiert worden ist.

Etwas störend, wie schon bei der **Tess**-CD, ist für den Kenner des alten LP-Albums die jetzt völlig veränderte Reihenfolge der einzelnen

Stücke, wodurch der bisherige Anfang mit der fast 8-minütigen Suite *Le Choix des Armes* nun plötzlich ganz am Ende steht.

Der zweite Score auf dieser CD ist ein weiterer toller Leckerbissen aus dem Hause Sarde, für mich persönlich sogar neben **Tess** der absolute Sarde-Favorit. Das dreistündige mit Staraufgebot (Gérard Depardieu, Sophie Marceau, Philippe Noiret, Catherine Deneuve) lockende Wüstenepos **Fort Saganne** erzählt in wunderschönen Bildern die Geschichte des Offiziers Charles Saganne, der im Jahre 1911 in die Sahara versetzt wird, wo er sich in Madeleine, die Tochter eines Verwaltungsbeamten, verliebt. Nach verschiedenen Kämpfen gegen aufrührerische Stämme kehrt er für eine Weile nach Frankreich zurück und wird dort vom Ersten Weltkrieg überrascht. Leider kam der großangelegte und sehr altmodisch inszenierte beeindruckende Film nie in deutsche Kinos, da er bereits in Frankreich ein gemessen an seinen Herstellungskosten ziemlicher Kassenflop gewesen war.

Erstaunlicherweise finden sich in Sardes Soundtrack fast kaum afrikanische Lokalkolorit-Einfärbungen oder exotische Instrumentierungen, die auf den Schauplatz des Geschehens verweisen würden. Vielmehr ist ein erneut sehr impressionistisch gehaltenes konzertantes Werk entstanden, im Grunde ein großes Cellokonzert, in dem ein wunderbares Spiel mit Klangfarben und solistischen Einsätzen betrieben wird. Auch hier tritt Sarde den Beweis dafür an, wie spätromantische Opulenz mit äußerster klanglicher Transparenz auf brillante Art und Weise in Einklang gebracht werden kann.

Der Großteil der Musik steht im Zeichen einer würdevollen, statuarischen Ruhe, die sich bereits im vom Cello intonierten weitgespannten Hautthema zu Beginn des ersten Tracks (*Fort Saganne*) ausbreitet. Eine wahrlich innige, tief beruhende und sehr inspirierte elegische Melodie, die begeistern kann und auch nach mehrmaligem Hören doch immer wieder unter die Haut geht. Wie bei Sarde üblich stimmen die warmherzigen Streicher des LSO nebst Harfe und diversen Holzbläsern in den anfänglichen Cello-Gesang mit ein, umgarnen das Solo-Instrument, übernehmen in einem schweigerischen Zwischenteil kurz die Oberhand und ziehen sich zum Schluß wieder vornehm zurück, um der einsamen Wehklage des Cellos den Vortritt zu lassen. Ein absoluter Hörgenuß vom Feinsten, wie er einem wahrlich nicht alle Tage geboten wird.

Dieses poetische Hauptthema zieht sich in verschiedenen Variationen und Orchesterbesetzungen durch den ganzen Score: Mal kommt das Cello ganz allein zu Wort (*Courette*), dann wieder verstärkt durch Streicher und Orgel, wodurch es einen fast religiösen Charakter erhält (*Déserte*), prachtvoll vom ganzen Orchester intoniert (*Romanesque*) und zum Ende in einer noch meditativeren und verlangsamten Version, die schon den Charakter eines Mahler-Adagios annimmt (*L'Erg Chech*).

Ein zweites, nicht minder schönes sanftes Liebsthema, Sophie Marceau zugeordnet, erklingt etwa in den Stücken *Madeleine* und *Amajar*, wo diese verspielt-elegante und charmante Weise vom Klavier, unterstützt von Streichern und immer wieder gern eingesetzten Holzbläsersoli, exquisit zelebriert wird. Selbst bei dramatischen Orchesterausbrüchen und Fanfaren mit gestopften Bläsern wie in *Colonne Dubreuilh*, wenn die Militärkolonne durch die Wüste zieht, wird die bombastische Musik gleich wieder durch barocke Streicherwendungen oder fein schattierte Klangfarben zurückgenommen. Der Score zu **Fort Saganne** ist in der Tat ein Fest der Schönheit und Intelligenz, bei dem sich Sarde beinahe selbst übertroffen hat: Abgeklärte, makellose und beseelte Musik von tiefster Empfindung, die in puncto Eindringlichkeit,

Könnerschaft und Substanz sehr vieles hinter sich läßt, was ansonsten den Soundtrackmarkt überschwemmt. Insofern muß gesagt werden, daß die mit einem Interviewtext von Regisseur Alain Corneau versehene CD dieser beiden herrlichen Sarde-Arbeiten im Grunde die Pflicht-Anschaffungs-CD für jeden sein sollte, der sich ernsthaft mit dem Thema Filmmusik auseinandersetzen will. Denn das Motto dieser Scheibe lautet: Besser geht's nicht!

Stefan Schlegel ☺ ☺ ☺ ☺ ☺

LOVE AND TREASON

Basil Poledouris

Intrada (34:28 / 18 Tracks)

Love and Treason ist ein durchgehend elektronisch „fabrizierter“ TV-Score von Actionspezialist Basil Poledouris. Grund für das rein synthetische Ambiente: das Budget natürlich! Eigentlich wollten die Produzenten etwas ganz im Sinne von **The Hunt for Red October**, allerdings „zu 4,5% der Kosten dieses Kinofilms“, so Poledouris im Booklet. Der Komponist, neuerdings ohne seinen gewohnten Kinnschmuck, machte sich ans Werk und schrieb eine für elektronische Verhältnisse aufwendige Filmmusik mit viel, viel perkussiven Elementen, Orchestersamples und sphärischen Klängen. Nun kennen wir ja viele „Versuche“ in Sachen elektronischer Scores, gerade zuletzt von Don Davis desöfteren ausgeführt (**Turbulence 2**), die erheblich gescheitert sind, zu oft klangen diese Musiken einfach zu platt und aufgesetzt auf Orchesterimitat hingearbeitet – denn eigentlich gibt es nichts schwierigeres als per Sampler und Synthesizer gekonnt ein Sinfonieorchester nachzuahmen. Poledouris versucht also nicht allzu verkrampft auf dieser Schiene zu bleiben, hat aber auch den Vorteil, dass er in vielen seiner Actionmusiken schon auf elektronische Instrumente und Klänge zurückgegriffen hat (**Under Siege 2, On Deadly Ground**) und eigentlich, wissen sollte, was er tut.

Love and Treason beschränkt sich zum grossen Teil auf Thrillerelemente und musikalische Spannungscharaktere, Versuche einer thematischen Entwicklung (*Kate Follows Romell*) scheitern nicht nur an den wenig ausgefällten Streichersamples, auch reine Suspensestücke wie *The Ring Tradition* oder *Flashback*, die eher auf simplen Komponenten beruhen, überzeugen nicht unbedingt. Attraktiv sind alleine die vorantreibenden, intensiveren Stücke wie *Main Title*, *Bank Robbery* oder *Dock Run*, die den Puls etwas zu steigern vermögen. Schliesslich scheitert aber auch dieser Elektronik-Score an den zu wenig differenzierten Abmischungsmöglichkeiten, es besteht kaum eine Rauntiefe in der Musik, alles wirkt recht nah und in-your-face, wie man so schön sagt. Vielleicht funktioniert der Score bei absoluten Actionfetischisten, aber selbst Poledouris-Fans dürften **Love and Treason** nicht ohne Zweifel gegenüberstehen. Im Kontext eines reinen E-Scores betrachtet, würde die Bewertung dieser CD sicher ein Stück besser ausfallen als die untenstehend allgemeine Beurteilung.

Philippe Blumenthal ☺ ☺ ½

GREAT COMPOSERS

Georges Delerue

Varèse (CD1: 77:10 / CD2: 76:35)

Varèse widmet mit diesem Doppel-Album dem grossartigen Georges Delerue (1925-1992) seine Aufmerksamkeit und präsentiert dem Hörer volle zwei Stunden Kost vom Feinsten und gleich zu Beginn wird einem bewusst, welch' eindruckliche Musik der Franzose uns Filmmusikfreunden hinterlassen hat. Das *Adagio* aus Oliver Stones **Platoon** – dass dem *Adagio* von Samuel Barber in Nichts nachsteht – ist ohne Zweifel etwas vom Schönsten das Delerue geschrieben hat. Beinahe möchte man hier verharren, den Streicherklängen immer wieder

lauschen. Auf dem seinerzeit erschienenen Platoon Soundtrack findet sich dieser hier eingespielte Track nicht.

Einige weitere Rosinen der beiden CD's seien herausgepickt: Die *Suite* aus **Rich and Famous**, mit herrlich gezeichneten Melodien, subtil und einfühlsam. Musette-Stimmung in **Exposed**, danach ein luftig-leichtes Glocken- und Flötenspiel im *Thema* aus **Pick Up Artist**. Kraftvoll ist der Auftakt der Suite **Something Wicked This Way Comes** und die Delerue-Klänge wirken auf mich in diesem Werk anfangs beinahe etwas befremdend, die musikalische Vielfalt des Franzosen lässt mich einmal mehr Staunen.

Schliesslich greift Delerue persönlich noch in die Tasten, in *Hommage à Francois Truffaut*, mit Ausschnitten aus **Jules et Jim**, **Vivement Dimanche** oder **The Last Metro**. Herrlich-beschwingt zeichnet der Franzose das Thema aus **Maid To Order** mit einem Klarinetten-Soli und in **Crimes Of The Heart** schwelgt das Saxophon. Den Abschluss der zweiten CD bilden Beiträge aus eher bekannteren Filmen wie **Agnes Of God** (zu Beginn mit wunderbaren Chorstimmen) oder **Black Robe**, worin die Geschichte eines Jesuitenpriesters erzählt wird. Die Chorstimmen, das Blockflötensolo im Mittelteil oder aber die helle Knabenstimme unterstreichen die Kargheit und das Geistliche dieser Musik.

Ein prächtiger Querschnitt durch das Schaffen des einfühlsamen George Delerue, der es verstanden hat, wunderbar dahinfließende Melodien zu schaffen.

Andreas Schweizer ☺☺☺☺

THE DAY OF THE DOLPHIN

Georges Delerue

Victor VICP-61178 (36:15 / 15 Tracks)

Dass diese japanische Produktion der 1973 erschienenen Japan-Pressung der LP aufs Haar gleicht, ist unschwer zu erkennen: Cover und Druckfehler sind die gleichen wie auf der LP, Georges Delerue ist halt immer noch Delerue geblieben und zwar findet sich der falsch geschriebene Name x-mal auf dem dürrigen Textblatt verteilt, dass nur den Mächtigen der Japanischen Sprache Freude bereiten dürfte. Dass solche Kleinigkeiten nicht korrigiert wurden, lässt nichts Gutes ahnen, d.h. ein Bemühen dem Käufer für sein Geld etwas (neues) zu bieten, interessierte die Produzenten scheinbar eher wenig. Wenigstens noch dies: Zusätzlich zum musikalischen Inhalt der Japan-LP haben die Produzenten es geschafft, einen (!) zusätzlichen Titel an das Ende der CD zu setzen, ein etwas variiertes *Theme From The Day Of The Dolphin* (mit Meergeräuscher zu Beginn...wow!). Dass Delerue für diesen Score für den *Academy Award* nominiert worden ist, ist sicherlich seinem herrlichen Titelthema zu verdanken. Bedächtig und ruhig fließt es dahin, vorgetragen von verschiedenen Instrumenten: Herrlich die Oboe und Flöte in *Nocturne*. Majestätisch und mit jubelndem Trompetenklang kommt *Reunion* daher. Voller Spannung schwirren die hohen Streichinstrumente in *Finding The Flag*. Solche spannungsgeladenen Momente finden sich nebst dem wiederkehrenden Hauptthema immer wieder, wobei diese Art Musik im Film wohl eher ihre Wirkung entfaltet, als hier quasi pur serviert. Ich halte mich – gebe ich hier zu – lieber an die prächtigen Melodien zwischen diesen "Spannung-Tracks".

Wer also die LP im Regal stehen hat, der kann auf die Anschaffung dieser CD verzichten. Für die dürrige Spieldauer und das Übernehmen der zahlreichen Druckfehler gibt's nur gerade 3 Sterne. Geld zu verdienen ohne viel zu investieren, scheint halt (immer noch) beliebt zu sein.

Andreas Schweizer ☺☺☺

THE SON OF KONG / THE MOST DANGEROUS GAME

Max Steiner

Marco Polo (77:19 / 32 Tracks)

John Morgan und William T. Stromberg legen von jeher eine besondere Vorliebe für Max Steiner an den Tag, und das vorliegende Album ist bereits die fünfte Steiner-CD innerhalb der Reihe mit klassischen Hollywood-Scores in Neuaufnahmen. Diesmal geht es um die Anfänge des Komponisten bei RKO, genauer gesagt die Jahre 1932/33, als Steiner seine leitmotivisch ausgerichtete Musikdramaturgie gerade erst entwickelte. **The Son of Kong** und **The Most Dangerous Game** stehen hinsichtlich ihrer filmhistorischen Bedeutung gewiß hinter **King Kong** zurück, doch zumindest **The Most Dangerous Game** besitzt auch nach siebzig Jahren noch erheblichen Unterhaltungswert, wofür die nebligen Kulissen und das irrsinnige Spiel von Leslie Banks in der Rolle des Grafen Zaroff das ihre beisteuern.

Mit der Musik hingegen habe ich in beiden Fällen meine Schwierigkeiten, wobei **The Most Dangerous Game** der spannendere Score ist. Gleich im Main Title wird das Jagd-Thema des Films durch einen Hornruf vorgestellt, mehrfach wiederholt und durch eine Beschleunigung in das Thema des Grafen Zaroff überführt. Als dieser am Flügel platzt, lässt er seinen russischen Walzer mit angemessener Melancholie erklingen. Dadurch prägt er sich ein und kann fortan bruchstückhaft verwendet werden. Die letzte Viertelstunde der hier berücksichtigten Stücke steht ganz im Zeichen der Jagd zwischen dem von Joel McCrea gespielten Helden und seiner Nemesis Graf Zaroff. Passend zu den jeweiligen Ereignissen dominieren entweder Actionstücke, grelle Akzente oder das Spiel mit den musikalischen Jagdklischees.

Auch in dieser Partitur schiebt Steiner zu viele schwach dissonierende Akkordblöcke mal abtaktig, mal synkopisch vor sich her, und so wirkt etwa die Begleitkulisse für den Schiffsuntergang recht austauschbar. Der Eindruck einer gewissen Schwerfälligkeit hängt aber auch mit dem Spiel der Moskauer Symphoniker zusammen, die offenbar nicht ihren besten Tag hatten. **The Son of Kong** fällt trotz seiner Assoziationen an **King Kong**, die gleich im Vorspann beginnen, deutlich ab und gehört zu Steiners schwachen Abenteuermusiken. Die Eröffnung ist recht frisch und das Beste des Ganzen; danach vergeht allerdings eine Dreiviertelstunde ohne echte Höhepunkte. Steiner laviert sich mit Anklängen an die halbe Musikgeschichte zwischen Wagner und Ravel durch, ohne aber zu erinnerungswürdigen Formulierungen zu finden, wie man sie aus seinen besten Werken kennt. Solide gemacht, wie immer, aber alles in allem ein enttäuschendes Album.

The Son of Kong ☺☺½

The Most Dangerous Game ☺☺☺

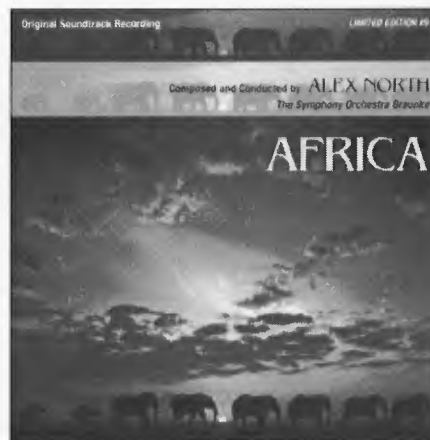
Matthias Wiegandt

AFRICA

Alex North

Prometheus (Limited Edition) (50:04/10 Tracks)

„Dieser Mann (Anm.: bezogen auf den Komponisten) war nie in Afrika“. So die Aussage einer befreundeten Zoologin, spezialisiert auf die Großsäugetiere Afrikas, selbst jahrelang in den südlichen zwei Dritteln Afrikas unterwegs, nachdem wir gemeinsam kurz in die erste Hälfte der vorliegenden CD **Africa**, „*Symphony for a New Continent*“, hineingehört hatten, und danach in die zweite Hälfte –, *Suite from Africa*“. Das stimmt natürlich mißtrauisch, dennoch sei den beiden enthaltenen Musikstücken auch eine unabhängige und etwas unparteiischere Analyse gegönnt. Zusammenfassend handelt es sich um Musik für ein größeres TV-Ereignis, das im Jahre 1967 dem Faszinosum „Afrika“ als Ganzes huldigte (mit Gregory Peck als Erzähler) und



viel Energie in synchrone Aufnahmeteams steckte, um von mehreren Punkten aus diesen gigantisch großen und so viele Geheimnisse unserer eigenen Herkunft bergenden Kontinent in Bilder zu bannen. Zunächst steht da jedoch die Entstehungsgeschichte dieses erdgeschichtlich so ungeheuer alten, sogenannten „Kratons“ (Kontinentalschildes) an, mit Gesteinen so alt wie die Bildung der Kontinente überhaupt auf der allmählich erkalten Erde. Tatsächlich – das booklet war bewußt noch nicht zu Rate gezogen worden – ergab sich zumindestens für den andächtig lauschenden Geowissenschaftler der Eindruck, daß es sich mitnichten um die beliebte jetzzeitliche, sehr anthropozentrische Afrika-Verklärung vieler anderer Filme handele, die unsere Zoologin auch sichtlich vermißte, sondern eher um die Zerrissenheit einer schwierigen geologischen Entstehung innerhalb vieler Hunderter von Millionen Jahren, die darübergehen müssen, bis ein Großkontinent ein solches Ausmaß erreicht. Diese musikalische Umsetzung ist sehr schwierig zu hören – dies sei warnend hinzugefügt! –, aber bei entsprechender Konzentration durchaus zu perzipieren. Alex North gestaltete aus diesem Ansatz heraus die besagte *Symphony for a New Continent*. Sie ist für ca. 100 Instrumente orchestriert und besteht aus 4 Movements, die ganz allmählich aus „Tonschleiern“ (in grob übersetzter Anlehnung an das booklet, das die wichtigsten Informationen mit ein paar schönen Photos liefert) in zunehmend besser auseinanderdividierbarer musikalische Figuren übergehen. Aus dem „Chaos“ der Schöpfung (durch viele archaische, ursprüngliche Instrumente symbolisiert) kristallisieren sich zunehmend besser „verstehbare“ musikalische Phrasen heraus, wenngleich das Ganze bis fast zum Schluß relativ atonal bleibt. Die Atonalität ist eben auch das Problem: Dieses Musikstück wird bei den Lesern dieses Journals sicher nicht unbedingt in allerbesten Erinnerung bleiben, wenn man nur einmal hineingehört hat. Es gibt schlichtweg keine eingängigen Passagen, keine eindeutigen Melodiebögen, kaum einmal durchgehende Harmonieübergänge. Atonal eben.

Viele der komplexeren Passagen ähneln übrigens den am deutlichsten neurotischen Passagen aus dem Cleopatra-Soundtrack. Mit diesem Hinweis bewaffnet, können vielleicht einige Leser diese Musik etwas besser zuordnen.

Etwas einfacher oder vielmehr: besser faßbar kommt dann die *Suite from Africa* daher. Der *Main Title* widmet sich sowohl in der long als auch der short version ganz eindeutig dem Jazz. Beide Versionen sind relativ eingängig und auch nachvollziehbar – der Jazz als Musik der in die USA verschleppten schwarzen Sklaven, die Schwarzen als Ethnien-reiche Ur-Bevölkerung Afrikas, ihre musikalischen Wurzeln als Wurzeln des Jazz und daher in dieser Bearbeitung auch mit Afrika gleichgesetzt. Was ja de facto nicht ganz stimmt, aber in einer etwas gefälligeren Pauschalisierung dann doch wieder leidlich

duldbar ist. Schlußendlich doch noch zutiefst „afrikanisch“ im Sinne beispielsweise der Arnold'schen **Roots of Heaven**-Komposition wird es dann ab Track 6 (= 2 der Suite, *Man in Africa*). Hier nun schlägt völlig eindeutig das heutige, ethnologisch geprägte Bild des rezenten Afrika durch. Sanftes Rhythmus-Schaukeln, Flöten und Trommeln in angemessener Ausgewogenheit, allesamt typische, vielleicht schon fast Klischee-artige Vertonungsmuster von „Afrika, wie es sich der Europäer denkt“, oder zumindestens bis in die 1960/70er hinein dachte. Es folgen darauf noch *The Joyful Days*, verspielte Musik mit einem heiteren Charakter, sichtlich von vergangenen, besseren, in Unschuld weilenden Paradies-Tagen kündend. *Victoria-Falls / Progress* und auch *Kilimandjaro* folgen diesem Muster weitestgehend bzw. führen es fort und entwickeln es zu anderen Endpunkten; insbesondere die ersten beiden Stücke entwickeln erstmalig für die gesamte **Africa**-Bearbeitung eine Melodie, die zudem noch sehr eingängig ist, allerdings – um ehrlich zu sein – auch auf Mexiko gepaßt hätte. Nun denn, im *Kilimandjaro* wird es erstmals richtig ausweglos schwül, die Streicher wabern in höchstens Tönen über einem gezeitentem Wellen-Rhythmus. Dies kann man sich auch völlig unbedarft bestens als „Afrika“ vorstellen. Im Gesamtausblick läßt sich feststellen, daß die meisten Leser nach Kauf dieser Scheibe eine längere Zeit der Aufmerksamkeit investieren müssen, um auch nur einen annähernden Durchblick zu bekommen, was da erschallt, warum es erschallt, und warum es so schwierig sein muß. Es sei daher ein Schlußwort aus der Feder von Friedrich Nietzsche gestattet, das da lautet: „Langsam ist das Erleben aller tiefen Brunnen: lange müssen sie warten, bis sie wissen, was in ihre Tiefe fiel.“ (aus: „Also sprach Zarathustra – ein Buch für alle und für keinen“). Langsam, aber stetig möge der Erkenntnisprozeß sein. Einfach wird er nicht.

Annette Broschinski ☺☺☺☺

ALIENS

James Horner

Varèse VSD-6241 (24 Tracks / 75.46)

Zur Musik selber braucht man wohl nicht mehr viel zu sagen. Horner's Kombination aus atmosphärisch extrem dichten, beängstigenden und bedrückenden Klängen sowie der schweißtreibenden und knackigen Action-Passagen hat in diesem Genre Maßstäbe gesetzt. Horner selber hat bei solcher Art Musik nie wieder diese Qualität und Originalität erreicht. Mit der hier vorliegenden sogenannten Deluxe Edition ist **Aliens** nun auch endlich offiziell in der vollständigen Version zu haben, gepickt mit ein paar Bonustracks in Form von alternativen Versionen (hier ganz interessant: *Ripley's Rescue* und *Combat Drop* in sehr militaristisch anmutenden, rein perkussiven Versionen). Mit einer guten halben Stunde mehr Musik als auf der ursprünglichen Varèse-CD hinterläßt Horner's Musik zu **Aliens** einen noch tieferen und bleibenderen Eindruck. Wer also auch nur ein kleines bißchen für Horner übrig hat, kommt an dieser CD nicht vorbei! Es sei denn, er ist im Besitz des 65-minütigen Boots, das sich inhaltlich weitestgehend mit diesem Album deckt, abgesehen von den Bonustracks

Klaus Post ☺☺☺☺½

ENEMY AT THE GATES

James Horner

Sony (76.41 / 12 Tracks)

Der Einstieg in James Horner's neustes Opus ist vielversprechend, die ersten rund 1:45 sind elegisch, bescheiden und versprechen einen gefühlvollen Score aus des Komponisten oft sehr emotionaler Feder. Aber blenden wir doch zurück zu jenem Tag, als ich den Film im Kino sah. Der Film beginnt wie die CD mit der Über-

querung des Flusses nach Stalingrad. Diese ersten 15 Filminuten waren erschreckend, nicht etwa des Filmes wegen, aber weil ich die Musik als völlig deplatziert empfand. Annauds Versuch Spielbergs unvergessliche Eröffnungssequenz in **Saving Private Ryan** zu erreichen, scheitert am Konzept Musik einzubauen. Damit verfällt sogleich der semi-dokumentarische und klostrophobische Effekt von Spielberg und läßt Jude Law eher wie ein halber Indiana Jones in Russland aussehen. Und als sich schliesslich Horner mit seinem seit Willow allzu oft verwendeten 4-Ton Motiv fast persifliert, ist mir beinahe die Lust am Soundtrack vergangen. Dabei ist noch anzumerken, dass mich die vermeintliche Verwandtschaft von Horner's Liebesthema *Tania* zu John Williams' **Schindler's List** in keinsten Weise gestört hat, da es mich eher an ein Thema aus **Balto** erinnert hat und ich diesem verzeihlichen Umstand keine Achtung schenkte – es ist mir einfach wurscht, ob Horner bei Williams abgekupfert hat, weil ich nicht glauben kann, dass ein Komponist dieses absichtlich tun und sich so freiwillig in die Mühen des Urheberrechtsdschungels begeben würde. Das umgeht er freilich, wenn er sich selber zitiert und im Falle von *Tania* geschieht das weit sanfter als mit jenem so auffällig und häufig eingesetzten 4-Ton-„die Deutschen“-Motiv.

Auch ansonsten hat **Enemy at the Gates** vor allem eine stilistische Ähnlichkeit mit dem kraftvollen **Willow**, das ist nicht schlecht, so hält der Score wenigstens eine gewisse Hörspannung und Aufmerksamkeit aufrecht, die ein **Deep Impact** oder **Titanic** doch zum grossen Teil nicht hat schaffen können. Plus dass das von Horner so geliebte russische Element in einem solchen Film natürlich in voller Blüte erstrahlen darf – und dann erst noch dramaturgisch gerechtfertigt (*Vassili's Fame Spreads*).

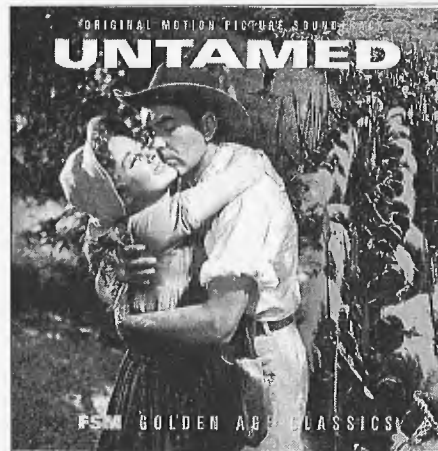
Also: so deplatziert ich Horner's Musik im Film, mit einem glänzenden Ed Harris und einem miserablen Joseph Fiennes besetzt, empfind, so erfreulicher ist die 70 Minuten CD, wenn sie aus den heimischen Lautsprecherboxen plärrt. Zwar hinter **The Perfect Storm** zu liegen komend, aber dennoch eine der besseren Arbeiten Horner's der letzten Zeit repräsentierend, nicht in neue musikalische Gefilde aufbrechend und mit gewohnt soliden, aber zur Genüge bekannten Orchestrationen von Horner selbst und J.A.C Redford.

Philippe Blumenthal ☺☺☺½

UNTAMED

Franz Waxman

FSM Vol. 4 No. 4 (65 42/23 Tracks)



Zur Freude aller Fans der klassischen sinfonischen Filmmusik hat FSM nun eine limitierte Auflage von **Untamed** (1955), einem von Franz Waxman's farbenprächtigsten Scores aus den 50er Jahren, ans helle Tageslicht befördert.

Bisher war von dieser Abenteuermusik, die ein Jahr nach dem allseits bekannten Meilenstein **Prince Valiant** (der im Hauptthema durchaus einige Spuren hinterlassen hat) entstanden, nur eine rund 7-minütige Suite in einer Einspielung mit Richard Mills und dem australischen Queensland Symphony Orchestra auf dem Waxman-Sampler Volume 4 von Varèse verfügbar, die sowohl hinsichtlich der räumlichen Präsenz des Klangbildes wie der dramatischen Interpretation gegenüber der jetzt vorliegenden Original-Stereo-Edition eindeutig den Kürzeren ziehen muß.

Regisseur Henry King, eigentlich ein Spezialist für Americana-Geschichten, legte mit **Untamed** ein in Südafrika in der Mitte des 19. Jahrhunderts spielendes Epos vor, im Grunde eher ein verkleideter Western unter Zuhilfenahme von mehreren Handlungssträngen aus **Gone With the Wind** (1939). Susan Hayward, damals gern und häufig eingesetzter weiblicher Star der Fox, spielt eine Irin in Südafrika, die zwischen zwei Männern hin- und hergerissen wird, von denen der eine, nämlich Tyrone Power, Anführer eines Burenrecks ist. Ein Film über Kolonisierung und über die Suche nach der eigenen Identität, sicherlich nicht Kings bester von insgesamt sieben, die er mit Power zusammen gedreht hat, dafür ein typisches Fox-Produkt aus der beginnenden Cinemascope-Ära, das in eindrucksvollen optischen Naturpanoramen dem Publikum das neue technische Verfahren schmackhaft machen sollte.

Wahrlich „ungezähmt“ sind bereits in *Main Title* die spektakulären Hörner, die ihre Jagdrufe nach Art eines Echos in schönster Stereophonie abwechselnd durch die Boxen erklingen lassen, gefolgt von einem opulent-schwungvollen und ausladenden Hauptthema, das der volle Streicherapparat des Orchesters vorträgt. Äußerst geschickt und agil akzentuieren dabei die Hornrufe die einzelnen Phrasen der schwergerischen Melodie – ein Effekt, der in der Suten-Nachspielung leider nicht so wunderbar plastisch und räumlich zum Tragen kommt. Doch zu was gibt es schließlich Originale? Und allein schon wegen dieser musikalischen Meisterleistung im Titelvorspann lohnt sich der Kauf dieser durchweg von exzellentem Handwerk geprägten Komposition, was natürlich bei einem Köhner wie Waxman und sowieso in der Spätphase seiner Karriere schon fast als Selbstverständlichkeit anzusehen ist.

Waxman beläßt es nicht beim heroischen Hauptthema oder beim sich in späteren Tracks (vor allem in *Paul Finds Katje* und *At the Beach*) eindringenden ausdrucksvollen Liebesthema, sondern scheut sich nicht vor schroffen Dissonanzen, düsteren Klangballungen und wilden Fugati der Streicher und Bläser wie in *Lightning*, die meilenweit entfernt sind von jedwedem Hollywood-Wohlklingen der 50er Jahre und mit ihren polytonalen Schichtungen schon in den Bereich moderner Konzertmusik vorstoßen, wodurch dem Hörer einiges an konzentrierter Aufmerksamkeit abverlangt wird.

Es zeigt sich also auch in diesem Abenteuerscore wieder, daß Waxman unter Hollywoods Komponisten der ersten Stunde wohl einer der am fortschrittlichsten Denkenden war und stets bereit war, Türen zu experimentellen neuen Klangwelten aufzustoßen. Gleichzeitig muß jedoch angemerkt werden, daß Waxman selbst in den Tracks mit aggressiven Orchesterattacken darauf bedacht ist, absolute Formstrenge zu bewahren, indem er seine Themen und Motive wie Figuren auf einem Schachbrett behandelt, sie miteinander verzahnt, leicht verschiebt oder mit großem technischen Aplomb auseinander hervortreten läßt. Ganz im Gegensatz zu vielen heutigen Action-Filmmusiken, die in schierer Formlosigkeit ersticken.

Ein schönes Beispiel hierfür ist etwa die lange Montage-Sequenz *By the River*, in der Waxman

drei der wichtigsten Themen (das für die afrikanische Landschaft Hoffen Valley stehende Thema, das Haupt- und Liebthema) vermittelt kleiner Brücken organisch miteinander verknüpft und dabei je nach Bedarf volles Orchester oder eine ganze Reihe von Soloinstrumenten der Holzbläsersektion aufmarschieren läßt.

Dabei arbeitet Waxman nicht unbedingt mit speziellen Personen zugeordneten Leitmotiven, sondern erzeugt eher musikalische Stimmungsbilder, die bestimmte Szenerien, Gefühle und Aktionen illustrieren. Eines der mitreißendsten Beispiele hierfür dürfte die furiose Schlachtmusik in *The Commandos* sein, in der wuchtiges Blech, kreischende Holzbläser und wirbelnde Pauken eine noch durch rhythmische Synkopen verstärkte martialische Version des Hauptmotivs zu Gehör bringen, die den berühmten *Ride to Dubno* aus Waxmans Eposmusik **Taras Bulba** (1962) bereits voraussehen läßt.

Insgesamt handelt es sich bei **Untamed** um eine erstklassige expressive und energiegeladene sinfonische Abenteuermusik, die aber nicht nur zum Schwelgen in Melodien sich eignet, sondern auch einen herberen Klängen aufgeschlossenen Hörer erfordert.

Das Booklet ist selbstredend wie gewohnt bei FSM toll aufgemacht und enthält interessante Details zum Film und zum Score. Zudem klingen die Stereo-Masterbänder trotz ihres Alters noch hervorragend, so daß auch da keine größeren Abstriche zu machen sind. Selbst für einen etwas unnötigen Bonus-Track am Ende der CD hat es noch gereicht - ein Probenmitschnitt, bei dem die afrikanische Shaker-Trommel zum Endlos-Einsatz kommen darf.

Stefan Schlegel ☺☺☺☺

EXORCIST II: THE HERETIC

Ennio Morricone

Warner 9362-46992 (35:05 / 13 Tracks)

In Gitarrenakkorde webt Morricone zu Beginn das faszinierende Hauptthema *Regan's Theme*, mit Streicher und Frauenstimme. Gleich vorweg sei gesagt: Wer die LP von 1977 besitzt, kann sich den Kauf dieser CD eigentlich ersparen, denn es findet sich die gleiche Menge Musik drauf, wobei die beiden Titel *Magic And Ecstasy* bzw. *Pazuzu* auf der CD vertauscht angeführt werden.

Nach dem wunderbaren Start folgen einige wilde, wirre und groteske Klänge, die mich einerseits an seine Western-Scores erinnern, andererseits an die "Abenteuer-Scores", in der Art von **Queimada**.

Sehr speziell und hörensenswert ist der *Little Afro-Flemish Mass*, Gospelmusik mit einem Schuss Voodoo-Zauber gewürzt - sehr eigenwillige Klänge des Italiens. Variiert erklingt *Regan's Theme* (auf der LP mit dem Zusatz "Floating Sound" versehen), diesmal mit Frauenstimmen im Hintergrund. Was könnte diesen speziellen Score besser abrunden, als ein Titel namens *Exorcism*: Schwirrende, hohe Streicherklänge - und fertig lustig.

Obwohl ich den Film selber nicht kenne, spürt man irgendwie, dass Morricone zu diesem Streifen von John Boorman (1977) einen wirklich passenden Score geschrieben hat. Der musikalische Streifzug durch die Welt der Exorzisten lohnt sich.

PS: Den halben Punkt hätte ich eigentlich für die schwache Spieldauer abziehen müssen.

Andreas Schweizer ☺☺☺½

ALONG CAME A SPIDER

Jerry Goldsmith

Varèse VSD-6238 (35:01/9 Tracks)

Zuerst die gute oder die schlechte Nachricht? Beginnen wir mit der „schlechten“, obwohl sie keine Nachricht im eigentlichen Sinne, sondern natürlich wie erwartet eine subjektive Beurteilung ist: Es handelt sich bei **Along Came A Spider** ganz eindeutig um einen über alle Ma-

ßen typischen Goldsmith-Score der jüngsten Zeit. In diesem einen Satz steckt schon alles, was man wissen muß. Die Nörgler und Schimpfer ahnen, daß es sich um allherd Versatzstücke handelt (in der Tat, z.B. Track 5: *Megan Overboard* mit SciFi-Futurismus-Anklängen an **Total Recall** u.ä., oder 4 *Megan's Abduction* mit bewährten Action-Ausdrucksweisen, pumpenden Bässen, Synthi und Streichern im Bogen von **Basic Instinct** bis zur **Mummy**, **Hollow Man**-artige „Hintergrundxylophone“, etc.). Dessen ungeachtet sei hier angemerkt, daß diese Rezension bewußt nicht ins üblich gewordene Horn der Ankläger stößt. Zugegebenermaßen sind einige Passagen schon fast „bekannt“, und dies nobilitiert einen Komponisten nie, aber das hat es auch schon zu Golden und Silver-Age-Zeiten gegeben, man denke nur an Herrmann. Daher lautet die Devise: Bewährtes muß nicht immer schlecht sein, und auch wenn dieser Soundtrack wirklich streckenweise eine Sound-Effect-Track ist durch die vielen wabernden und zischenden Synthi, die einen einzigen Ton spielenden, eher haltenden Bläser etc. Nichtsdestotrotz, dieser Hintergrund paßt - wie schon öfter in der Vergangenheit - sehr gut zur „Bedrohung in urban-überreiztem Umfeld“ und kann sowieso daher nicht ohne weiteres angegriffen werden. Gerade auch das Auskommen ohne größere Melodiebögen ist ohne weiteres als passend zu vermelden. Immer wieder mal stößt auch ein klagender Ton hinzu, der einen Ganzen im Bogen herabsinkt, dies jedoch über sämtliche hörbare Frequenzen - ein stets erneut fatalistisch wirkender Effekt, in vielerlei Filmmusiken auf diese Art gehandhabt, da er dem menschlichen Seufzen so nahekommt.

Zudem kommen ja auch noch die positiven Seiten. Mitten zwischen normal „knallende“ Passagen gestellt sind zwei Highlights, ein kleineres und ein größeres. Das eine, kleine kommt ganz unauffällig daher, es findet sich im Verlauf von Track 6 (*Cop Killer*) und weist erhebliche Ähnlichkeit mit den staccato Klängen des „*Sacre du Printemps*“ auf. Da geben die Streicher einen gehetzten, peitschenden Grundrhythmus vor, der wirklich gestreift wirkt bzw. die Atmosphäre eines „Verfolgens“ gut ausdrückt.

Das zweite Highlight hat Kult-Charakter. Es handelt sich um den überaus mitreißenden, auch wieder eher einer Melodie verhafteten Track 7 (*The Ransom*, engl. f. „Lösegeld“). Er baut sich über einem 6/8-Takt auf, zunächst entwickeln sich die Harmonien - von einer leisen Glocke unterstützt -, die von Anfang offensichtlich das begleitende Alter ego der Melodie werden, und dann setzt selbige ein. Da die Handlung dieses Thrillers mit Morgan Freeman, Monica Potter und Michael Wincott während der Rezension nicht völlig klar war, kann hier leider kein direkter Bezug hergestellt werden. Beim freien Assoziieren zu dieser Musik-Passage hatte die Rezensentin eher die Vision der „im Triumph einreitenden mongolischen Schar des Dshingis Khan“, um ehrlich zu sein. Dieser Track geisterte auch viel öfter durch den Kopfhörer als unbedingt nötig gewesen wäre. Die sehr einfach gehaltene, aber sehr heroisch wirkende Melodie wird hintereinander mehrfach variiert und durch verschiedene Instrumente geführt, unter anderem wird auch eine kräftige Glockenschlag-Zwischenphase aufgebaut, die durch das eindringliche monotone „Gedöngel“ der Glocken im gegenlaufenden Harmonie-Hintergrund eine wirklich eigentümlich befremdliche, warnende Wirkung erzielt. Gegen Ende wird das Motiv - und diese Bezeichnung trifft es besser als „Melodie“ - auch noch in einen geraden Takt gesetzt, entfaltet sich aber in allen Abwandlungen ganz wunderbar. Insgesamt hätte diese Musik ganz hervorragend in den **13. Krieger** gepaßt.

Ärgerlich sind an diesem Score die bereits vielfach bemängelten Bevorzugungen der Synthi durch Meister Goldsmith, und damit sind nicht die harmoniebildenden und unterstützenden Passagen gemeinsam mit dem Orchester gemeint, sondern die bisweilen unvermittelt aus dem Hintergrund zuckenden und elastisch federnden Klänge, manchmal auch dampfschienenartig pumpend, die oft die schöne Grundatmosphäre (z.T. auch bei oben genannten Glocken) nachhaltig verderben.

Zum Troste sei an dieser Stelle vermerkt, daß es andererseits auch eine Freude ist, inmitten all dieser zischend-hüpfend-gurgelnden Geräusche das altbewährte Mittel einer sich in den Baßtönen eines Konzertflügels tummelnden, bedrohlichen staccato-Figur zu entdecken. Es handelt sich hierbei neben der leicht zu überhörenden Baß-Begleitung des *Ransom*-Tracks besonders um den Abschluß-Track *Not My Partner*, das Ganze beginnt bereits im Track *Profiling*. Selbiger leitet dann auch zur etwas versöhnlicheren Finalphase über - nach einigen weicheren Streicherharmonien mit sanftsuchenden Klavier-Klängen, die wiederum in eine kurze Tutti-Phase übergehen - um dann ganz plötzlich und völlig überraschend in zwei provozierenden Marschrhythmus-Takten zu enden, die dem obigen Heldenmotiv entstammen. Wohl auch ein überraschendes Ende der Filmhandlung...

Verbleibt zu sagen: Nicht-Goldschmiedler brauchen die Scheibe nicht unbedingt. Diejenigen aber, die besonders auf der Suche nach seinen rarer werdenden genialen Momenten sind, sollten allein wegen Track 7 zuschlagen. Auch wenn es nur ein einziger, wahrhaft gelungener Track ist. Der Spatz in der Hand ist besser als die Taube auf dem Dach.

Annette Broschinski ☺☺☺

LE MEPRIS

Georges Delerue

Universal (70:22/18 Tracks)



Wenn es darum ginge, fünf oder sechs Lieblingsfilme für die einsame Insel auszuwählen, wäre für mich ganz klar **Le Mépris** (1963) von Jean-Luc Godard mit dabei im Reisegepäck. Selbst heute, nachdem ich den Film in den letzten 20 Jahren sicherlich mehr als 10-mal gesehen habe, hat dieses magische Meisterwerk nichts von seiner Frische und Sogkraft verloren.

Godard betreibt in diesem Film im Grunde die Auflösung des narrativen Kinos mit dessen eigenen Mitteln, was ihm nie wieder in solch vollendeter Harmonie und Makellosigkeit wie hier gelungen ist. Es gibt zwar eine Geschichte über den Zerfall einer Ehe während der Dreharbeiten zu einem Odysseus-Film, diese ist aber nur Vorwand, um ein weitgespanntes Netz verschiedener Ebenen, Brechungen und Assoziationen auszubreiten. Das Dargestellte bleibt für den Zuschauer stets als Dargestelltes erkennbar so wie auch immer gegenwärtig bleibt,

wie die "Filmstars" (Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang) ihre Rollen "spielen". Durch diesen Gestus des Zeigens im brechtschen Sinne entsteht für den bewußt mithörenden und mitsehenden Betrachter ein immenses inneres Spannungsverhältnis zwischen der Darstellung und deren Analyse, das es jedoch erlaubt, von der reinen Handlung zu abstrahieren und Bilder, Kamerabewegungen, Sprache und Musik in ihrer unverfälschten reinen Schönheit zu genießen. Wie Bilder durch Sprache (es wird teilweise Französisch, Englisch, Italienisch und sogar Deutsch geredet, außerdem ständig hin- und herübersetzt, was eine Synchronisation des Films nahezu unmöglich macht) und durch Musik rhythmisiert und poetisiert werden, das ist in diesem Film auf einzigartige Weise zu erleben. Vom Glanz des Kinos, der sich natürlich auch in der Hommage an den verehrten Regisseur Fritz Lang festmacht, spricht **Le Mépris** in so klarer und betörender Form wie kaum ein zweiter Film.

Die lange Vorrede gilt freilich der jetzt vorliegenden kompletten Musik von Georges Delerue für Godards Film, die gegenüber der alten Fassung mit vier Stücken auf einer vergriffenen Hortensia-CD von 1992 um zwei Tracks auf insgesamt sechs erweitert wurde und nun eine Länge von knapp 14 Minuten hat. Indem Godard die von Delerue nach Fertigstellung des Rohschnitts komponierten Tracks an mehreren Stellen des Films mal in kürzeren, mal in längeren Fassungen einfügte und so beinahe 50 Minuten Musik erklingen läßt, verschafft er dem Film eine wahrhaft vierte Dimension. Im Gegensatz etwa zu Alex Norths Kubrick-Desaster bei **2001** (1968) war Delerue bei der Premiere von **Le Mépris** selbst überrascht, wieviel Godard von seinem Score verwendet hatte, obwohl beide anfangs doch übereingekommen waren, nur eine Viertelstunde Musik im Film zu verwenden. Godard muß selbst gespürt haben, in welchem Maße Delerues getragen-elegische Streicherthemen, allen voran das Brigitte Bardot zugeordnete herrliche *Thème de Camille*, dazu angetan waren, seinem vielschichtigen Werk eine weitere wirklich mythische Ebene hinzuzufügen.

Wie ein Todesengel schwebt Delerues grandiose und magistrale Musik über den Personen und über dem Geschehen. Sie mischt sich nicht ein, untermalt und paraphrasiert nicht Details der Handlung, sondern vermittelt dem Zuschauer von Anfang an voller Erhabenheit und Majestät, daß die Tragödie ihren unvermeidlichen Lauf nehmen wird. Selten wurde für das Kino so ausnehmend schöne, intensive Todeslyrik komponiert, wie es Delerue mit der Musik zu **Le Mépris** gelungen ist. Das Gefühl des Unwiederbringlichen und Unabänderlichen vermittelt er dabei nicht nur durch das schmerzliche Hauptthema, sondern auch durch den kontinuierlich in sich kreisenden grundierenden Streicherrhythmus, der keine Auflösung zuläßt.

Interessant ist übrigens, daß die auf der CD ausgewiesene *Ouverture* erst in der zweiten Hälfte des Films erscheint, die auf Capri spielt - ein weiteres Indiz dafür, auf welch individuelle und originelle Weise sich Godard Delerues Score angeeignet hat.

Leider fallen bei den bisher schon bekannten vier Tracks durch die stärkere Dynamik und das präzisere Klangbild einige klangliche Unsauberkeiten und leichte Gleichlaufschwankungen weitaus deutlicher auf als bei der Hortensia-CD, wo dies fast unbemerkt blieb.

Ein wenig enttäuschend fand ich, welche Stücke aus anderen Delerue-Filmen der 60er Jahre das Universal-Label mit der Equipe um Stéphane Lerouge auf dieser CD plaziert hat. Zuerst wurde vor der Veröffentlichung ja kräftig verkündet, es würden hauptsächlich nur bisher unveröffentlichte Tracks verwendet werden, doch Pustekuchen: Aus dem schwungvollen Mantel-

und Degen-Kabinetstück **Cartouche** (1961) kommen fünf Tracks zu Gehör, die natürlich alle auch auf der allseits bekannten kompletten Prometheus-CD zu haben sind, genauso wie auch von **Cent-Mille Dollars au Soleil** (1964) - mit zwei Tracks vertreten -, bei der eigentlich nur das Hauptthema mit seinen typischen Delerue-Bläserfanfaren überzeugt, schon längst eine Prometheus-Scheibe erhältlich ist. Ähnlich verhält es sich mit Delerues Harmonika-Klängen für Jean-Pierre Melvilles Gangsterballade **L'Ainé des Ferchaux** (1962) und mit der äußerst düster sich hinschleppenden Streichertristesse zum Alain Delon-Politikrimi **L'Insoumis** (1964). All das gab es zusammen mit **Le Mépris** schon einmal auf jener zuvor erwähnten Hortensia-CD.

Als Neuheiten bleiben schlußendlich dann übrig: Ein neuer Track (*Adultère*) aus dem Truffaut-Film **La Peau Douce** (1963), der leicht verspielte Spannungsmusik von der schnell montierten Autofahrt zu Beginn des Films zu Gehör bringt; ein Track mit nichtssagender Spannungsmusik von der alten EP zu **Compte à Rebours** (1970), der die restlichen drei einschmeichlerisch-schönen Melodien und schon oft auf Samplern veröffentlichten Stücke dieser Musik etwas unnötig umrahmt; zu guter letzt dann tatsächlich sogar drei neue Cues aus **Heureux Qui Comme Ulysse** (1969), mit den beiden spritzigen *Dance Provençale* und *Ulysse* und einer Streicher-Kurzfassung des bekannten herrlichen *Lamento*, die alle durch Klangschönheit im typischen Delerue-Stil bezaubern. Wenn man von der unverzichtbaren **Le Mépris**-Musik absieht, ist diese CD folglich eher ein sehr guter Einstieg für Filmmusikhörer, die noch nicht sehr viel von Delerue kennen, als für jene, die eh schon die meisten Delerue-CDs gehortet haben.

Zum Abschluß noch ein kleiner Tip für die Hans Zimmer-Gemeinde und alle diejenigen, die sich sein neuestes Opus **Pearl Harbor** zugelegt haben. Da tauchen nämlich genau jene barocken Streicherrhythmen aus **Le Mépris** versimplifiziert und doch recht unverschämt im Hauptthema wieder auf. Selbst Zimmer scheint demnach insgeheim ein **Le Mépris**-Liebhaber zu sein. Vielleicht sollten sich seine Fans mal das Original zu Gemüte führen - es ist zumindest jetzt vorübergehend als Frankreich-Import erhältlich.

Stefan Schlegel

Le Mépris: ☺☺☺☺☺
CD: ☺☺☺☺

THE V.I.P.s
 Miklos Rozsa
 Chapter III Classics (40:51 / 12 Tracks)

In den siebziger Jahren gab es im ZDF eine erfolgreiche Reihe namens „Die V.I.P.-Schaukel“. Eine gewisse Margret Dünser dünstete auf einer solchen mit prominenten Zeitgenossen und plauderte über deren Schicksal: Anthony Quinn, Gregory Peck, auch Arnie Schwarzenegger in seiner Stirnbandphase, allesamt auskunftsfreudige, vor allem aber: „sehr wichtige Menschen“. Seither ist der Begriff fest an diese Sendung geknüpft, obwohl er in seiner doppeldeutigen Heiterkeit auch vorher gesellschaftsfähig gewesen war. So krönte er 1963 einen allerdings außergewöhnlich langweiligen Hollywoodfilm. Die Firma MGM befand sich im Umbruch, große Stars waren Mangelware. Da traf es sich gut, daß Richard Burton und Liz Taylor miteinander im Clinch lagen (mal so, mal so). Für die versierten Produzenten konnte es also nur darum gehen, irgendeinen Story-Stuß um die Figuren herumzubauen. Gesagt, getan. Das Ergebnis heißt **The V.I.P.s**, läuft unter dem Titel „Hotel International“ alle paar Monate im deutschen TV und ist alles andere als wichtig, obwohl eine Riege begabter Akteure ihre Aufwartung macht: Louis Jourdan, Margaret

„Marple“ Rutherford, Rod Taylor, dazu in einer buffonesken Kleinstrolche Orson Welles, der wieder einmal Geld brauchte und seinen Part bis zur Farçe überzog.

Obwohl Miklós Rózsa eigentlich froh sein konnte, nach all den Jahren im historisierenden Dauereinsatz mal wieder eine zeitgenössische Fabel betreten zu können, erweckte dieser hölzerne Plot nicht gerade seinen Ehrgeiz. Zu träge schleppen sich die Dialogszenen zwischen den schablonenhaften Figuren hin, um einen Meisterscore zu motivieren. **The V.I.P.s** gehört denn auch eher ins gesunde Mitteldrittel seines Schaffens. Das gilt freilich nicht für alle Stücke gleichermaßen. Der Main Title beispielsweise ist der ernstgemeinte und geglückte Versuch, zu den Vorspanntiteln ein emotionales Feuer zu entfachen. Ein leidenschaftliches Streicherthema beherrscht die Komposition und verrät ihren Autor binnen zehn Sekunden.

Ein hübscher Gegensatz dann das barockisierende Tanzthema für die von Margaret Rutherford gespielte „elderly lady“, ganz der Flöte, einem Cembalo und Streichern überlassen. Eine getragene Variante des Hauptthemas schließt sich an und sorgt dafür, daß das erste Viertel der CD reine Freude beschert. Als jedoch die Figuren eingeführt sind und ihre Konflikte verbaliter austragen, duckt sich die Musik in hingelenden Bläser-Streicher-Elegien, nicht reizlos, aber zu ausgedehnt, um abseits des Films das Interesse über eine längere Strecke zu fesseln. Deshalb befällt man sich am besten mit Rózsas gekonnter Motivverarbeitung und seiner reichhaltigen Polyphonie, den aus kurzen Gesten gewonnenen Gegenüberstellungen der Instrumentengruppen.

Eigentlich wäre der ganze Score etwas für den Kopfhörer, doch gerade da zeigt sich eine weitere Schwäche der CD: ihre Tonqualität ist kaum durchschnittlich, zumal für eine offizielle CD. Wer weiß, welche Bänder die Grundlage abgegeben haben: unter einer reparierten Vorlage stellt man sich jedenfalls anderes vor. So kommt es immer wieder zu Verzerrungen; überdies sind linker und rechter Kanal nicht optimal gegeneinander austariert.

Am besten begnügt man sich zunächst mit den Tracks 1-3, 6 und 10-12. Alles in allem: hörens-werte, obere Mittelklasse, die in den besten Momenten deutlich überboten wird - vor allem in jenem unnachahmlich-pathetischen Finale, in dem Rózsa eine Melodierakete nach der anderen zündet, als gälte es, eine große Party zum standesgemäßen Abschluß zu bringen. Und in gewisser Weise war es nichts anderes als das: Nach **The V.I.P.s** komponierte er jahrelang keine Filmmusik, und was dann folgte, erreichte nur selten die alten Hitzegrade. So ging mit diesem Melodram eine Ära zu Ende.

Matthias Wiegandt ☺☺☺☺½

MONKEYBONE
 Anne Dudley
 Varese VSD-6227 (48:58 / 23 Tracks)

Interessant? Ja. Ungewöhnlich? Mit Sicherheit. Anne Dudleys neuester Streich ist eine sehr comicalastige Mischung aus orchestralen Passagen, viel elektronischer Musik, einer Menge Effekte und sehr viel Witz.

Die CD heisst uns mit einem Raggaee ähnlichen Stück (*The Crayon Game*) willkommen, das uns erahnen lässt, wie es auf dem Rest der Scheibe in etwa weitergeht, nämlich sehr turbulent und abgedreht. Doch zunächst normalisiert sich der Stil wieder, eine nette Passage mit Streichern und Bläsern, einem Frauenchor und einem leisen Klavier führt uns zur Tür nach Downtown. Ein abrupter Wechsel, nachdem uns zwei Witzfiguren musikalisch schräg willkommen heißen haben - willkommen bei einer Clownsnummer im Zirkus.

Sehr abwechslungsreich geht es weiter: es folgen melancholisch getragene Tracks, orienta-

lich angehauchte Passagen, hektische Parts, dann wieder sanfte und harmonisch verspielte Melodien, und dann... dann steckt man wieder in einem synthetisch wabernden Bass fest.

Bei **Monkeybone** erzählt jeder Track seine eigene Geschichte, und man kann sich lebhaft vorstellen, was dazu geschieht. Wenn zum Beispiel in *Downtown Train* die Bläser und die Percussion anfangen, die rhythmischen Bewegungen einer Dampflock aufzunehmen und später dann von den Streichern abgelöst werden.

Die CD ist sehr interessant, vor allem, wenn man jeden Track für sich betrachtet. Als Gesamtwerk ist es jedoch schwer, sich hineinzufinden, wird man doch von Anne Dudley ziemlich allein gelassen. Kein Thema, das sich durch die CD zieht, sehr viele Wechsel, absolutes mickey mousing an vielen Stellen, kurzum: nicht wirklich etwas, das man sich in einem Zug gemütlich anhören kann. Musikliebhaber, die Freude an abgedrehten Stücken haben, sollten sich die CD auf alle Fälle einmal anhören. Allen anderen wird sie nicht besonders zusagen.

Markus Holler ☺ ☺ ½

MARK OF THE DEVIL I + II

Michael Holm, John Scott,
Don Banks, Sam Sklair

Diggle Records DIG 001 (21 Tracks / 39:56)



Wie kommt ein Schlagerstar wie Michael Holm dazu, Musik für einen Horrorstreifen zu komponieren? Dem Booklet zufolge kann er sich das selber nicht richtig erklären. Rein musikalisch gesehen war die Idee aber gar nicht mal schlecht. Natürlich darf man bei einem Film dieses Kalibers keine hochkomplexe oder hochstehende Komposition erwarten. Dennoch ist Holms Anteil (Tracks 1-13) recht interessant zu hören. Zwar spielt der Film im Mittelalter, Holm zieht es aber dennoch vor, auf zeitgenössische Klänge gänzlich zu verzichten und serviert uns stattdessen zum Großteil Musik im Easy-Listening-Stil für kleines Orchester, Schlagzeug und textlosem Gesang. Was wiederum im Kontrast zur Brutalität des Filmes steht. Es darf daher bezweifelt werden, ob die Musik nun besonders gut zu den Bildern paßt. Vielleicht macht aber gerade diese etwas skurrile Kombination den Reiz dieses Films aus, der sich einer beachtlichen Fangemeinde erfreut. Doch nicht nur Easy-Listening-Klänge läßt Michael Holm an unser Ohr dringen. Das Hexerthema, ausführlich zu hören in den Tracks 5 und 9, ist ein sehr kratziges und schräges Streicherthema mit experimentalem Charakter. Von diesen beiden Intermezzi abgesehen, wird der erste Teil durchzogen von Holms zuckersüßem, romantisch verklärten Liebesthema, das sich speziell am Schluß immer wieder in verschiedenen Arrangements wiederholt.

Der zweite Teil hat musikalisch überhaupt nichts mehr mit dem ersten Film zu tun. Sage und schreibe fünf Komponisten, darunter John Scott,

teilen sich die acht auf dieser CD vertretenen Stücke aus **Mark Of The Devil II**. Mehr Stücke sind vom Original-Soundtrack nicht erhalten. Schon viel eher, als die Musik von Holm, macht uns diese Musik glauben, zu einem Horrorfilm zu gehören. Die Spannungsgeladenen, düsteren und zum Großteil dissonanten Orchesterstücke machen trotz dreier Komponisten (Scott, Banks und Eddie Warner) einen recht homogenen Eindruck. Offensichtlich erfolgten hier Absprachen unter den dreien. *Father Duffy* von Sam Sklair, in zwei verschiedenen Versionen vertreten, und das als Soundeffekt eingesetzte *Space Station* von Tony Tape fallen allerdings aus dem Rahmen. Was dem zweiten Teil gänzlich fehlt, zumindest auf der CD, ist ein Thema. So wabert die Musik des zweiten Teils knapp zwanzig Minuten vor sich hin, ohne besondere Akzente zu setzen.

Auch wenn es auf den ersten Blick abwegig erscheint, aber Holms Musik zu **Mark Of The Devil** ist gefälliger, als der Rest. Das Album insgesamt ist jedoch eine interessante Scheibe für all jene, die Skurriles und einfach mal etwas Anderes mögen.

Zur CD selbst ist zu sagen, daß sie ein liebevoll gestaltetes, 16-seitiges Booklet enthält mit Kommentaren von Michael Holm und Udo Kier, welcher im ersten Teil mitspielt. **Mark Of The Devil I + II** ist die erste Veröffentlichung des neuen Kölner Labels Diggle Records, der nach eigenen Angaben weitere Veröffentlichungen in diesem Stil aus den 60ern und 70ern folgen sollen.

Klaus Post

Mark Of The Devil ☺ ☺ ☺

Mark Of The Devil II ☺ ☺ ½

CROCODILE DUNDEE IN LOS ANGELES

Basil Poledouris

Silva Screen (45:02 / 16 Tracks)

Das Unanhörliche bei Komödienmusiken ist deren zerstückelte Wirkung lustig und so richtig fröhlich zu sein. Hinzu noch ein richtig seichtes Hauptthema, geschult klebrig, und die Schöse ist geritzt. Comedyscores der untersten Güte. Dann gibt es die Komödien, die todernt vertont werden ohne auf irgendwelche komödiantischen Elemente direkt einzugehen. Diese Musiken können unter Umständen sogar auf CD funktionieren, meist bleibt aber doch das zwar nette, aber unheimlich triviale Thema zurück, von der Dramaturgie und Entwicklung kann schon aufgrund der trivialen Handlung kaum die Rede sein. Zu guter Letzt gibt es noch die Komödienscores, die sich einen stilistischen Ausflug erlauben: Jazz, Rock, Elektronik usw. Gewöhnungsbedürftig, aber teilweise mit netten Resultaten (*Midnight Run*, Danny Elfman). Schliesslich beherbergen die meisten jedoch ein und dasselbe Übel: die Tracks sind einfach zu kurz, pendeln um die Minutengrenze und führen nirgends hin.

Crocodile Dundee in Los Angeles (ganz nach dem Motto, braucht die Welt wirklich noch einen Paul Hogan Film?) gehört eher in die dritte Kategorie. Zwar schwingt Poledouris teilweise den Sinfonik-Taktstock (*Main Title*) und bringt einen Hauch Abenteuer und Ethnik – australische, genau genommen – in seinen Score (à la Kategorie 1), jedoch prägen rockige Metropolenriffs und elektronische Stücke mit mildem Spannungsaroma schon alleine der Lautstärke wegen die musikalische Landschaft der CD. Und wieder die alte Leier: mag zum Film passen, aber auf CD ist die Mischung ein Graus. Völlig abhanden geht dem Score eine Hauptidee, mal ausgenommen vom gehaucht ethnischen Touch. Das alleine reicht aber nicht und so zerfällt die CD noch mehr in ihre Einzelteile, die Silva Screen immerhin zu längeren Suitchen zusammengefasst hat. Dennoch lugen von den 12 Scoretracks nur deren 6 über die Zwei-Minuten-Marke. Poledouris' Anteil macht 28

Minuten aus, 4 Songs beschliessen den Silberling. Genug gesagt.

Philipp Blumenthal

☺ ½

LES AVENTURES DE RABBI JACOB

L'AILE OU LA CUISSE / LA ZIZANIE

Vladimir Cosma

Pomme 952742 (63:30 / 31 Tracks)

Die CD wird wahrscheinlich von Leuten gekauft die entweder Cosma, oder aber Louis de Funès-Filme mögen. Cosmas Musik ist durchwegs witzig und es macht Spass die Scheibe anzuhören. Seien es die Tänze aus **Aventures de Rabbi Jacob** oder aber die skurrilen Nummern aus **L'Aile Ou La Cuisse** (mit dem hervorragenden, deutschen Filmtitel **Brust oder Keule**), worin De Funès einen Gastro-Kritiker mimt. Köstlich das Titelthema mit Trompete und Frauenchören. Zwischendurch glaubt man gar eine Rondo Veneziano-CD eingelegt zu haben. Die Musette in *Cassoulet* zaubert französische Stimmung in die Stube und das lieblich-süße *Marmelade de Marguerite* ist beinahe was für Frischverliebte.

Wer einfach wieder einmal unbeschwert eine Filmmusik anhören, zudem schmunzelnd an die Filme des quirligen De Funès erinnert werden möchte, dem wird diese CD sicherlich Spass machen. **La Zizanie** beschliesst den Reigen mit elektronischen Klängen im Titelstück. In *Guillaume et Bernadette* schmelzen die Streicher und mit dem schläfrig dahinplätschernden *Le Bon Choix* schliesst der Silberling fast etwas abrupt und unerwartet.

Andreas Schweizer ☺ ☺ ☺

THIRTEEN DAYS

Trevor Jones

New Line 90052 (69:47 / 12 Tracks)

Derweil sich die Altmeister Williams und Goldsmith auch quantitativ zurückhalten, die Berufsjuden hingegen durch Kraftmeierei auf sich aufmerksam machen, konzentriert sich die Hoffnung auf jene Generation von Komponisten, die ihr Handwerk mühelos beherrscht, selbst wenn die einzelnen Werke immer wieder durch krasse Qualitätsunterschiede gekennzeichnet sind. Das gilt nicht nur für Elliot Goldenthal und James Newton Howard, sondern auch und ganz besonders für Trevor Jones, der allerdings auf keine vergleichbare Sammlergemeinde zählen kann. Nur selten übersteigt sein Output den Bereich des solide Gestrickten, um sich statt dessen oft auf bleierne Klangfelder und Automatik-Rhythmen zu verlassen. Obgleich einige seiner Themen durchaus zu Evergreens geworden sind, wirkt seine Musik insgesamt nicht prägnant genug, um sich länger mit ihr zu befassen.

In einem bislang nicht anders als katastrophal zu deklarierenden Filmmusikjahr, in dem kaum eine Partitur gehobenen Ansprüchen genügt, spitzt man bereits die Ohren, wenn es einem Komponisten gelingt, wenigstens in sich stimmige Musik zu schreiben, selbst wenn sie stereotype Verfahren aneinanderreihet und ganz im Bannkreis bestimmter Ausdruckskonventionen verbleibt. In früheren Zeiten hätte man über den Score zu **Thirteen Days** nicht viele Worte verloren; heuer ist das aber schon eine der erwähnenswerten Jahresgaben. Beim ersten Durchgang möchte man schon nach dem Hauptthema abschalten, das harmonisch, melodisch und rhythmisch gleichermaßen einfallslos wie ungenlenk daherkommt, dafür aber jenen übelklingenden US-Patriotismus beschwört, den man diesseits des Atlantiks einfach nicht mehr zu goutieren bereit ist. Aber gut, angesichts der Filmfabel ging es wohl nicht anders: Im Zeichen der Kuba-Krise sehen sich die Verantwortlichen des Weißen Hauses einer der schwierigsten außenpolitischen Situationen nach 1945 gegenüber und haben zu entschei-

den, ob sie auf militärische Stärke oder diplomatische Flexibilität setzen sollen. Die Intensität dieser Entscheidungsfindung ist es auch, die **Thirteen Days** zu einem der spannenderen Filme des Jahres macht.

Die CD präsentiert Jones' Komposition in zwölf größeren Segmenten mit einer Dauer zwischen gut drei und knapp acht Minuten. Dadurch vermittelt sich vor allem der fatalistische Grundzug der Musik, die sich wie eine Nebelglocke über die Filmbilder hängt und die gedeckten Farbwirkungen unterstreicht. Jones setzt weithin auf Cello- und Baß-Drones, zu denen die Harmonien dynamisch an- und abschwelen, dann und wann auch mit rhythmischen Akzenten befeuert werden. Eine innermusikalische Entwicklung findet kaum statt, dafür dürfen Freunde schicksalsbetrachteter, thematisch gebundener Orchestermusik mal wieder in schattigen Klangfeldern schwelgen. Bei 70 Minuten Spieldauer empfiehlt sich freilich eine Auslese.

Matthias Wiegandt ☺☺☺

EVOLUTION

John Powell

Varèse VSD-6256 (40:29/23 Tracks)

Evolution – welch klingender Titel. Das hört sich nach Erdgeschichte an, nach fatalen Abenteuern mit gruseligen Urzeitmonstern quer durch die Filmgeschichte...Grund genug für eine Rezension.

Der Start ist schon mal gut – ein sich steigerndes Getöse überzeugt den Hörer schlagartig von dem evolutionären Chaos, dessen Zeuge er werden soll. Es handelt sich um die Begleitmusik oder besser die musikaligen Soundeffects zu einem *Meteor...* Aber dann – allein schon die Namergebung für die Tracks, da kommt wirklich alles drin vor: *Cells Divide, The Cave Waltz, Dino Valley, The Amoeba Emerges* und – tiefend von Ironie – *Where No Man Has Gone Before*. Die genannten, insgesamt ja 23 Tracks sind alle recht kurz und beinhalten eigentlich in einer Art Mickey-Mousing alles, was eine Komödie (deutscher Untertitel: „Wir wünschen einen angenehmen Weltuntergang“) so beinhalten kann. Da mischt sich Heroisch-Fanfarenhafes mit Märchen, Anpirschmusik (gezupfte, einzelne Streicher), im Hintergrund mit quasi-indischen Trommelschlägen, aber auch kurze Bluesgitarrenpassagen kommen vor. In Tracks wie 9 & 10 (*The Forest, The Cave Waltz*) zeigt Powell, daß er sein Handwerk versteht, auch wenn er hier offensichtlich an einen sehr schnittreichen Film mit vielerlei Vorgaben geraten ist. Besonders der Walzerteil ist gut – und daher leidet man auch hier wieder an der Kürze des Ganzen! Kaum eingehört und angewärmt, ist es auch schon wieder vorbei.

Dann gibt es aber auch wieder sehr angepaßte Tracks, bei denen man froh ist, daß sie nicht ewig dauern – so hört sich ein Großteil von *Animal Attack, The Fire Truck* und *Where No Man...* an wie ein Teil des letztjährigen **Dinosaur**-Soundtracks. Und das *Dino Valley* selbst wird von zutiefst harmloser „Kaufhaus-Musik“ begleitet. Andererseits hat der Komponist auch ein Händchen für fetzige und eingängige Verfolgungsjagd-Hauptmotive – durchaus immer in Dur, versteht sich – hierbei scheint ja alles gut zu gehen. Richtig Gefährliches kommt auf der CD zu diesem Film nicht vor, vielleicht noch am ehesten in *Monitors Out*. Allgemein ähnelt die ungeheure, temporeiche Dynamik dieser Musik vielleicht noch am ehesten der von Marc Shaiman.

Und dennoch: Wer aufmerksam hinhört, vermag des Potential des Komponisten John Powell zu erkennen. Es ist da, und es verspricht ganz deutlich Interessantes für die kommende Zeit – fällt er am Ball bleibt und zudem hoffentlich anderen, größeren Stoff bekommt, Stoff, der nach längeren, epischen Muskbearbeitungen lechzt. Möge er also nach dem in zu viele kurze

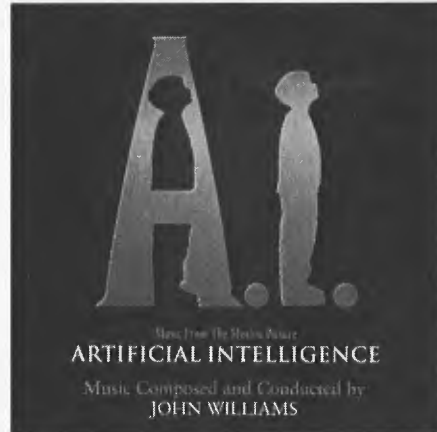
Teile zersplitterten Start mit **Evolution** zunächst darselb evolviere dürfen!

Annette Broschinski ☺☺☺

A.I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE

John Williams

Warner (70:31 / 13 Tracks)



Es ist ja immer ein besonderes Ereignis, einen neuen Spielberg-Film abzuwarten, das zieht schlussendlich einen neuen Score von John Williams mit sich und meistens läuft der Altmeister mit seinem „Lieblingsregisseur“ zu Hochform auf. Die Erwartungen sind also gross und ehe die Scheibe im CD-Player landet fragt man sich, welch' bleibendes und bezauberndes Thema uns Williams wieder liefert, ob er uns musikalisch die Geschichte des Films näher bringen kann. Nun, ich möchte einen Kollegen der schreibenden und zugleich CD-verkaufenden Zunft zitieren, der da treffend meinte: „Der Score erinnert mich an die ruhigen Momente aus *E.T.* Ohne „Over the Moon“, aber mit mehr „E.T. Phone Home“. Sicher, mit *Abandoned in the Woods* schlägt Williams ganz andere Seiten auf als in „E.T. Phone Home“, da kommt der grosse, satte und weniger sublimale Charakter eines *Dracula* zur Geltung, strahlt edle Dramatik und Grandiosität aus. Doch mit *Replicas* befinden wir uns wieder in dieser Welt der Wunderlichkeit, des fantastischen und der Mystik, die Williams so faszinierend einfängt. Es ist hier, wo die oft als Vergleich zu diesem Score herangezogene Ähnlichkeit mit **Close Encounters** und **Always** entstand, dieser breite neblige Teppich der Verwundertheit, des mit grossen Kinderaugen stauenden Unglaubens, das Anderssein. Das verspielte Thema aus *Hide and Seek* führt Williams zu Beginn der CD ein, das eigentliche Hauptthema folgt, und das ist bemerkenswert, erst in der zweiten Hälfte (sieht man vom etwas unklug an fünfter Stelle platzierten Theme-Song *For Always* ab, den man deshalb unbedingt überspringen sollte). Williams, beliebt für seine strenge Leitmotivtechnik in der **Star Wars**- und des **Indiana Jones**-Dreigestirns, lässt uns, so könnte man meinen, lange auf diese wunderschöne Elegie warten und überrascht zuvor in *The Moon Rising* mit technoidem Schlagzeug aus der Elektronikkiste – nun gucken wir ähnlich verwundert aus der Wäsche wie *E.T.* seinerzeit – neben durchdringenden und ungezügelten Streicherfuriosos und herzhaften Einwürfen des Blechs. Dann erst also, mit *Stored Memories* und *Monica's Theme*, diesem über 10-minütigen Track, zunächst beginnend mit wortlosem Chorgesang, in fast himmlische Sphären entgleitend als das Orchester einzusetzen beginnt, führt er uns in sein eigentliches (?) A.I.-Thema ein. Zunächst interpretiert vom Cello und begleitet vom Klavier, später, nach einem kurzen Intermezzo solo vom Klavier übernommen und schliesslich von einer Frauenstimme sanft davongetragen, einen Hauch Moricone versprühen lassend. Zart,

zerebrechlich, fast makellos. Lange tragend, geduldig und ohne zeitliche Grenzen so scheint es. *Where Dreams Are Born* lässt uns erschauern ob des Einsatzes der nun strahlenderen Stimme, die das langgezogene Thema in ein glanzvolles Licht rückt.

Artificial Intelligence zählt ohne Zweifel zum besseren Drittel der Spielberg-Williams Kollaboration, ein fast formvollendeter, nicht protzig-pompöse daherkommender Score, der zum Träumen verleitet. Ja, das ist der Williams, den ich mag. Nicht der so gestreng-dienliche, unterordnende Williams aus **The Patriot**, nicht der fast träge, etwas zu plakative (man möge mir deb Begriff verzeihen) Williams aus **Schindler's List**.

Zweimal der selbe Song in stimmlich anderer Ausführung (einmal im Duett, einmal solistisch vorgetragen) verlängert die Laufzeit der CD, aber nicht unbedingt die Freude daran.

Philippe Blumenthal ☺☺☺☺

PEARL HARBOR

Hans Zimmer

Hollywood Records (46:20 / 9 Tracks)

Für den Film wie auch für die Musik wurde grossartig Propaganda betrieben. Ich freute mich regelrecht auf diesen Film und auch auf den Soundtrack konnte ich kaum warten, bis er bei mir zu Hause per Post geliefert wurde. Der erste Eindruck der CD, als ich auf die Tracklist schaute, war eigentlich normal. Ein Song, das ist noch vertret- und entschuldbar.

Die typische Zimmer-CD enthält in der Regel nicht mehr als 10 Tracks. Das ist auch bei **Pearl Harbor** der Fall. Was mich jedoch ein wenig aus der Freude riss, war der Gesamteindruck der CD nachdem ich sie das erste Mal durchgehört hatte: Ich stellte mich auf 50% „Schnulzenmusik“ und auf 50% Actionmusik ein. Allerdings sind rund 90% „Schnulzenmusik“ zu betiteln und der Rest geht noch gerade so als Actionmusik durch. Die Musik ist allerdings nicht schlecht, vor allem diese schöne Pianomelodie darf man sicher als gelungen bezeichnen. Grosse Unterschiede gibt es allerdings bei diesen Stücken nicht zu vermelden. Bei den Tracks: *Attack, December 7th* und *Heart Of A Volunteer* hört man deutlich **The Thin Red Line** heraus. Das soll nicht heissen, dass Zimmer hier Musik bei sich selbst abgekupfert hat, aber die Art der Musik, diese Ruhe, dieses Dramatische, das erinnert einfach an den von Zimmer früher vertonten Kriegsfilm. Der Track *War* macht es einem leicht, die CD doch zu mögen. Die vollpatriotische Melodie (...in einem von Amerikanern gedrehten Film ist das kein Wunder) klingt so richtig „zimmerisch“! Und das ist das was für mich ein Zimmer-Score ausmacht. Er muss diesen Zimmer-Touch haben, auch wenn dieser Anteil mit knapp 5 Minuten ein bisschen kurz ausgefallen ist.

In Bezug auf den Film ist diese Musik sehr passend. Als ich ihn zum ersten Mal gesehen habe, kam mir sofort **Titanic** in den Sinn. Der Anfang, der eigentlich ganz ruhig verläuft, gleicht dem Beginn der CD. Die Musik des ersten Teils des Films befindet sich übrigens fast vollständig auf der Scheibe. Oder anders ausgedrückt: Von der zweiten, der actionbetonen Hälfte des Films haben gerade zwei Tracks Platz gefunden. Ähnlich wie damals bei David Arnolds **Tomorrow Never Dies**, als nach über einem Jahr schliesslich ein expanded release erschien, hoffe ich inständig, dass bei **Pearl Harbor** dasselbe geschehen möge. Im Grossen und Ganzen ist der Score zu **Pearl Harbor** wirklich nicht schlecht, passend zum Film. Das einzige was mich daran stört, ist die CD-Veröffentlichung. Die ist Hollywood-Records misslungen. Wer auf schnulzig-emotionale Musik mit Klavier und vielen Streichern steht, soll sich die CD auf jeden Fall kaufen, wer aber einen üblichen Zimmer-Score erwartet, ist hier

an der falschen Stelle und sollte auf die eventuelle More Music-CD hoffen.

Markus Wey ☺ ☺ ☺ ½

DIE NIBELUNGEN

Rolf Wilhelm

Cobra Records (108:28 / 38 Tracks)

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit / von helden lobebaeren, von grözer arebeit / von freuden, höchgeziten, von weinen und von klagen, / von küener recken striften muget ir nu wunder hoeren sagen. So beginnt es, das berühmte *Nibelungenlied*, mit dem noch heute kräftig Kasse gemacht wird, selbst wenn sich historisch kaum mehr als vage Hinweise erschließen lassen. Nichtsdestotrotz wirbt die Burgunderstadt Worms mit ihrem „Erbe“ und hofft auf wohlfeile Touristenströme.

Der Mythos „Nibelungen“ war eigentlich erst ab dem 19. Jahrhundert ein großes Thema, als Europa im Zeichen der sich formenden Nationalstaaten brodelte. Friedrich Hebbel „meißelte“ ein großes Drama dieses Titels, und Richard Wagner bediente sich zwar vornehmlich beim Fantasiebrunnen der nordischen Sagenwelt, zapfte aber auch die verschiedenen Nibelungen-Mythen an, als er sein vierteiliges Hauptwerk *Der Ring des Nibelungen* konzipierte.

Die erste große Verfilmung verdanken wir Fritz Lang. Nach einem Drehbuch seiner politisch rechts außen stehenden Frau Thea von Harbou inszenierte er 1924 den zweiteiligen Nibelungenfilm, der zu den visuellen Meisterwerken des Kinos gehört. Gottfried Huppertz komponierte genug Musik, um fast fünf Stunden zu begleiten. Dann kam der 2. Weltkrieg, und spätestens bei der Auswertung des Stalingrad-Debakels machte das böse Wort von der „Nibelungentreue bis in den Tod“ die Runde, das auch heute noch so manchem Sportreporter und Politikkommentator leichtfertig von der Zunge geht.

In der Zeit des Wiederaufbaus und auch in den sechziger Jahren schien es keinen Platz zu geben für die Aufbereitung derartiger Szenarien. Oder doch? Aber ja. Und das verdanken wir nicht zuletzt einem Ehepaar, bestehend aus Filmregisseur Harald Reinl und seiner Frau Karin Dor, oft als schönstes Gesicht des deutschen Genrefilms bezeichnet. Ob sie wirklich schauspielern konnte, interessierte dabei weniger. Sie hatte halt diesen „Look“. Und ausgerechnet dieses Unschuldslamm des Wallace-Thrillers und der Karl-May-Spektakel übernahm mit der finsternen Brunhild eine tragende Rolle in Reinls gleichfalls zweiteiliger **Nibelungen**-Produktion des Jahres 1966. Man sollte sie als großes, farbenprächtiges Ausstattungskino anschauen. Künstlerische oder gar aufklärerische Botschaften bleiben aus.

Auch wer wenig Interesse aufbringen sollte an den Heldentaten, Banketten, Gefechten und Gemetzeln, der Rede von Treue und Rache, Sieg und Untergang, dürfte aufhorchen, sobald die Musik der vorliegenden Doppel-CD erklingt. Manches ist vielleicht schon bekannt, denn während die Filme nicht allzuhäufig im Fernsehen laufen (eine DVD soll noch in diesem Jahr erscheinen), gab es bereits LP- und CD-Editionen ausgewählter Abschnitte dieser wohl bekanntesten Filmmusik Rolf Wilhelms. Drum sei gesagt, daß die neue, limitierte Ausgabe der Firma Cobra Records ihrer Vorgängerin klanglich überlegen ist, weil die damals zu weit auseinandergedrifteten Kanäle nun wieder ein Ganzes bilden. Darüber hinaus bekommt der Hörer mit fast 110 Minuten deutlich mehr Musik geboten als bisher. Doch wieviel macht dieses Mehr in qualitativer Hinsicht aus?

Obgleich die Musik beider Teile eng miteinander verzahnt ist, läßt sich nicht leugnen, daß der Score-Anteil zu *Kriemhilds Rache* weitaus weniger eindrücklich geraten ist als die Komposition zum Siegfried-Drama. Dem Komponisten wurde in der Not eine Orchestrierungstugend

abverlangt, die immerhin zum auch filmisch schwächeren 2. Teil paßte. Wilhelms Worten zufolge reichte der Musiketat gerade für *Siegfried*, und der Produzent (Atze Brauner) weigerte sich, nochmals tief in die Tasche zu greifen. Im Sinne der Hunnen-Szenen und der großen Metzerei in Teil 2 verzichtete Wilhelm also ganz auf die Mitwirkung der Streicher und beschränkte sich auf ein kleines, perkussionslastiges Orchester. Doch noch etwas anderes blieb auf der Strecke. Die Musik des ersten Teils beruht maßgeblich auf einem Siegfried zugeordneten, melodisch, harmonisch und charakterlich wandlungsfähigen Hauptthema, das gerade von den Streichern sehr nobel vorgetragen wird. Diesen Verlust verkraftet die Komposition nicht mehr, weshalb kaum anzunehmen ist, daß ein Hörer die Edition vor allem um des vollständigen 2. Teiles willen besitzen möchte.

Und dennoch gehört die Nibelungen-Musik zum Eindringlichsten, was in den sechziger Jahren für den Film komponiert worden ist. Ich kannte sie etliche Jahre vor meinen ersten Begegnungen mit Wagners Orchestersprache, deshalb ist sie für mich ein alter Vertrauter. Wer hingegen den überbordenden Bayreuth-Sound „mitbringt“, wenn er erstmals auf Wilhelms Meisterwerk trifft, wird gespannt den Atem anhalten. Denn wie konnte man, fast schon am Vorabend der 68er-Revolution, musikalisch auf die Nibelungen zugehen?

Zunächst einmal in ganz vertrauter Weise, mit einer Partitur, die ihr Erbe nicht verleugnet. Da gibt es Märsche, Fanfaren, Themen von bedeutender Schönheit, heldenhafte Aufschwünge und pathetische Überhöhungen, die im Verbund mit tonaler Musiksprache jeden Liebhaber großer Orchestermusik beglücken. Nach der einprägsamen Einleitung, einem düsteren Marsch, beginnt Volker von Alzey mit seiner Erzählung der Ereignisse. Und die Harfenarpeggien zu Beginn von Track 3, sie haben mit Smetanas berühmten Tondichtungen und manch anderem Stück den episch-begleitenden Charakter gemein. Gerade diese Komposition gehört zu den besonders feinsinnigen, denn obwohl es um Siegfried geht, den Recken, wie es im Nibelungenlied heißt, wird sehr melancholisch verhalten das Thema in Moll ausgebreitet. Die Drachenkämpfe fordern natürlich dissonantere Harmonien herbei und sorgen für wilde orchestrale Manöver. Dann aber kommt, da werden sicher viele Kenner der Musik zustimmen, der aufregendste Teil des Ganzen: die Island-Szenen, begleitet von der wohl grandiossten deutschen Filmkomposition überhaupt. Auf dem Höhepunkt von Track 8 (ab ungefähr 3:20) gelingt Wilhelm eine überwältigende Verbindung großformalen Denkens und detailversessener Instrumentierungskunst. Immer neue Kraftwellen rauschen heran, türmen sich auf und finden zu einer Entladung. Wenn in 4:32 der Grundton erreicht ist, könnte sich die Kurve senken, doch nein, gleich dreimal lassen die Orchestergruppen den Quinton a erschallen, halten die Spannung also hoch. Einzelne Streichersoli werden vor dem mächtigen Orchesterhintergrund ausgebreitet. Und als man endlich glaubt, es sei vorbei, da führt ein unwiderstehliches *ritenuto* zur letzten Gefühlsaufwallung. Endlich kommt das Stück mit einem Durakkord und einer etwas schelmisch wirkenden Schlußwendung der Trompeten zur Ruhe.

Es ist ein Ungemach, daß diese herrliche Partitur der musikinteressierten Öffentlichkeit vorenthalten wird. Sicher, wer Ohren hat zu hören, der wird viel entdecken in diesen über hundert Minuten. Doch das i-Tüpfelchen wäre es, die vielen Querverstrebungen der Musik auch einmal lesend nachzuvollziehen und den durch Quartsprünge eingeleiteten, untereinander verwandten Themen nachzuspüren. Das Orchester ist zwar spieltechnisch nicht auf dem höchsten denkbaren Niveau, agiert jedoch

hörbar auf der Stuhlkante und mit einer Inbrunst, die so manche Unebenheit vergessen läßt. Und das reich bebilderte, hervorragend getextete Booklet lädt erst recht dazu ein, sich neuerlich auch dem eigenartig naiven Reiz des zweiteiligen Cinemascope-Popkunstwerks **Die Nibelungen** zu überlassen.

Teil 1: ☺ ☺ ☺ ☺ ☺

Teil 2: ☺ ☺ ☺

Matthias Wiegand

CARLO RUSTICHELLI: RITRATTO DI UN AUTORE

Carlo Rustichelli

CAM 501636-2 (58:56/22 Tracks)



Welch ein Glücksfall für den europäischen Soundtracks interessierten Musikhörer: Mit dieser genialen CD hat das italienische CAM-Label nicht nur den besten Sampler des Jahres veröffentlicht, sondern strahlt zugleich sich selbst als Europaexperten ausgebende quacksalbernde Käuze und Modezaren wie Film Score Monthly's John Bender Lügen, die ein völlig falsches Bild der italienischen Filmmusik der 60er Jahre vermitteln, indem sie sie allein auf gerade im Trend der Zeit liegende popgroove Easy Listening-Scores der Herren Morricone, Umiliani, Trovajoli etc. reduzieren. Viel zu sehr ist durch solcherlei Übeltaten inzwischen ganz und gar in Vergessenheit geraten, daß es in Italien auch ernstzunehmende Filmmusik vor Morricone gab von geschulten Sinfonikern wie Nino Rota, Renzo Rossellini und Carlo Rustichelli, die das italienische Kino der 50er und frühen 60er Jahre mit ihrem spezifischen Individualstil nachhaltig prägten.

Vom einmaligen Dreiergespann ist der heute 85jährige Grandseigneur Carlo Rustichelli der letzte noch lebende Komponist aus dieser glanzvollen Ära und wurde bislang in der Filmmusikszene sträflich vernachlässigt sowohl was CD-Editionen als auch Interviews in dementsprechenden Soundtrackmagazinen angeht. Allein wenn man sich überlegt, was dieser Mann alles zu erzählen hätte, der in mehr als 40 Jahren (von 1941 bis 1983) über 300 Filme vertont hat, der die Zeit des Neorealismus Ende der 40er Jahre noch mitgemacht hat, der zusammen mit seinem verehrten Regiefreund Pietro Germi (dessen komplettes Filmwerk er vertonte) in den 50ern ins Melodramenfach und danach in die zeitgenössische Satire überwechselte. Es wäre mithin ein großartiger Gang durch ein halbes Jahrhundert italienischer Filmgeschichte, denn Rustichelli war in sämtlichen Genres zuhause und vor allem in den frühen 60er Jahren in Italien einer der fleißigsten und produktivsten Scorelieferanten überhaupt mit ca. 15 Filmmusiken pro Jahr.

Natürlich läßt sich mit seinen Kompositionen heutzutage gleich gar kein kommerzielles Geschäft machen, weil sie sich zumeist für keine Mode einspannen lassen und viel eher wie archaische Fundstücke aus einer fernen Epoche

wirken. Insofern läßt dieser Sampler, der Originaltracks aus 19 Filmen zwischen 1960 und 1971 enthält - viele davon bislang entweder unveröffentlicht oder nur als rare CAM-Single bzw. EP Anfang der 60er Jahre greifbar gewesen - den Hörer regelrecht dazu ein, sich auf die Suche nach einer verlorenen Zeit zu begeben.

Und wer diese wunderbaren emotionalen Tracks vernommen hat, der mag sich vielleicht nach solch üppig genossener Schönheit am Ende vorkommen wie Marcel Prousts Hauptfigur Marcel und davon überzeugt sein, daß die verlorene Zeit mittels eines derartig bewegenden musikalischen Brückenschlags im Grunde doch eine wiedergefundene ist.

Man täte Rustichelli gewiß Unrecht, würde man ihn, wie das die meisten Chronisten gerne praktizieren, als Komödienspezialisten abtun. Sicher sind auch auf dieser Zusammenstellung ein paar humorig-anspruchlose und zeittypisch instrumentierte 60er Jahre-Nummern (wie etwa **Signore e Signori** von 1965) mit von der Partie, doch der Löwenanteil gerade dieses CD-Porträts setzt sich aus den tragisch-elegischen sinfonischen Teilen zusammen.

Und die Handschrift des Maestros ist für denjenigen, der etwa mehrere der heute zu fast unerschwinglichen Preisen gehandelten seltenen Rustichelli-LPs von CAM oder Cinevox sein eigen nennen kann, unverkennbar: Sein Stil speist sich vor allem aus zwei Quellen, nämlich zum einen aus dem Pathos der italienischen Oper eines Verdi oder Puccini und zum anderen aus der erdverbundenen sizilianischen Folklore. Wie nur ganz wenige andere Komponisten gelingt es Rustichelli dabei immer wieder, diese beiden Ebenen aufs Allerschönste miteinander zu verschmelzen. Wer die unverfälschte echte Italianità sucht, den Reiz des Belcanto oder das glutvolle Pathos einer melancholischen Kantilene, der liegt bei Rustichelli goldrichtig. Nicht der komplex gearbeitete Tonsatz zählt, sondern die wie aus einem Jungbrunnen entspringende hochgradige melodische Inspiration.

Man höre nur mal das **Tema Partigiani** aus dem 1960 entstandenen, von Nanni Loy inszenierten Kriegsdrama **Un Giorno da Leonì**, sicherlich eines der zauberndsten Themen, die auf diesem Sampler enthalten sind: Nur zwei Instrumente, Akkordeon und Gitarre, die ab und an von Streichertupfern im Hintergrund unterstützt werden, tragen eine ergreifend schöne, elegant ihre Kreise ziehende Melodie vor, die eine absolute Ruhe ausstrahlt. Das Geniale daran ist, wie nun Rustichelli trotz dieser fast schon fröhlichen Eleganz der Musik durch stetige melancholische Wendungen und seufzerartige Abwärtsbewegungen ihr unvermeidlich tragisches Gepräge verleiht.

Von Melancholie, Vergeblichkeit und einem steten Gefühl des "es ist zu spät" handeln mehrere Tracks dieser CD, so das geradezu süchtig machende Moll-Walzerthema zum weithin unterschätzten Dino Risi-Meisterwerk **Un Amore a Roma** (1960) oder das reizvolle **Windsor Concerto** zum atmosphärischen dichten Mario Bava-Horrorfilm **La Frusta e il Corpo** (1963): Ein Klavierkonzert, dessen Kunstgriff darin besteht, zwei von Klavier und Streichern parallel geführte Melodielinien nach der Hälfte des Stücks dem jeweils anderen Orchesterpart anheimzugeben, das heißt die Streicher spielen nunmehr das, was zuvor dem Klavier zugeordnet war und umgekehrt. Dadurch entsteht eine gewisse Art von endlosem In-Sich-Kreisen, die aber nie in Gefahr gerät, langweilig zu werden.

Erwähnt werden sollten unbedingt noch die eindrucksvollen Chorstücke, vor allem **Finale Antinea** mit fantastischem Trompeten-Solo, zum Atlantis-Film **Antinea l'Amante Della Citta' Sepolta** (1961) der beiden Kultregisseure Frank Borzage und Edgar G. Ulmer mit einer vielversprechenden Besetzung (Amedeo Nazzari, Jean-Louis Trintignant, Haya Harareet), der

leider irgendwo in den tiefsten Verleihkellern auf ewig verschwunden zu sein scheint; die mitreißende, vorwärtsdrängende **Tarantella Della Liberazione** für Bläser, Tamburin und Glocken aus **Le Quattro Giornate di Napoli** (1962), der den antifaschistischen Widerstand der neapolitanischen Bevölkerung nachzeichnete; der leider mit einer Minute viel zu kurz geratene wunderbare und würdevolle Streicherchoral aus **Giorno per Giorno Disperatamente** (1961); sowie jene urwüchsigen, der sizilianischen Erdscholle abgerungenen Canzoni **Canto d'Amore** aus **Divorzio all'Italiana** (1961) und **L'Onuri di Ascaluni** aus **Sedotta e Abbandonata** (1963), beides wiederum Filme von Pietro Germi, mit dem Rustichelli eine lebenslange tiefe Freundschaft verband.

Es grenzt schon an ein Wunder, daß solche zumeist bisher nie auf Tonträger herausgebrachte Schätze noch im CAM-Archiv existieren. Und es scheint auch so, als ob der Meister selbst den Großteil der Titel selektiert hat, wenn man etwa weiß, daß einige seiner eigenen Favoriten wie zum Beispiel **Antinea** hier mit von der Partie sind.

Natürlich muß man beim Alter der Bänder an manchen Stellen leichte klangliche Einbußen in Kauf nehmen, aber die Qualität der einzelnen Musiken entschädigt dafür allemal. Ein bißchen schade ist es hingegen, daß man nicht noch mehr Tracks auf die CD gepackt hat, denn es wäre durchaus noch Raum für 20 Minuten gewesen - da hätten sich eventuell durchaus Tracks aus raren CAM-LP-Sammelobjekten wie **I Promessi Sposi** (1964), **I Cavalieri Della Vendetta** (1965) oder **La Calda Vita** (1964) zur Auswahl angeboten.

Was so für Rustichelli einnimmt, ist seine Ehrlichkeit, mit der er uns auf musikalischem Weg seine innersten Gefühle so offen preisgibt. Das macht seine Kompositionen für heutige Soundtrack-Ohren natürlich umso verletzlicher und angreifbarer, verleiht ihnen auf der anderen Seite aber auch ihre Wärme. Er hat es verstanden, durch die Schlichtheit seiner Themen - nicht durch Banalität - seine Zuhörer zu ergreifen. Wenn er selbst im Booklet dieser prächtigen CD seine Fans als "carissimi amici" anspricht und voller Bescheidenheit über seine eigenen Scores spricht, die er stets mit Freude, Aufrichtigkeit und Liebe komponiert habe, dann sind das keine heuchlerischen Worte eines von sich selbst maßlos überzeugten Gegenwartskomponisten. In diesen Statements spiegelt sich jene Warmherzigkeit und Wahrhaftigkeit wider, von der die Scores dieser CD geprägt sind und von der sich jeder überzeugen kann, der gewillt ist, italienische Filmmusik jenseits abgesteckter **Moricone-Zirkel** ganz neu zu entdecken.

Stefan Schlegel ☺☺☺☺½

THE FILM MUSIC OF SIR ARTHUR BLISS

Arthur Bliss

Chandos CHAN 9896 (73:10 / 26 Tracks)

Unermüdlich präsentieren die Macher des Labels Chandos den Filmmusikbegeisterten eher weniger bekannte Einspielungen britischer Komponisten. So durfte man bisher die BBC Philharmonic - ein versierter Klangkörper unter Rumon Gamba - mit Werken von Alan Rawsthorne, Sir Malcolm Arnold, Sir Richard Rodney Bennett oder William Alwyn erleben. Das wohl bekannteste Stück Musik von Sir Arthur Bliss (1891-1975) auf dieser Einspielung dürfte der originelle, mit Synkopen bestückte **Marsch** aus **Things To Come** sein. Immer wieder schimmern in Bliss' Musik romantische und verspielte Elemente durch.

Die Musik in **The Royal Palces Suite** wurde von Bliss gemäss dem ausführlichen Booklet vorerst für eine TV-Produktion mit dem Titel **The Royal Palaces Of Britain** geschrieben. Im Walzertempo kommt **The Ballroom in Buckingham Palace** daher, verspielt und witzig.

Der Film **Caesar und Cleopatra** aus dem Jahre 1944 stammt von Regisseur Gabriel Pascal. Es gab anscheinend grössere Probleme bis ein Komponist gefunden wurde. Bliss' Musik - der sich schliesslich bereit erklärte hatte den Score zu schreiben - fand schlussendlich im Film doch keinen Platz, es wurden Georges Aurics Kompositionen verwendet. Ganz Britisch kommt Bliss' Musik daher und man kann sich eigentlich gar nicht vorstellen, dass die Musik zu einem Cleopatra Streifen gehören sollte. Die Tanznummern sind kurz und effektiv und beispielsweise die **Barcarolle - Allegretto piacevelo** kommt luftig und geschmeidig daher, die herrlichen Holzbläsersoli begeistern.

Zum Abschluss liefert die CD das Thema aus der britischen TV-Kriegsdokumentation **War In The Air**, die 1954 den Briten in die Stube geliefert wurde. Marschmässig kommt das Thema angeschritten, mit viel Blech und Paukenwirbel und einem dezenten Mittelteil für die Holzbläser. Hörenswert.

Andreas Schweizer ☺☺☺☺

THE TAILOR OF PANAMA

Shaun Davey

Varèse VSD-6243 (48:48/16 Tracks)

Nicht nur einfach lateinamerikanisch, sondern auch gleich noch mit einem DIN A4-Begleitheft kam diese CD herbeigetanz. Die Handlung kann also auch separat vom Film nachvollzogen werden: Ein ironisch gemeinter Agentenfilm, der den James-Bond-Mythos zurechtrückt (der Agent ist ein eiskalter Menschenfeind und Ehrgeizling, als Störenfried abgeschoben vom britischen Geheimdienst und mit Sympathie auf Seiten der „Opfer“ verbleibt. Der Stoff stammt maßgeblich von John Le Carré, und schlägt sich - wie gesagt - auf die Seite des vom Pseudo-Bond wegen seiner teils unrühmlichen Vergangenheit erpreßten Schneiders von Panama, Harry Pendel, der für jenen spionieren soll, da er Zugang zum Präsidentenpalast hat. Und hier beginnt die Story, einer anderer historischen Bearbeitung zu ähneln: Graham Greene's „Unser Mann in Havanna“ handelt auch von solch einem Unglücklichen, einem als Staubsaugervertreter getarnten Agenten, der eigentlich ein viel zu großer Philanthrop ist, wirklich herzensgut - ebenso wie unser „Tailor“ - und in seiner Verzweiflung anfängt, das technische Innenleben seiner Staubsauger als Spionageunterlagen zu verarbeiten. Ähnliches findet sich auch hier: Die Schneidersgattin arbeitet bei der amerikanischen Kanal-Gesellschaft und hat auch diverse „Unterlagen“ auf dem Tisch liegen, Statistiken etc., die der Schneider in seiner Not „umfunktioniert“. Zufall oder Absicht?? In jedem Fall kommt es schlussendlich um ein Haar zu einem schweren politischen Zwischenfall...

Shaun Davey, der zuvor die Musik zu **Waking Ned Divine** verfaßte, ist ebenso wie Produzent/Regisseur /Drehbuch-Kooautor John Boorman in Irland ansässig und spielte die vorliegende Aufnahme mit dem Irish Film Orchestra ein. Die „indoor“ spielenden Teile des Films mußten übrigens ebenfalls hinterher in irischen Studios gedreht werden, und die Schauspieler wie Pierce Brosnan, Jamie Lee Curtis und Geoffrey Rush berichten über die nicht geringen Akklimatisierungsprobleme, die sie nach dem Aufenthalt im schönen Panama hatten. Wen wundert's.

Die Musik von Shaun Davey ist aufrichtig, ehrlich. Die Auseinandersetzung mit dem Stoff beginnt spielerisch, fröhlich, mit lateinamerikanisch-spanischen Gitarren. Gleich im dritten Track (**The Streets of Panama City**) gibt es eine Instrumental-Version des im Finale erneut auftauchenden Songs „Todavía Cantamos“, geschrieben von Victor Heredia.

Ganz allmählich schleichen sich nach einer heroisierenden, leicht militärischen Prunkmusik (Track 6: **The Tailor at the Palace**) zunächst

ruhigere, dann zunehmend traurigere Passagen ein (vorläufiger Höhepunkt: Track 11 *Panic and the Pentagon*). Eine Mischung aus Karneval in Venedig, Flamenco und einfach mitreißenden Durklängen bietet *Harry's Drive Through the Carnival*.

Aber auch zwischenmenschliche Krisen packt Davey in diverse Motivabwandlungen, wie zum Beispiel den Konflikt mit der zunehmend mißtrauischeren Frau des Schneiders und auch dem Tod eines Pseudo-Revolutionärs, der eigentlich nur ein harmloser Phantast und Trinker war, allmählich aber von all dem durch den Schneider künstlich aufgebauschten Spionagedunstkreis Probleme bekam. Diese eher traurig stimmende Musik mündet in die allmähliche Auflösung des Filmgeschehens ein (*The Ambassador, The Chase And the Helicopters / Harry's Confession / End Titles / Todavía Cantamos* (gesungen von Rita Connolly), die durch großorchestrale Umsetzung der zuvor so kleinflächigen Latino-Motive brilliert, in Kombination mit immer wieder durchblitzenden Actionpassagen, einem „Schuß“ Patriotismus und langsam-elegischen, nachdenklichen Passagen ganz am Schluß.

Gesamturteil: Aufgabe sehr gut gemeistert; der musikalische Stil ist sicherlich nicht jedermanns Sache, aber er fängt die Thematik und auch das Ambiente inmitten von Panama – mit einem so anderen Lebensgefühl als unserem abendländischen – hervorragend ein. Musik, die einen konsequenten, gekonnten Bogen erforderte und ihn auch bekam. Eine angenehme Scheibe.

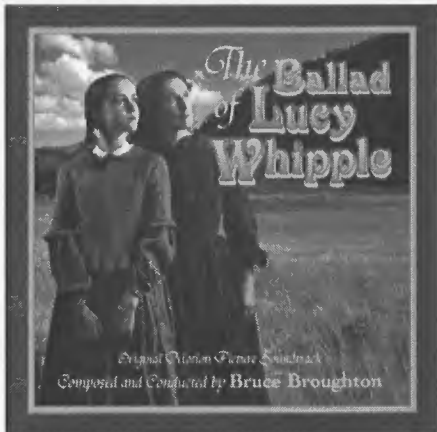
Annette Broschinski ☺ ☺ ☺ ½

JEREMIAH

Bruce Broughton
Intrada (47:14 / 13 Tracks)

THE BALLAD OF LUCY WHIPPLE

Bruce Broughton
Intrada (36:48 / 15 Tracks)



Nicht gerade von hitverdächtigem Filmglück ist seit einiger Zeit Bruce Broughton umgeben. Nach *Lost in Space* – obwohl er damit eine bemerkenswert niveauvolle Arbeit ablieferte – wurde es leider wieder recht ruhig und die hier vorzustellenden CD's sind „lediglich“ TV-Produktionen. Beide haben eines gemeinsam: das starke ethnische Element. Während die Bibelverfilmung *Jeremiah* vor allem von arabischen Klängen geprägt ist (zählen wir den Duduk auch mal dazu), die sich vorherrschend in rhythmisch dominierten Passagen oder als Soloinstrumente zeigen (*Entering Jerusalem*), beschäftigt sich Broughton in *The Ballad of Lucy Whipple*, einer Geschichte, die um die Zeit des Gold Rushes spielt, mit Americana Klangfarben wie der Fiddle, Gitarren und dem Hammering Dulcimer. Und zum Leidwesen meinerseits und wohl vieler anderer Sammler haben beide Scores eine weitere Gemeinsamkeit: Broughton füllte seine Solisten mit orche-

stralen Samples aus der Elektronikkiste auf und stösst damit auf ein für seine Kompositionstechnik grundlegendes Problem. Wann immer die Samples auftauchen, klingt alles viel zu langsam und monoton, schleichend und ausharrend. Alles Attribute, die mit dem Komponisten ansonsten nicht in Verbindung gebracht werden können. Ganz besonders beeinträchtigt das *Jeremiah*, der fast ein wenig inhaltslos vor sich hin dümpelt, thematische Anhaltspunkte sind rar und wenn (*Judith*), dann fast regungslos vorhanden. Weit mehr Merkmale seines Könnens weist Broughton in *Lucy Whipple* auf, der natürlich in einem Genre schwimmt, in dem sich Broughtonisten beinahe wie am weissen Sandstrand des toten Meeres vorkommen dürfen. Aber auch hier gilt die Einschränkung des eher wohltemperierten dramatischen Einsatzes der Musik oder eines Themas (es gibt eines für die Titelfigur), also nicht etwa zu vergleichen mit *O Pioneers!* oder gar eines *Silverado*. Am sympathischsten bleibt *Lucy Whipple*, wenn Bruce Broughton fast ausschliesslich auf seine kleine Besetzung zurückgreift, denn der Einsatz des leider zu oft auftauchenden Synthieorchesters hat in etwa die selben Auswirkungen wie in *Jeremiah*. So bleibt als Fazit kurz und bündig, wer nicht muss, sollte hier nicht auf beide CD zugreifen. Für Fans von Broughtons Stil reicht allemal *The Ballad of Lucy Whipple* mit seinem feinen Americana-Touch.

Philippe Blumenthal

Jeremiah

The Ballad of Lucy Whipple ☺ ☺ ☺

LES RIVIERES POURPRES

Bruno Coulais
Virgin France (55:08 / 27 Tracks)

Der atmosphärischste Mystery-Thriller des Jahres kommt ausgerechnet aus Frankreich, einem Filmland, das man nicht gerade mit diesem Genre assoziiert: *Die purpurnen Flüsse* bietet, ein sehr geschickter Schachzug, den coolsten Actionstar der Gegenwart auf. Jean Reno ist wie üblich die schroffe Verschiebung selbst und motiviert allein schon den Kinobesuch. Dazu kommt ein erhaben-abweisendes Gebirgs Panorama in den französischen Alpen, wo sich eine Privatuniversität befindet, in der eine neue Herrenrasse gezüchtet werden soll. Sicher, auch dieser Film strotzt vor Ungereimtheiten und tapert recht hilflos in sein holprig inszeniertes Finale hinein. Bis dahin ist man aber längst gefangen von den maroden Behausungen und der grimmigen Kälte allerorten, und es vergeht immerhin die Hälfte der Spielzeit, ehe die beiden Handlungsstränge und mit ihnen die Protagonisten aufeinandertreffen.

Ich habe den Film zweimal gesehen und daraufhin die Musik gekauft, obwohl klar war, daß sie mir in der heimischen Stereoanlage weniger gefallen würde als im Kino. Aber diesmal gilt eben das Souvenir-Argument, und die recht bedrohlich klingende Musik evoziert sofort die Erinnerung an die Bilder und deren außergewöhnliche Atmosphäre.

Bruno Coulais heißt der Urheber und gehört zu den meistbeschäftigten französischen Filmkomponisten der Gegenwart. Sein Score ist für Orchester gesetzt und wird von den Pariser Philharmonikern interpretiert, die sich zwar nicht mit ihren Kollegen in Amsterdam, Wien oder Berlin messen können, jedoch für eine respektvollere Darbietung sorgen. Als zweite Schicht kommt ein Elektronikanteil hinzu, der mit eigenen, durch den Raum wandernden Klangereignissen aufwartet. Die Kombination akustischer und elektronischer Anteile gelingt vorzüglich und weist diesen Score als experimentierfreudiges Produkt unserer Zeit aus. Deshalb dürfte er konservativen Melodiefans weniger zusagen als aufgeschlossenen Hörern, die nicht schon am Beginn einer Phrase wissen wollen, wie sie endet.

Als thematischer Mittelpunkt fungiert eine minimalistische, nach zwei Minuten des ersten Tracks einsetzende Idee, die sich verschiedentlich wieder meldet und im Film für die passende Nervosität sorgt. Ansonsten wechseln mikrotonale Streicherfelder mit deftigen Akzenten der Schlaginstrumente und kurzen agitierten Figuren oder langgezogenen Orgelpunkten, denen bisweilen der harmonische Überbau abhanden kommt. Coulais' Musik zu *Les Rivières Pourpres* ist nicht nur ihrer instrumentalen Farben wegen bemerkenswert und verträgt aufgrund ihrer Wandlungsfähigkeit viele Wiederholungen, ohne sich abzuschleifen.

Matthias Wiegandt ☺ ☺ ☺ ½

L'ARMÉE DES OMBRES

Eric Demarsan
Universal 159897-2 (43:50/17 Tracks)



Eric Demarsan gehört zu jener Gruppe von französischen Komponisten wie Francois De Roubaix oder Vladimir Cosma, die Ende der 60er ihr Soundtrackdebüt gaben und frischen filmmusikalischen Wind in das französische Kino um 1968 herum bringen wollten. Gemeinsam war dabei allen dreien das bewußte Lavieren zwischen Jazz, Pop und Sinfonik, sozusagen das Aufsprennen der Grenzen zwischen stark divergierenden musikalischen Genres. Dieser damals modische Eklekzismus hat verständlicherweise die Zeitleufte nicht allzu gut überstanden, und so ist etwa von den zwei Demarsan-CDs, die im letzten Herbst auf dem Universal-Label in Frankreich erschienen sind, auch nur *L'Armée des Ombres* (1969) als gewichtig einzustufen. Die zweite CD, *Le Cercle Rouge* (1970), ebenfalls ein Score zu einem Film von Jean-Pierre Melville, kann man auf Grund der durchgehenden Jazz-Improvisation eigentlich nur Freaks dieser Musiksparte so recht ans Herz legen.

Seltsamerweise sind diese beiden Melville-Autorenfilme die bekanntesten in Demarsans Filmographie geblieben. Ein kleines Meisterstück gelang ihm 1977 nur noch mit der sehr sorgfältig und stilischer ausgearbeiteten Partitur zum Alain Delon-Krimi *Attention les Enfants Regardent*, in dem Kinderchöre und Glasharmonika für ganz besonderes Kolorit sorgen – leider ist diese Arbeit bislang nur auf einer inzwischen schon seltenen französischen LP erhältlich, die damals parallel zum Film erschien. In den 80ern und 90ern verschwand Demarsan hingegen mehr und mehr im Dunstkreis obskurer TV-Produktionen.

Regisseur Melville, von dem die besten und stilisiersten Gangsterfilme des französischen Kinos der 60er Jahre stammen, galt stets als recht schwierig und heikel, wenn es um die Musik in seinen Filmen ging, was nicht verwundert, wenn man die mit äußerster Strenge, Sparsamkeit und Distanziertheit inszenierten Werke von ihm kennt. Für komponierte Filmmusik bleibt naturgemäß innerhalb eines solch eng gesteckten Rasters wenig Möglichkit zur Entfal-

lung, und selbst bei **L'Armée des Ombres** verwarf Melville einen Teil von Demarsans Musik: Der Komponist sollte ein Stück im Stil von Morton Goulds Orchesterwerk "Spirituals for Orchestra" verfassen, das bereits bei den Dreharbeiten als Temp Track für eine Exekutionsszene gedient hatte - unzufrieden mit dem bei Demarsan bestellten Imitat, verwendete der Regisseur schließlich doch das Original. Interessanterweise sind auf der jetzt vorliegenden schönen CD beide Versionen zum Vergleich enthalten.

L'Armée des Ombres erzählt die Geschichte einer französischen Widerstandsgruppe im Zweiten Weltkrieg ohne Heroisierung oder Idealisierung, dafür aber in ruhigen und klaren Bildern von ausdrucksstarker Intensität. Der Ehrenkodex, die Loyalität und die ritualisierten Gesten von Melvilles Gangstern werden in diesem Film übertragen auf die Gruppe der Résistance. Mit Sicherheit eines von Melvilles großen Meisterwerken, dazu von einem glänzenden Darstellerensemble getragen, das sich um Lino Ventura (der den Ingenieur Gerbier spielt, der den Widerstand organisiert) und Simone Signoret herum gruppiert.

Ganz im neobarocken Stil, wie es Demarsan als ehemaliger Orchestrer bei Michel Magne in den frühen 60ern gelernt hat, hebt das *Thème de Gerbier* an: Eine sehnsüchtig-getragene Melodie, zunächst vom Klavier angestimmt, dann von Unisono-Streichern gespielt und zur Abwechslung auch mal vom Akkordeon übernommen, das auf wunderbare und typisch französische Art und Weise die schwermütige Atmosphäre in Töne umsetzt. Ein weiteres elegisches Thema erscheint im Track 3 *Thème de Mathilde*, wiederum sehr reizvoll und apart instrumentiert mit barocken Albinoni-Streichern, Klavier und einer elektronischen Orgel, die dezent und wirkungsvoll eingesetzt wird.

Vor allem das Lino Ventura zugeordnete Gerbier-Thema zieht sich in mehreren mollschwadigen Varianten durch den Score und entpuppt sich als süffiger melodischer Einfall, der im Ohr hängen bleibt. Wie meist bei typisch französischen Filmmusiken gibt es keine großen dramatischen Orchesterausbrüche, vielmehr bleibt die Komposition dem Film entsprechend angenehm zurückhaltend, verhalten und unspektakulär.

Vielleicht wäre noch darauf hinzuweisen, daß sich in den eher düsteren, spannungsgeladenen Tracks, die zwischen den Hauptthemen liegen, sehr starke italienische Einflüsse bemerkbar machen. So etwa bekannte Morricone-Manierismen wie verstimmte Klavierakkorde und langgezogene hohe Streicher in *La Lettre Anonyme* beziehungsweise E-Gitarre nebst Klavier (*La Planque*), während Demarsan in *20 Octobre 1942* und *La Mort de Donnat* unzweifelhaft eine tragische Motivwendung aus Carlo Rustichellis *La Ragazza di Bube* (1963) aufgreift. Eine Hommage an den verehrten Kollegen oder Zufall?

Sicher ist **L'Armée des Ombres** keine große Musik, aber die CD mit mehr als 40 Minuten Scoreanteil ist doch ein kleines Geschenk für Fans des Films und für Liebhaber sanfter und romantischer französischer Orchesterklänge. All jenen darf diese wiederum liebevoll mit Farbfotos und einem Interview mit Demarsan ausgestattete Scheibe ohne Umschweife ans Herz gelegt werden.

Stefan Schlegel ☺☺☺☺ ½



wunderbaren Filmmusiken: **The Roots of Heaven** und **David Copperfield**. Wer an den beiden auf dem im letzten FMJ besprochenen Chandos-Sampler Gefallen gefunden hat, kann nun ausgiebiger genießen.

In **The Roots of Heaven** (1958) zieht Trevor Howard gegen skrupellose Elefantenjäger ins Feld. Ebenso gut hätte er dies auch bezüglich des Regisseurs tun können, denn John Huston liess es sich einmal mehr nicht nehmen, an Originalschauplätzen – diesmal auf dem Schwarzen Kontinent – zu arbeiten, sehr zum Leidwesen der Teammitglieder, die aufgrund der ungewohnten Verhältnisse reihenweise umkipperten oder dem Wahnsinn verfielen. Im Grunde genommen ein ganz normaler Huston-Dreh also. Das alles brauchte Arnold nicht zu kümmern, er konnte sich im gemütlichen Europa sein eigenes Afrika imaginieren. Für seinen Score griff er zu Mitteln, die man oft hört bei ihm: massive Perkussion, signalartige Trompeten und ein stets aufs Neue sich hinaufschraubendes Orchester. Für das gewünschte Lokalkolorit sind afrikanische Trommeln besorgt, die bereits die Themen der *Overture* zusammenhalten. Dass Arnold während seiner Ausbildung als «seriöser» Musiker (Trompete) und Komponist gerne dem Jazz frönte, vermittelt er durch die Holzbläser. Das lyrische Minna-Thema, das ich in der Rezi des Chandos-Albums als «cincinnati-kid-ähnlich» bezeichnet habe, basiert auf einer Melodie von Henri Patterson. Der gehörte als Pianist zum Begleitross der Chanteuse Juliette Gréco, Minna-Darstellerin und damalige Geliebte des Produzenten Darryl F. Zanuck. Er war zudem indirekt auch an der Gestaltung eines weiteren Motivs beteiligt, denn in Afrika bewaffnete er sich mit einem Tonbandgerät und machte Jagd auf Eingeborenenlieder; eines davon lieferte die Grundlage für das Elefanten-Thema, von Arnold mächtig zelebriert in *The Great Elephants*, wo er schweres Blech auffährt, um die Gewichtsklasse der Tiere hörbar zu machen.

Nach Fertigstellung des Filmes dünkte es Zanuck, es verfrage noch etwas mehr Musik, und da die Zeit drängte, erstellte Alfred Newman aus dem thematischen Material von Arnold flugs vier zusätzliche Cues; zwei davon fanden den Weg auf die CD. Das sensible Ohr reagiert auf diesen Umstand und bemerkt, dass Newman die weit ausladenden Blechbläser zurückgebunden hat zugunsten seiner delikaten Streicher; besonders gut auszumachen ist dies in *Minna's Goodbye*, bevor das abschliessende *Finale & End Titles* mit einem letzten Statement der Dickhäuter unmissverständlich das Universum von Malcolm Arnold zurückbringt.

Obwohl **David Copperfield** (1969) eine englische Geschichte mit vorwiegend englischen Darstellern erzählt, handelt es sich dabei um eine amerikanische TV-Produktion der Firma Omnibus. Die zeichnete im Jahr zuvor für das erfolgreiche **Heidi** verantwortlich, und wie bei diesem war John Williams für die Musik vorge-

sehen. Der war dann jedoch zu beschäftigt, musste den Auftrag stormieren und ermöglichte Malcolm Arnold damit einen würdigen Abschluss seiner Filmtätigkeit.

Dieser verzichtete bei **Copperfield** nach eigenen Worten auf "Gimmicks" und musikalische Nachempfindungen des frühen 19. Jahrhunderts. Wie ein roter Faden durchzieht das edle Hauptthema, schwermütig und tröstend zugleich, den Score. Abseits davon zeigt sich Arnold verspielt und unbeschwert und bietet verschiedenen Instrumenten Gelegenheit zu solistischen Einlagen. Eine plappernde Trompete, die sich da und dort kurz zu Wort meldet und die verschmutzte Klarinette für *Mr Micawber* seien als Beispiele genannt. Alles in allem ein sehr einnehmendes Werk, für das auch Regisseur Delbert Mann voll des Lobes war. Trotzdem war sich Arnold bewusst, dass seine Art von Musik – zumindest in den Augen der Studiogewaltigen – in den Swingin' Sixties nicht mehr zeitgemäss war, und darum zog er sich im relativ jungen Alter von 48 Jahren vom Filmbusiness zurück, um sich ausschliesslich dem Konzertsaal zu widmen.

Viele der hier genannten Informationen entstammen dem Booklet, das – wie immer bei Marco Polo – vorbildlich ist. Es enthält eine Fülle von mir nicht bekannten Anekdoten und Fakten wie folgender: Nach **The Bridge on the River Kwai** wurde Arnold als der Komponist für Kriegsfilm behandelt und erhielt entsprechend viele Angebote, die er aber zum grössten Teil ablehnte. Darunter Grossproduktionen wie **The Vikings**, **Lawrence of Arabia** und **The Blue Max**. Daran sieht man, wie ein einzelner Mann die Geschichte der Filmmusik beeinflussen kann.

Andreas Süess

☺☺☺☺ ½

THE 7TH VOYAGE OF SINBAD

Bernard Herrmann

Soundtrack Library CD – 62 (70:00/15 Tracks)

Farbenfroh! Vielleicht gibt dieses Adjektiv noch am ehesten wieder, welche Facetten Herrmann'scher Kompositionsweisen den geneigten Käufer dieser Scheibe erwarten.

Denn farbenfroh ist diese Musik zu einem Filmspektakel aus Tausendundeiner Nacht allemal. Den damals diesen Film Schauenden ging es allerdings sicher primär um die begehrten und beliebten Trickaufnahmen des Stop-Motion-Experten Ray Harryhausen, mit seinen charakteristischen und phantasievollen Trickgeschöpfen, wie Zyklopen, Schlangengmenschern, Drachen u.v.m. Verständlicherweise zitterten die Macher des Films, als Bernard „Benny“ Herrmann seinen preview bekam – sein Urteil war allseits bekannt und galt als oft vernichtend – sollte es auch hier vernichtend ausfallen und er ggf. von diesem Projekt abspringen, so wäre dies für Gesamtwirkung des Films schlimm gewesen. Herrmann aber blieb dabei. Mit jener rätselhaften Ambivalenz seines Wesens, seiner äusseren Härte und seinem Zynismus, und dabei doch der immensen inneren Empfindsamkeit konnte er sich mit dem romantisch-märchenhaften Plot anfreunden, und mehr als dies.

Er schuf einen äusserst reichen Score für **The Seventh Voyage of Sinbad**, der nun in diesem Jahr nach einer Wiedereinspielung von John Debney mit dem Royal Scottish National Orchestra aus dem Jahre 1998 auf einer limitierten Pressung der Soundtrack Library als „Complete Score“ in der Originalversion herausgebracht wurde. Zu dieser Veröffentlichung gibt es leider kein booklet, sondern nur ein mit plusminus verzerrten Film-Photos ausgestattetes „Frontblatt“. Immerhin findet sich auf der CD-Rückseite die Information, daß dieser Komplet-Score aus vier verschiedenen Quellen zusammengestellt wurde, unter Hinzufügung von vermeintlich

THE ROOTS OF HEAVEN / DAVID COPPERFIELD
Sir Malcolm Arnold
Marco Polo 8.225167 (62.09 / 33 Tracks)

Freunde von Malcolm Arnold und seiner Musik dürfen momentan zu Recht in Feststimmung sein. Der Komponist feiert dieses Jahr seinen 80. Geburtstag, und zu diesem Anlass schenkt Marco Polo ihm und uns eine CD mit zwei

verloren geglaubten Stereo Tracks von *Dragon and Cyclops* u.a. Motiven.

Und dennoch kann sich die Fangemeinde freuen!! Und dies – wie so oft – aus einem ganz bestimmten Grund. Neben den üblichen Argumenten wie der originalen Orchestrierung etc. etc. pp. ist es auch hier primär wieder einmal die Einspielgeschwindigkeit, die so wichtig ist. Der Film und Herrmann's Filmmusik leben von schnellen, teils wuchtigen, stets bewegungsgerechten Tempi. Und genau dies ist das Problem der natürlich in sattem Stereo produzierten Debney-Version: So schön eine herausragende, digitalisierte Klangaufnahme ist; wenn die Tänze und die Kämpfe unserer orientalischen Helden eben nicht punktgenau ablaufen, so verlieren sie erheblich an Wirkung. Kristallklares „Ausspielen“ von harmonischen Facetten ist das eine, Temperament und Esprit sind das andere. Und das erstaunliche Phänomen ist, daß man dies spürt, auch wenn man den Film nicht kennt. Ich möchte es daher nicht nur „bewegungsgerechte Tempi“ nennen, sondern einfach allgemeine „Lebhaftigkeit der Musik“. Dem musikalischen Kolorit ist ja recht genau zu entnehmen, daß er im Lande des Phantastischen spielt, „im Lande fern der Hoffnung und der Furcht“, wie der kleine Lampengeist es einmal so nett formuliert (dabei ist doch das unsere Hoffnung...). Selbiger bekommt übrigens ein Glockenspiel-artiges, sehr schönes und überaus harmonisch-symmetrisches Harfenmotiv zugeordnet, besonders bei der Szene, die im Inneren seiner Zauberlande spielt. Es erstaunt durch seine Simplizität – die perpetuierende Melodie ist gleichzeitig die Harmonielinie, die langsamere eigentliche Melodie verläuft in den Bässen.

Generell kann der Hörer mit seinen Helden kämpfen, wenn es gilt, den/die Zyklopen der Insel Kolossa zu bezwingen, das Schwert im rhythmischen Rausch des Herrmann mit auf- und abzuschwingen; er kann ein schlüpfendes Küken des Vogel Roch (oder Rock) beobachten, das ungeplant abgeschlachtet wird und somit zur Rache seiner Elternvögel anregt. Der Zuhörer kann liebend leiden, wie Sindbad, dessen Prinzessin durch böse Taten des Zauberers Sokura zwangsgeschrunpft wird – nicht mal mit einem wirklich orientalischen Motiv ausgestattet, nicht mit übertrieben vielen Zigeunertonleitern, eher generelle Zartheit und Melancholie, durch extrem hohe, aber sauber und sachte ausgespielte Streicherpassagen durch eine wunderschöne, schmelzende Melodie gekrönt.

Die orientalischsten Passagen erwarten einen – mit einer gewissen Ähnlichkeit zu Rozsa's *Valley of the Kings* – im Track-Teil *Street Music*, in der wahrhaft orientalischnordasiatische Trommel- und Bläsermotivik mit zwei parallel gespielten Melodien (eine davon wiederum in den Streichern).

Gefahr und Bedrohung drücken sich – wie oft bei Herrmann – eher durch gegenläufige Passagen (hohe Streicher werden immer höher, parallel die Bässe immer tiefer, etc.) und durch vibrato spielende Streicher aus.

Das Hauptmotiv taucht mehrmals wieder auf. Es lebt von nacheinander, wie aufeinander antwortend gesetzten Fanfaren und einem fast Tarentella-artigen Hauptmotiv.

Wie musikalisch ausgedrückte, wuchtige Hiebe kommt das Zyklopenmotiv daher. Im mittelschnellen 4/4-Takt, mit einförmigen, aber steten Betonungen auf der „1“ und der „3“ weiß der Zyklop auszuteilen und den Eindruck unerhörter Kraft zu erwecken.

Der Geschwindigkeitsaspekt der Originalinspielung drückt sich am augenscheinlichsten während des auch tricktechnisch berühmt gewordenen Kampfes zwischen Sindbad und einem durch Sokuras Zauberkraft beseelten Skelett aus. Nach dem ersten „Aufbauen“ des Skelettes und seiner Indoktrinierung („Töte Sindbad!“) folgt der besagte Kampf, und dabei

kommt es eben nicht nur auf jenen hervorragenden eingesetzten Xylophon-Aspekt an, der an sich schon durch seine tremoli und rhythmusgebenden Akzente lehrbuchreif ist, sondern auch auf die richtigen Tempi. Ein Kampf auf Leben und Tod ist nun mal eben ein Kampf auf Leben und Tod. Und keine Schreitanz. Wenn überhaupt ein Tanz, dann eine Art Feuer- oder Todestanz. Ein Problem, daß einem auch bei Rozsa-Aufnahmen immer wieder begegnet – oder wenn die Meister selbst schon alt geworden sind und lieber gern jede noch so kleine Facette ihres Scores auspielen und damit wohl ausleuchten wollen (Beispiel *Dieb von Bagdad*).

Leider ist die überlieferte Aufnahmequalität des Score wirklich nicht umwerfend, wie man zugeben muß. Mal rauscht es hier, dann dröhnt es dort, auch das Mono läßt des öfteren grüßen – dann vibriert wieder einmal kurz der Baßteil des Lautsprechers unmotiviert vor sich hin. Die vier verschiedenen Qualitäten der vier Quellen des Materials sind deutlich herauszuhören. Aber was ist der wahre Fan um einer genialen Musik willen nicht bereit in Kauf zu nehmen, des Genusses wegen? Er erträgt alles, schweigt – und genießt trotzdem.

In diesem Sinne fällt die Beurteilung dieser Scheibe trotz ihrer akustischen Unzulänglichkeiten und dem fehlenden booklet (mit eventueller Kommentierung der Geschehnisse: Warum dieses release? Auf welcher Basis die Wiedergabe, wenn schon nicht eine leicht verbesserte Rekonstruktion? Um welche vier Quellen handelt es sich genau? Wer zeichnet eigentlich verantwortlich? etc.) trotz allem im Hinblick auf die Musik selbst sehr positiv aus, und die wahren Fans wahrlich phantastischer Geschehnisse und goldiger Monster sowie die echten, notorischen Herrmann-Fans müssen diesen Silberling einfach haben. Getreu dem Lampengeist-Motto:

„Es lebet klein, was einmal groß,
erlöst will sein von seinem Los,
fallen muß in feurig Stein,
soll es wieder wirklich sein.“

Annette Broschinski ☺☺☺☺☺

PAVILION OF WOMEN

Conrad Pope

Varèse Sarabande (52:29 / 22 Tracks)



Ein neuer Name in der Gemeinde, jedenfalls als Komponist. Der bislang vornehmlich durch seine Instrumentierungseinsätze (für John Williams und andere Größen) aufgefallene Conrad Pope wird es zwar nicht zum Papst der Filmmusik bringen, doch ist sein Score zu *Pavilion of Women* aller Ehren wert. William Dafoe spielt die Hauptrolle in der neuesten Auflage jenes Dramas „Orient meets Okzident“, das vor allem in den fünfziger Jahren zu etlichen Liebeskriegsspektakeln geführt hat. Zumeist begibt sich ein Abenteuerer oder Soldat nach Japan, China oder sonst ein Land des Fernen Ostens, um dort die Liebe des Lebens zu treffen. Dies

wird jedoch nach westlichen Inszenierungskonventionen dargestellt, so daß unterschwellig auch die entsprechenden Empfindungsnormen wirksam bleiben. Einen Komponisten hat das noch jedesmal vor große Probleme gestellt, erwartet doch der Produzent, daß auch auf der Musikspur eine Begegnung zwischen fremden Kulturen stattfindet, ohne das Popcornpublikum zu verschrecken.

Für die Verfilmung eines Romans von Pearl S. Buck hat Conrad Pope eine konventionelle Lösung auf hohem Niveau angestrebt, die weniger das Fremde als das Vertraute betont. Er ließ ein kleines Ensemble chinesischer Musiker verpflichten und verknüpfte deren herausstechendes Kolorit mit abendländischen Satztechniken und Formmodellen, die er selbst im Booklet mit metaphorisch gemeinten Begriffen wie „symphonisch“ bzw. „operhaft“ umrissen hat. Natürlich führt das zu der Konsequenz, daß die chinesischen Klänge letztlich doch in ein bestehendes Gewebe eingebunden werden, anstatt eine musikalische Eigenständigkeit zu entwickeln. Dem wäre freilich entgegenzuhalten, daß es in China längst eine symphonische Tradition gibt, die von westlichen Standards nur bedingt zu unterscheiden ist (und deren Repräsentanten auf dem bekannten CD-Label Marco Polo mit konzertanten Werken untergekommen sind). Außerdem übernimmt Pope das zunächst von chinesischen Instrumenten gespielte Motivmaterial auch ins große Orchester und entfaltet es dort in prächtigen Aufschwüngen.

Am Ende zählt das Ergebnis, und das ist hier wirklich bemerkenswert, denn Popes streicherdominierter, klangfärblich weitgefächerter Tonsatz berachtet sich fast an der eigenen Sinnlichkeit. Im Melos badend, mit dionysischen Chorvokalisen für Emphase sorgend, wechseln lyrische Dialoge zwischen einzelnen Orchestergruppen mit überladenen Tutti-Abschnitten. Bis zur Mitte der CD ist das Pathospendel längst so weit ausgeschwungen, daß sich eine berühmte Arie aus Puccinis *Madame Butterfly* bestens einfügt, anstatt, wie in anderen Fällen, als Fremdkörper zu stören. *Pavilion of Women*, das ist mollbetonte, kraftvolle Hollywoodmusik, wie sie in dieser Intensität derzeit selten ist. Ein Dank an Philippe für diesen Tip!

Matthias Wiegandt ☺☺☺☺☺

RIO LOBO

Jerry Goldsmith

Prometheus Club 511 (44:02 / 10 Tracks)

Rio Lobo ist wohl eine der letzten wirklich gesuchten Westernmusiken von Jerry Goldsmith, die zuvor lediglich ausschnittsweise und in bedenklicher Einspielung auf einem Sampler („Best of the West“, Edel) erhältlich war. In limitierter Auflage in ihrem „Club-Programm“ hat das belgische Label Prometheus den Score zum so oft verfilmten Stoff – jeweils mit John Wayne in der Hauptrolle (El Dorado, Rio Bravo) – nun herausgebracht. Das Gute daran: die Musik stammt von Jerry Goldsmith; das Schlechte: Aufgrund der Aufteilung in Stereo (Tracks 1-5) und Mono (Tracks 6-10) entsteht leider ein filmchronologisches Mischmasch, die Titelmusik taucht erst in der Mitte der CD auf. Ich hätte mir hier lieber eine klare Monoabmischung in Filmreihenfolge mit Bonustracks in Stereo im Anhang gewünscht, so wie es beim Konkurrenten FSM öfters gehandhabt wird. Da haben die Produzenten wirklich ein unglückliches Händchen bewiesen, denn will man die Scheibe programmieren, so ergibt sich das Problem der qualitativ unterschiedlichen Abmischungen, wobei die Monoabteilung sogar besser klingt.

Nun zur Musik. Unter Fans war der *Main Title* vor allem wegen der Verwendung der Solo-Gitarre immer wieder im Gespräch, die im Film unter den Titlecards visuell sichtbar gespielt wird. Ein seltenes Stück Filmgeschichte. Die Gitarre begleitet uns auch weiter durch *Rio*

Lobo, sei es nun als Instrument oder in der von anderen Instrumenten übernommenen Fassung des Themas. Köstlich dabei die kurze Harfen-einlage im letzten Drittel *A Good Teacher/Quiet Town/Cantina*, wo wir auch für einige Momente einen Hauch **Under Fire** vernehmen. Wem Goldsmith' Musiken zu anderen Western, vornehmlich in der zweiten Hälfte der 60er, nicht fremd sind, dem dürften dessen Affinitäten in Bezug auf locker-leichte Instrumentierung, mexikanisches Kolorit, solistische Einlagen zur Spannungserzeugung (hier Flöten und Akkordeon, Marimba, E-Gitarre) und die für heutige Ohren unauffällig rhythmisch beschaffenen Stücke in der Dramaturgiesteigerung nicht entgehen. In dieser Hinsicht ist **Rio Lobo** nicht unbedingt eine Novität, ausser dass Goldsmith scheinbar auf ein grösseres und "besseres" Ensemble als auch schon zurückgreifen konnte. Für Regisseur Howard Hawks war dies übrigens der letzte Film, der Untergang des Western war ohnehin schon fast besiegelt. Von Goldsmith sollten noch drei weitere Film in diesem Genre folgen, dem er einen eigenen, ganz persönlichen Stempel aufdrücken konnte. Für Western-Fans ist die Musik ohnehin ein Muss, an **Hour of the Gun** aber kommt **Rio Lobo** nicht heran, dazu fällt das pfliffige Hauptthema, das Goldsmith in einem Wild West-Film sonst so gerne anbietet und hier etwas zu brav daherkommt. So, und welche "Rio Lobo Bravo El Dorado-Variante" gefällt denn nun euch am besten?
Philippe Blumenthal ☺ ☺ ☺ ½

LA SEPTIEME CIBLE / LE PRIX DU DANGER

Vladimir Cosma

Pomme 952772 (49:30 / 18 Tracks)

Den Film **La 7ème Cible** mit dem charakteristischen Lino Ventura habe ich immer schon gemocht, diese französischen Kriminalfilme der 70er und 80er Jahre (mit Ventura) sind für mich immer wieder sehenswert. Umso mehr war ich auf Cosmas Musik – nun endlich auf CD – gespannt. Gleich zu Beginn das eigentliche Filmmusik-Konzert *Concerto de Berlin* (Violin-solo: Ivry Gitlis), das seine Verwendung in der Schlusszene des Filmes – in einer Berliner Konzerthalle – findet. Cosma hat hierfür ein sehr romantisches, aber auch verhaltenes Thema geschrieben, das sich wie ein roter Faden durch die gesamte Musik zieht, so beispielsweise im Glockenspiel in *L'Automate romantique*. In *Suspense* lässt Cosma die tiefen Holzbläser und Streicher Spannung erzeugen, bevor nochmals ein ähnlich gestaltetes Violinsolo das Ganze abschliesst, melancholisch, traurig.

Von Yves Boisset stammt der Film **Le Prix Du Danger**, den ich nicht kenne. Mit *Bacchanale* bringt Cosma ein spannungsgeladenes, mit Marsch-Rhythmen gespicktes Thema vor. Es folgt das verhaltene *Adagio pathétique* mit interessanten musikalischen Wendungen im Thema. In moderner Aufmachung und einem etwas nervenden Schlagwerk präsentiert sich *Tango de l'angoisse*. Zum Abschluss dann das Titelstück *Le Prix du danger*, dass wie ein Auftakt zu einer Samstagabend-Fernsehschau daherkommt, wo man jeweils irgendwelche Millionen oder ähnliches gewinnen darf – ziemlich spassig.

Andreas Schweizer ☺ ☺ ☺ ½

FLYERS/FIRE ON THE MOUNTAIN

Basil Poledouris

Prometheus PCR 510 (39:34/16 Tracks)

Zwei rein orchestrale Poledouris-Kompositionen zu recht obskuren Filmen aus den frühen 80er Jahren vereint diese neue limitierte Prometheus Club-CD.

Fire on the Mountain (1981) ist ein eher unbedeutender Fernsehfilm, der ein ähnliches Thema wie Elia Kazans berühmter Film **Wild River** (1960) mit Montgomery Clift behandelt. Ein alter Rancher, der in den Bergen New Mexicos lebt,

gerät in Konflikt mit der US Air Force, die ihn von seinem Landstück zu vertreiben sucht, weil dort Raketen stationiert werden sollen.

Poledouris lieferte hierfür einen grundsoliden, sehr intimen Score ab, der mit seinen wehmütig-nostalgischen Themen eindeutig Partei für den alten Mann ergreift. Durchweg überwiegen bedächtig und zurückhaltend eingesetzte Holzbläser, wobei vor allem Oboe, Flöte und Englischhorn in ausgiebigen Solopartien zu Wort kommen. Der typische Poledouris-Bombast bleibt daher völlig außen vor, vielmehr wirkt diese stimmungsvolle Americana-Partitur wie eine Art Vorstufe bzw. ein kleiner Bruder der herrlichen **Lonesome Dove** (1989)-Musik. Das breit dahinfließende schöne Hauptthema wird im Eröffnungstrack *The Ride* zunächst von der Oboe nebst Harfe vorgestellt und dann vom Streicherapparat übernommen. Immer wieder wird in den restlichen 20 Minuten des Scores gern auf dieses lyrische und zugleich schwungvolle Thema zurückgegriffen, mal vom Klavier präsentiert (*Drop Off/Rascals*) oder von mehreren Holzbläsern mannigfach variiert wie in *Forever?/Shutters*. Ab Track 4 *Gracias* kommt ein zweites eher schwermütiges Motiv hinzu, das im weiteren Verlauf teilweise recht reizvoll mit dem ersten Thema verweben wird.

Charakteristisch für Poledouris ist dabei wie so oft bei ihm die anmutige Gestaltung durch die Auf- und Abwärtsbewegung der Melodielinie, die vor dem geistigen Auge geradezu das Bild eines von sanften Wellenbewegungen durchzogenen Meeres evoziert.

Kein Wunder bei dem begeisterten Hobby-Segler, zu dessen allerfeinsten Eingebungen nach wie vor der Score zur Surferballade **Big Wednesday** (1978) zählt.

Mit jenen Legato-Streicherbewegungen geht es auch schnurstracks hinein in den zweiten Teil der CD und in den ersten Track *The Carrier/Coming Home* aus **Flyers** (1983), einem frühen Imax-Spielfilm über eine Gruppe von Stuntpiloten, die allerlei akrobatischen Luftzirkus auf der Leinwand absolvieren. Mit einem deutlich größeren Orchester als wie bei **Fire on the Mountain** ausgerüstet, zeigt sich Poledouris in den 19 Minuten des Scores mal von seiner etwas heiter-verspielten (*Stunt Work/More Stunt Work*), mal von seiner eher heroisch-zupackenden Seite (*The Canyon, The Test*), wobei Blechbläser mitsamt unterstützendem Bolero-Rhythmus der Drums am meisten zum Einsatz kommen.

Eine fraglos gut komponierte und interessante Partitur, bei der man dennoch nie ganz das Gefühl los wird, die emotionalen Höhepunkte hätten vielleicht noch etwas intensiver ausgearbeitet werden können, wie das bei Poledouris besten filmmusikalischen Arbeiten sonst der Fall ist.

Aber auch so kann man mit diesem sinfonischen Poledouris-Doppelpack, der sowohl von der Tonqualität wie von der kompetenten Textgestaltung des Booklets her überzeugt, ein angenehmes unterhaltendes und spannendes orchestrales Dreiviertelstündchen verbringen.

Stefan Schlegel ☺ ☺ ☺ ½

THE LOST CONTINENT

Gerard Schürmann

GDI Records (64:36/28 Tracks)

„Ein Song! Ein Königreich für einen Titelsong!“ – das scheint in den nicht so goldenen End-1960ern und 1970ern die Devise gewesen zu sein. Und so gerieten auch aus E-Musik-Kreisen stammende Komponisten wie Gerard Schürmann, der diesen low-budget-Phantasy-Film vertonen durfte, in entsprechende Mühen und beugten sich das eine Mal, das andere Mal auch nicht. Zu **The Lost Continent** entstand ein solcher Song – und obwohl man zunächst zutiefst dagegen eingestellt sein kann, gewinnt man gerade diesen, das Zeitkolorit der 1970er

(und absolut nicht das der dargestellten pseudohistorisierenden Epoche!) widerspiegelnden Song à la „Windmills of your mind“ von **The Thomas Crown Affair** ungeheuer schnell lieb: Im **Lost Continent** wird er ebenfalls von einem Mann gesungen und heißt in der ersten Textzeile pseudophilosophisch „The Loud Silence (That Surrounds Me)“. Und doch ist dieser von wabernder Hammondorgel unterlegte Song mit dem eigentlichen Titelnamen des Films (*The Lost Continent*) wirklich gut gelungen und sei darum der Schilderung und Bewertung des eigentlichen Score vorangestellt. Schürmann hat eine satte Leistung erbracht, diesen heftig kontrastierenden Song hervorzubringen, es sei ihm mit Nibelungentreue gegenüber der ganzen Scheibe gedankt. Zumal von vier musikalischen Bonus Tracks zwei allein abweichende Aufnahmen eben dieses Titelsongs darstellen, die aber auch wirklich Spaß machen.

All dies und noch viel mehr erklärt übrigens Gerard Schürmann selbst, da ein knapp dreiminütiges Interview bezüglich seiner Filmmusik zum genannten Streifen als abschließender fünfter Bonus Track auf der CD ist (Track 28). Dabei erzählt er sogar mit einer gewissen Selbstironie und wirklicher Größe, wie er schlussendlich doch noch erfuhr, nur die „zweite Wahl“ gewesen zu sein...aber das sei hier nicht alles verraten.

An den Song bzw. auch Motive der „eigentlichen“ Musik entfernt angelehnte Hammond-Organ-Motive kommen auch noch an anderen Stellen vor, meist mit einem stärkeren Touch von „Bar“, in der Regel ganz bestimmten Beziehungsfindungen angepaßt (*Eva and Larsen*, 2 Versionen, *Memories*,...). Das booklet zur CD ist schön gemacht, recht umfangreich, reich bebildert, voller Informationen zu Film, Komponist und der Handlung – und herrlich bizarren Filmstandbildern der „Monster“ jener Film-Ära, wie sie die Handlung und die Tricktechniker hervorbrachten: Ein Schiff hat sehr viel Sprengstoff geladen, was die Mannschaft während einer Sturmwarnung zur Meuterei anstachelt – sie macht sich davon. Übrig bleiben der Kapitän und einige Getreue sowie Passagiere, die sich der Situation zunächst stellen wollen, dann aber doch vorsichtshalber mit einem Rettungsboot fliehen. Nachdem sie diverse Tücken eines geheimnisvoll-gefährlichen Tangfeldes mitbekommen haben, erreichen sie einen Strand, der sich als Teil eines seit Jahrhunderten vergessenen, einst von Spaniern eroberten Inselkontinents entpuppt. Die Krieger tragen noch die Rüstungen der Erobererzeit, und alle Inselbewohner wissen viel mehr über sie bedrohende, monströse Organismen (Riesenkriaken etc.) als darüber, daß sich die Welt inzwischen arg verändert hat. Beherrscht wird die Insel von einem bössartigen, knabenhaften König. Kurzum: Es wird für unsere Helden, darunter übrigens auch Hildegard Knef (! Die „Eva“ aus diversen Tracks, s.o.) irgendwann zu brenzlich, und nachdem sie sich immerhin erfolgreich gegen den kleinen König zur Wehr gesetzt habe, gelingt ihnen die Flucht mit dem immer noch im Tang treibenden Schiff, zu dem sie zurückrudern.

Die Science Fiction Times schrieb seinerzeit zu **Lost Continent**: „Schade, daß dieser Film so sehr im Stil der B-Filme gemacht wurde und billige Action hochspielt; er hat manchmal eine großartige Atmosphäre, aus der mehr hätte entstehen können.“

Die „großartige Atmosphäre“ geht mit Sicherheit zu einem großen Teil auf die wirklich einzigartige Musik des Gerard Schürmann zurück.

Zunächst wirkt seine Musik anstrengend. Dann immer stärker faszinierend. Bis man in einen derartigen Sog gezogen wird, daß man sie immer öfter hört und die unzähligen Feinheiten heraushören kann. Die gesamte Musik ist zu Beginn schnell, teils aggressiv, beim ersten Zuhören wirkt sie noch äußerst dissonant – was

sie aber gar nicht ist, sie beinhaltet viele äußerst schöne, warmherzige und auch einige traurig-resignative Motive. Das gesamte Orchester wird in seiner Komplexität ausgespielt, ja ausgelebt. Mal prescht es nach hier, dann nach dort – meist zackig und etwas lauter, oft überraschend nachlassend und mit weniger Instrumenten einen leiseren Part einstreuernd, stets mit punktgenauer Ausspielung der Rhythmik. Man kommt selbst nicht zur Ruhe. Keine einfache Musik also, zum einfachen, gemütlichen Hinhören, sondern das krasse Gegenteil: Musik, auf die man sich erst einmal einlassen muß, die einen aber gerade an den dramatischeren Stellen dafür reich belohnt. Musik, die sich entfaltet.

Schürmann verstand sein Handwerk, es ist eigentlich wie so oft viel zu gut gelungen für den offensichtlich durchwachsenen Film. Man höre dazu besonders in die weit vorn gelegenen Tracks *Explosives* und *Abandon Ship!*, aber vor allem auch die zunehmend mystischere Stimmung, die sich seit dem Entdecken der „verlorenen“ Welt breitmacht, hinein (ab: *The Sargasso Sea*, *Misunderstanding/Memories*, *Searching for Sarah/The Island*, u.a.). Beachtenswert sind eben besonders die Holzbläser-Melodien, die immer wieder eingestreut werden, besonders bei den genannten, melancholischeren Passagen.

Kurzum: **The Lost Continent** von Gerard Schürmann ist ein Geheimtip für Freunde des Komplexen, das sich erst nach und nach erschließt, dafür jedoch eine um so erfreulichere Tiefe hat. Nennen wir es „musikalische Katharsis“...

Annette Broschinski ☺☺☺☺

WONDER BOYS

Christopher Young

Intrada Promo (36:37 / 15 Tracks)



Die Beziehung zu Chris Youngs vitalem und frechen Score dieser Promo-CD zu Curtis Hansons herrlichem Autoren-Porträt über die Abgründe kreativen Schaffens, funktioniert am besten, wenn man den Film gesehen hat. Young, der hier vollständig auf das Orchester verzichtet und auf eine jazzig angehauchte Besetzung, angereichert mit Hammond-Orgel, Akkordeon, akustische Gitarre und Cello (*Tales from the Wood*) setzt, bezirzt mehr mit Originalität als mit Thematisierung. Tempotracks wie *Grady Tripp* und *Dead Poe Pie* erinnern dabei in ihrer aufmüpfigen, ungestümen Art an den stilistisch ähnlichen **Midnight Run** von Danny Elfman. Treffend wirkt das Akkordeon, das den kauzigen Charakter von Michael Douglas (eine seiner besten Rollen) porträtiert. Ins gleiche Kerbholz schlägt das als Liebesmotiv zu bezeichnende *Greenhouse Woman*, in dem die unglückliche Dreiecksgegeschichte zum musikalischen Vorschein tritt: bluesig, niederschmetternd und so simpel. Youngs Arbeit wandelt zwischen diesen eben aufgezählten Linien, variiert, von fast meditativen Sphären ä

la **Woody Q** nur kurz unterbrochen, aber stets durch die ungewöhnliche Besetzung und den „Young-Jazz“ zusammengehalten, so dass wir den „Wonder Boys-Stil“ erhalten. Einfach oder? Nun, Fakt ist, dass Young dem schrulligen Film einen ebenbürtigen Partner zur Seite gestellt hat, der im Film nur unauffällig auftritt, aber den man schon beim ersten Takt dieser CD sofort mit **Wonder Boys** assoziieren wird. Demnach ist Young die perfekte Heirat zwischen Film und Musik gelungen.

Philippe Blumenthal ☺☺☺☺

THE 3 WORLDS OF GULLIVER

Bernard Herrmann

Varèse VSD-6162 (37 Tracks / 49:58)

Wiedereinnal Joel McNeely, wiederum das Royal Scottish National Orchestra und wiederum eine hervorragende Neueinspielung eines Herrmann-Scores. Diesmal nahm sich McNeely eine in manchen Teilen ungewohnte Herrmann-Partitur vor. Ungewohnt deswegen, weil gerade der erste Abschnitt von **3 Worlds Of Gulliver**, in dem Gulliver noch in seiner Heimat weilt, sehr fröhliche, zeitgenössische und fast schon übermütige Klänge bietet, die man in der Art von Herrmann nur selten zu hören bekommt. So wird der Score vom wuchtigen und fanfarenartigen Hauptthema eröffnet und auch beschlossen. Aber auch die Begegnung mit den Lilliputanern fällt, zumindest musikalisch, ziemlich beschwingt aus. Meist hält sich das Orchester recht bedeckt und bei den zum Teil sehr unterschiedlichen Instrumentierungen steht mal die Flöte, mal das Klavier und mal die Oboe mit einigen Streichern im Vordergrund. Doch speziell im letzten Drittel des Scores wird die Musik etwas dunkler und spannungsgeladener. Hierbei ist besonders *Pursuit* interessant. Es ist nicht nur mit 4:49 das längste Stück des Albums. Es ist auch eines der wenigen Stücke, bei denen das Orchester richtig aufspielen kann. Vor allem aber ist es neben *The Ship* und *The Storm* das spannendste und eines der interessantesten Stücke.

Insgesamt bietet **3 Worlds Of Gulliver** fast alles, was zu einem guten Abenteuer-Score gehört. Er ist abwechslungsreich und farbenfroh. An dieser Wiederveröffentlichung werden sicher nicht nur Herrmann-Fans ihre Freude haben.

Klaus Post ☺☺☺☺

DRANGO

Elmer Bernstein

Soundtrack Library 48 (57:34 / 13 Tracks)

Elmer Bernsteins Ruf als hervorragender Westernkomponist konnte auch durch **Wild, Wild West** nicht nachhaltig ramponiert werden. Leider findet er heute kein Betätigungsfeld mehr für dieses Talent, dessen Wurzeln in den mittleren fünfziger Jahren liegen. 1957 schrieb Bernstein mit **The Tin Star** und **Drango** zwei überdurchschnittliche Westernscores, allerdings für United Artists und daher außerhalb des Veröffentlichungshorizontes. Immerhin hat das Raubzug-Label Soundtrack Library ein schönes Exemplar der alten **Drango**-LP aufgetrieben und daraus eine klanglich untadelige CD hergestellt, der überdies 13 Minuten aus Bernsteins Ballettmusik zu **Oklahoma** beigegeben sind.

Drango ist ein kleiner, gemessener Bürgerkriegswestern mit Jeff Chandler in feindlichen Reihen, aber nur in wenigen Tracks läßt sich Bernstein durch folkloristische Elemente auf das militärische Trara ein. Die eigentliche Schönheit seiner **Drango**-Musik liegt im Lyrischen, in einem selten versiegenden Strom melodisch-menschenfreundlicher Kantilenen, die zwischen Bläsern und Streichern hin und her gereicht werden. Als Gegenströmung lassen die Blechbläser und Bässe erkennen, daß die Begegnungen konfliktreich verlaufen, immer hart am Rand der Gewalttätigkeit. In diesen Phasen erhebt sich zumeist nur ein Soloinstrument mit penta-

tonischen Floskeln, denen so etwas wie das unschuldige Flehen um Ruhe innewohnt. Das Orchester der Aufnahmesitzung ist nicht sehr groß, umfaßt vielleicht 40-50 Musiker; doch was Bernstein ihm entlockt, ist wirklich durchlebt und leidet nicht an der routinierten Handwerkslichkeit des Spätwerks, dessen Erzeugnisse heute kaum noch einen Hörer interessieren. Um so wichtiger, die Meisterwerke der fünfziger Jahre ans Tageslicht zu befördern.

Matthias Wiegandt ☺☺☺☺

EMPEROR - BALLTE FOR DUNE

Diverse

Westwood (68:27 / 13 Tracks)

Auf den Soundtrack zu dem neuen Computerspiel **Emperor** soll hier nur kurz eingegangen werden. Die CD ist ein Sampler mit verschiedenen Stücken aus dem Game, für die sich drei verschiedene Musiker verantwortlich zeigen, ein jeder für ein Volk. Das macht sich auch in den überdeutlichen stilistischen Schwankungen bemerkbar.

Frank Klepacki, der die Tracks für die Atreides geschrieben hat, spielt mit orchestralen Sounds, die leider aus dem Synthesizer kommen, was man ihnen allzu deutlich anmerkt. In „The Spice Must Flow“ spielt er deutlich auf das Dune-Thema von Toto an, die Stücke sind von ihrer Art her recht übersichtlich gehalten.

Bei David Arkenstone geht es wesentlich synthetischer zu. E-Gitarren, Waberbässe und Drums, alles aus dem Synthesizer, aber ganz nett gemacht. Sein Schwerpunkt sind die Harkonnen, was man bei der musikalischen Besetzung der Stücke nicht anders erwartet hätte, wobei ich seine Tracks als „am melodischsten“ einstufen möchte.

Die Ordos wurden von Jarrid Mendelson vertont. Bei ihm geht es am Elektronischsten von allen zu. Der Stil ist sehr schwer zu beschreiben. Kaputte Beats, viel Noise, ziemlich aufdringlich und man (ich) kann nicht lange zuhören. Lassen wir das...

Die CD ist ganz bestimmt kein Highlight und ich will sie auch niemandem empfehlen. Die Musik ist zu gemischt, es passt nichts zusammen, da auch noch alle drei Stilarten kreuz und quer durcheinandergewürfelt wurden. Nun, vielleicht nur etwas für Fans von diesem Spiel.

Markus Holler ☺ ½

BRITISH FILM MUSIC – VOLUME 3

various

Pearl GEM 0141 (70:20 / 22 Tracks)

Nun liegt also noch der dritte Streich dieser Britischen Filmmusik Serie vor, wobei die ersten beiden Einspielungen in *Journal 25* besprochen wurden. Erfreulicherweise werden uns auch auf dieser CD britische Köstlichkeiten vorgesetzt, der grösste Teil aus Filmen der 40er Jahre.

Nach den beiden Einspielungen von William Walton aus **Spitfire** (*Prelude* und *Fugue*) – die Musik von heroisch und majestätischer Färbung – folgen vom gleichen Komponisten noch intime Streicher-Klänge aus **Henry the Fifth**, wobei auch bei dieser Einspielung – so die Fussnote – Walton selber am Dirigentenpult gestanden hat. Für mich eine interessante Entdeckung ist Anthony Collins (1893-1963) mit *The Saga of Odette* aus **Odette**, ein langgezogenes verspieltes Thema, immer wieder von Blechbläsern unterbrochen, die etwas an Herrmann erinnern. Der New Grove Dictionary of Music and Musician meint zu Collins Filmmusiken: „...his film scores were always appropriate, well made and highly effective...“

Von Alan Gray (1855-1935), der unter anderem Organist war, liegt ebenfalls ein Leckerbissen vor, das *Prelude* aus **A Matter of Life and Death**, wobei Gray in das Hauptthema Klavierakkorde webt und eine eigenartige Stimmung schafft. Schliesslich ist Gray noch mit dem Thema aus **This Man is Mine** vertreten.

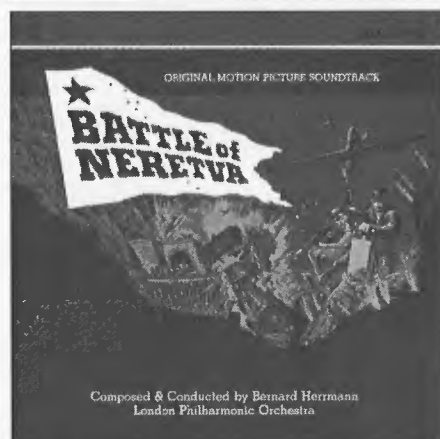
Beschwingter geht's in *Sleeping Car Train* aus *Sleeping Car to Trieste* zu, wo förmlich das Dahinbrausen des Zuges zu hören ist, wie auch der Track etwas kurz geraten ist und zu früh ausgeblendet wird. Gerne noch hätte ich der Musik von Benjamin Frankel (1906-1973) – wieder eine Entdeckung – zugehört. Aus dem gleichnamigen Film spielt das LSO unter Muir Mathieson noch einen etwas kantiger *Walzer*. Frankel lebte übrigens eine Zeitlang in der Schweiz.

Ein weiterer Walzer – diesmal etwas beschwingter mit *Waltz into Jig* – ist aus *Hungry Hill* zu genießen, diesmal von John Greenwood und es geht beinahe zu wie beim Neujahrskonzert. Sehr schön ausgeführt hat Greenwood den kaum merklichen Übergang vom Walzer in den Jig, einem vor allem in Irland und Schottland bekannten Tanzrhythmus. Dieser Titel wird dem irischen Film in musikalischer Hinsicht gerecht. Ausser Vaughan Williams mit musikalischen Ausschnitten aus *The Loves of Joanna Godden* – verspielt unbeschwert – sind noch zwei weitere, eher weniger bekannte Komponisten zu hören: Lambert Williamson und Arthur Wilkinson. Leicht bekömmlich kommt *People in Love* aus *Woman Hater* (Williamson) daher und es empfiehlt sich hierzu sich zurückzulehnen und an einem süffigen Drink zu nippen. Auch *Dinner at Lady Datchett's* aus diesem Streifen ist ein köstlich-witziger Beitrag mit fidelen Streichern. Ernsthafter und konventioneller geht's in *Victory Parade Montage* aus *The Weaker Sex* (Wilkinson) zu, wo man sich förmlich in einer dichtgedrängten Menschenmenge zu stehen glaubt, einer Marschmusik-Parade zuschauend. *London scene* verbreitet Ruhe und Frieden, man schlendert in Gedanken durch Londons Parkanlagen und beinahe klingt noch etwas Gershwin mit zum Schluss.

Den Abschluss dieser höchst lobenswerten CD bereitet uns nochmals ein verspielter Benjamin Frankel mit *Carriage & Pair...Long forgotten melody* aus *So long at the Fair*, einer musikalischen Kutschfahrt.

Andreas Schweizer ☺☺☺☺

BATTLE OF NERETVA
Bernard Herrmann
Southern Cross SCCD 5005 (31:22/11 Tracks)



Der Film: In *Battle of Neretva* geht es um Partisanen, und zwar solche aus dem Umfeld Titos. Wir schreiben die ausgehenden Kriegsjahre des II. Weltkriegs; die slawischen Völker befinden sich im finalen Aufstand, noch nicht wissend, daß sie gewinnen würden. Die Kriegserfolge der Deutschen in den ersten Kriegsjahren hängen wie ein todbringender Schatten auf den Rebellen, hier jugoslawischen Widerstandskämpfern. Der Film ist recht qualitativ besetzt worden (Yul Brynner, Curt Jürgens, Hardy Krüger, Franco Nero und in einer special appearance auch Orson Welles als königstreuer Senator), trotzdem hierzulande aber kaum

bekannt. Auch auf die Sets vor (Dreh-)Ort wurde anscheinend sehr genau geachtet, wie das leider nur 2-seitige booklet berichtet, indem neben einem für solche Filme geeigneten jugoslawischen Regie-Spezialisten auch diverse Militär-Experten geladen wurden, die über die Authentizität der dargestellten Szenarios wachten.

Die Filmmusik: Herrmann konnte bei diesem Film, dessen Kompositionsauftrag er 1971 erhielt - sein zweiter Kriegsfilm-Auftrag nach *The Naked and the Dead* -, sein ihm innenwohnendes, zutiefst depressives Naturell ausleben – vielleicht ein Erbe der eigenen Rußlandstämmigkeit seiner Elterngeneration. Der Main Title allein schon ist ein typisch slawisches, marschartiges Motiv, in Moll, traurig, zornig – man könnte ihn zu einer neuerlichen Version einer "Internationale" umgestalten, der sogar einfacher zu singen wäre als selbige und auch die heutigen slawischen Völker noch an den Wurzeln ihrer Seele packen würde, mit ihrer charakteristischen Lust an der Traurigkeit.

In der Art einer „response“ tauchen dazwischen immer einmal Blechbläser-Fanfaren auf, die wie ein Anrücken der deutschen Panzertruppen wirken sollen und dem Ganzen auf jeden Fall einen extrem martialischen Anstrich geben. Im Finale bewirken sie natürlich dasselbe bzw. eben das Gegenteil: das Anrücken der Sieger, also anderer Kriegsfraktionen.

Track 2 (*The Retreat*) ähnelt dann kurz nach den einführenden Takten und mit Einsetzen der Pauke sehr den typischen Trauermärschen von Gustav Mahler –wirklich unverkennbar und von Herrmann sicherlich ganz bewußt so gewollt, da Mahlers Sinfonien 1 und 3 (1. Satz) sowie 6 allgemein bekannt waren und sicher auch heute noch sind. Um wie vieles heftiger, kriegerischer, aber auch einfach dickköpfiger ist der rein militärische Marsch von Track 5 (*Chetnik's March*), der die ganze Sturheit dieser heimatliebenden Partisanen – wenn nicht aller kriegsbejahenden Kontrahenten an sich - ausdrücken soll und auch ausdrückt. Ein heftige Musik, die den Atem verschlägt.

Zwischendurch werden die Motive auch friedlicher, aber dafür noch trauriger eingesetzt, kombiniert mit einem orchestralen Duett zweier aufeinander resigniert antwortender Stimmen. Ein perfektes Einfühlungsvermögen für eine spezifische geschichtliche Situation, ein ganzes Volk; unschlagbar.

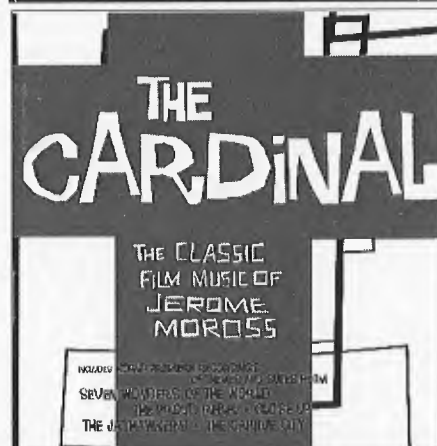
Das *Pastorale* ist ein Pastorale, aber es gibt eben schicksalshafte und weniger schicksalshafte. Herrmann mit seinem Hang zum musikalischen Kismet wählte insbesondere für diesen Film eine Art unaufgelöstes, vor sich hin schwebendes Adagio, das sehr stark demjenigen von *The Ghost and Mrs. Muir* ähnelt, allerdings etwas wenig eingängig ist. Laut booklet ähnelt es dem späteren „For the Fallen“-Motiv des Meisters, was hier nicht ohne weiteres geteilt wird.

Als ein sehr interessanter, fast distanzierter wirkender Umgang mit dem Tod kann Herrmanns Angang von Track 10 (*The Death of Danica*) gewertet werden. Wie das booklet ganz richtig schreibt, handelt es sich um eine Solo-Akkordeon-Stimme über Streichern. Der desillusionierte Touch dieses Instruments, wenn es Moll und nicht heitere „französische“ Dur-Klänge spielt, ist nicht zu unterschätzen. Hier ist es zudem sehr „einsam“ eingesetzt – mit dünner, klagender Einzelstimme fließt die Melodie über den von mehreren, viel lauter Harmonieblöcken getragenen Sockel. Das Ganze wird dennoch als des Komponisten „unsentimental treatment“ einer eigentlich sentimental Situation gewertet – und genau das ist es auch, obwohl es hier offensichtlich um eine wirklich herzerreißende Szene geht, in der sich ein junger Mann den Ring der gerade gestorbenen Geliebten über den Finger streift. Eine gewisse

Gefäßtheit schwingt in dem traurigen musikalischen Ansatz mit, eine Art Prädestinations-Gedanke, der den Akteuren die Kraft zur Überwindung der Situation gibt und gleichzeitig die Leidensfähigkeit so vieler unschuldiger Menschen in Kriegszeiten ausdrückt. Anrührend in seiner Trauer und Melancholie, mitreißend in seiner Kampfeslust, packend wie der musikalische Bericht eines ethnologischen Chronisten in Hinblick auf Kriege auf dem Balkan. Leider mit erneuter, trauriger Aktualität.

Annette Broschinski ☺☺☺☺

THE CARDINAL: THE CLASSIC FILM MUSIC OF JEROME MOROSS
Jerome Moross
Silva SILKD 6030
(CD 1: 42:28/7 Tracks/ CD 2: 42:09/10 Tracks)



Mit diesem zweiten Sampler nach „The Valley of Gwangi“, der dem gern als Americana-Komponisten etikettierten Komponisten Jerome Moross gewidmet ist, hat Silva nun eine weitere verdienstvolle und historisch bedeutsame Veröffentlichung ans Tageslicht gehievt. Insgesamt befinden sich längere Suiten zu sechs Filmen auf dieser Doppel-CD, vier davon als Ersteinspielungen, während *The Proud Rebel* (1958) und vor allem *The Cardinal* (1963) (beide auf CD 2) eher etwas überflüssig wirken, zumal beide Scores ja als Komplett-Soundtrack in der Originalinspielung auf CD bereits vorliegen. Gerade beim *Cardinal* zeigen sich die Schwächen des Orchesters und der Aufnahmetechnik am offensichtlichsten: Zuviel Hall würgt teilweise manche Instrumente im Hintergrund ab und beim Orchesterspiel werden innerhalb der über 20-minütigen Suite oft wesentliche Nuancen durch falsche Akzente und zu schnelle Tempi unterschlagen, wodurch es der Interpretation denn doch etwas an Eleganz mangelt und auch die Streichervibrati nicht mit dem im Original zu hörenden erforderlichen Engagement ausgeführt werden.

Abgesehen von diesen Kritikpunkten müht sich das City of Prague Philharmonic Orchestra unter Paul Bateman bei den anderen Repertoireneuheiten jedoch redlich und engagiert, typisches Moross-Feeling aufkommen zu lassen, was mitunter durchaus auf beachtlichem Niveau gelingt. Zudem liegt mit dieser Doppel-CD nun fast das komplette Filmmusikschaffen des Komponisten - er vertonte nur ganze 18 Filme - in einer repräsentativen Auswahl vor.

Seine ganz individuelle Tonsprache, die sich durch dynamische Rhythmen und feinsinnige Melodik auszeichnet, findet sich ohne Umschweife auch in den Neuzugängen auf der ersten der beiden Scheiben wieder. Vertreten sind hier der etwas verschrobene Western *The Jayhawkers* (1959) mit Jeff Chandler als abgründigem Schurken, der Cinerama-Dokumentarfilm *Seven Wonders of the World* (1956), an dessen anderen Episoden David Raksin, Sol Kaplan und Emil Newman musika-

lisch mitgearbeitet haben, sowie die beiden Film Noir-Krimis **Close-Up**, Moross' Film-Debüt aus dem Jahr 1948, und **The Captive City** (1952), der unter Cinéasten dank seiner starken formalen Qualitäten einen guten Ruf genießt.

Auffällig ist vor allem bei den Western-Partituren von Moross, aber auch in den anderen Scores, die starke Nähe zur Ballettmusik und zum Tänzerischen überhaupt: Die Musik kennt fast keine Statik, sondern ist im Grunde durch eine pulsierende Rhythmik, mitreißende Bläsersätze oder durch stetig wechselnde Instrumentierungen fortwährend in Bewegung. Voller Schwung, Elan und Rasanzen präsentiert sich die Western-Musik zu **The Jayhawkers**, nur in kurzen Momenten von pastoralen Einschüben unterbrochen, und weist sich mit ihren sehr ähnlichen Rhythmen und Americana-Harmonien als kleiner Bruder der kurz zuvor entstandenen berühmten **Big Country** (1958)-Partitur aus, mit der man Moross ja immer noch am ehesten identifiziert.

Mit am schönsten und beeindruckendsten bei dieser Neueinspielung sind die beiden je 5-minütigen Tracks *The Holy Land* und *The Mediterranean* aus **Seven Wonders of the World**, wobei Moross vor allem im ersten Stück sein folkloristisches Americana-Idiom mit hebräischem Kolorit würzt und schon ein bißchen Elmer Bernsteins zehn Jahre später komponierten **Cast a Giant Shadow** (1966) vorwegnimmt, während im zweiten ein reizvoll-elegantes Flöten- und sinnliche Holzbläser-Arpeggios, die das Rauschen des Meeres versinnbildlichen sollen, aufhören lassen.

Der in New York spielende **Close-Up** lebt dagegen von starken, vom Einsatz des Klaviers noch verstärkten, Gershwin-Akzenten, die im Mittelteil der Suite durch ein farbig instrumentiertes Scherzo abgerundet werden. Auch im *Main Title* zu **Captive City** dominiert zunächst das Großstädtisch-Jazzige, wird dann aber von kraftvollen und energiegeladenen Bläsern abgelöst, die mit ihrem düsteren Klangbild durchaus an Moross' zwei Jahre älteren Freund Bernard Herrmann gemahnen, der eigentlich zuerst die Musik für diesen Film schreiben sollte, es dann aber ablehnte, als er erfuhr, welch minimales Musik-Budget dafür vorgesehen war.

Wie in allen seinen Filmmusiken weiß Moross auch in der vorliegenden breitgestaffelten Auswahl durch effektvolle Dramatik und sehr einprägsame melodische Einfälle zu überzeugen. Es ist zum Großteil beinahe schwerelos dahinschwebende Musik von unablässiger Vitalität und Energie, die gar nicht unbedingt den Anspruch größtmöglicher Komplexität erhebt, sondern sich jedem für neue Klangwelten einigermaßen offenen Hörer spontan erschließt. Insofern kann ich nur jedem empfehlen, sich besonders beim billigen Nice Price dieser Doppel-CD mal auf eine musikalische Begegnung mit Mr. Moross einzulassen.

Stefan Schlegel ☺ ☺ ☺ ½

THE CURSE OF THE MUMMY'S TOMB

Carlo Martelli

GDI Records / Hammer (47:51/31 Tracks)

In den ersten Akkorden dem Reizenstein'schen Score der Hammer-Mummy durchaus ähnlich, entfaltet sich die Musik des Carlo Martelli zu einem der zahlreichen Sequels des zweiten filmgeschichtlichen „Mumien“-Booms, **The Curse of the Mummy's Tomb**. Dieser Komponist, nicht eben häufig in unserem Magazin vertreten, hat dennoch eine durchaus illustre Karriere im Filmmusikgeschäft (u.a. **Catacombs** und **Slave Girls**, etc.) zu verzeichnen und soviel Selbstironie, im booklet wörtlich zitiert zu werden: „As soon as I realized I was a serious and genuine composer I became attracted to the idea of writing music for motion pictures. If I'm totally honest, then I think my attraction to film

music composition was most definitely fuelled by the rumours that were circulating about film music composers being incredibly rich. I didn't just compose for the sake of art – I wanted to be wealthy!“. Durch die auf einen großen Erfolg setzenden beziehungsweise hoffenden Produzenten autorisiert, konnte Martelli ein relativ großes Orchester anwerben, das insbesondere durch eine allgemeine Blechbläserlastigkeit auffällt, andererseits durch einige seltener eingesetzte Instrumente bzw. Instrumentalkombinationen: Heckelphon (Baß-Oböe, bzw. Bariton-Lage), Englisch Horn, doppeltes Fagott, Tubas, verstärkte Pauken u.a. Insbesondere bei den häufigen, im Charakter fanfarenartig gehaltenen, teils etwas schrillen Blechbläserinsätzen zeigt Martelli wirklich Gespür für das typische pseudo-historisierende Ambiente der Hammer-Filme altägyptischen Einschlags (Carreras jun. konsultierte übrigens einen Ägyptologen). Beständiges Wechseln zwischen diesen Fanfaren, „mysterioso“-Partien, crescendo-betonten Action-Passagen, in denen ganz offensichtlich Schreckliches geschieht (sich heraufschraubende Streicher, jäh herabfallend, unterstützt von einer glissierenden Harfe), und zwischen zwei bis drei Tönen hin- und herwandernde Grundmotive geben sich die Klinke in die Hand. Zu letzterer Motivfindung darf nochmals kurz der O-Ton von Carlo Martelli aus dem Vorwort des booklets zitiert werden, das im übrigen erneut luxuriös geraten ist, voller spannender Informationen und thumbnail-stills aus dem Film:

„In spring 1964 I watched a rough cut and was then given just three weeks to compose a vast amount of music. I voiced my concerns to fellow composer Gerard Schürmann, with whom I had collaborated on a couple of big films the previous year. He was a great help and inspiration. „If I was doing the Mummy,“ he told me, „I would use this figure...“. He then sang two notes very close together. The main theme of the Mummy music was born.“ Das nenne ich kollegiale Fairness.

Tatsächlich durchaus um einen dritten und vierten Ton angereichert, gemischt mit etwas Orientalismus à la Zigeunertonleiter und geschickt eingemischten Neapolitanern, angereichert um einige übermäßige Akkorde, ergibt die gesamte Musik tatsächlich das nötige Kolorit für einen actionreichen, auf vorderasiatisch-mysteriös getrimmten Horrorfilm.

Bereichernd, nicht konkurrierend wirkt sich der Einsatz eines kurzen Zitates aus dem Reizenstein'schen **Mummy**-Oeuvre aus, der sich in Track 7 („The Story Continues“) findet und im Film wohl eine Art flashback mit Rückblendverfahren darstellt. Martelli selbst war durch diesen Einschub, der offensichtlich beim Drehen bereits als temp track genutzt worden war, sichtlich nicht konsterniert, sondern eher beglückt, fast geehrt.

Seinerseits sorgt er auf dem vorliegenden Silberling selbst für einige Zitate, deren bekanntestes wohl Rimsky-Korsakoff's „Sheherazade“ sein dürfte, die in Track 12 (*King Refuses Hashmi Bey's Offer*) durchaus passend zum Einsatz kommt sowie direkt danach nochmals in The Slide Show. Zudem finden sich bei den Bonus Tracks neben einem von Kenny Graham komponierten *Belly Dance* (ähnliche Pseudo-Ethno-Source-Musik wie auch Track 15 *The Mummy of the Royal Prince Ra Antef* u.a.) auch 3 europäische Salonmusiken, von denen die letzte (31 – alle drei nennen sich *music on the boat*) die „Baccharole“ aus „Hoffmann's Erzählungen“ aufgreift.

Gesamturteil: Nicht der ultimative große Wurf, aber interessant und füllig zu hören, streckenweise auch eingängig, in jedem Fall facettenreich und besitzenswert. Nicht nur wegen des Tracks 2 (*Annette's Horror*, sic!), sondern unter anderem auch wegen des schmelzenden

Liebesthemas zwischen *Adam and Annette* (Track 21)...wirklich schön...
Annette Broschinski ☺ ☺ ☺ ½

LE TRAIN
BANDES ORIGINALES DES FILMS DE
PIERRE GRANIER-DEFERRE
Philippe Sarde
Universal (51:09/20 Tracks)



Insgesamt sechs Filmmusiken von unterschiedlicher Länge aus der enorm produktiven Partnerschaft zwischen Komponist Philippe Sarde und Regisseur Pierre Granier-Deferre - immerhin 17 Filme umfaßt deren Teamwork - dokumentiert dieser jetzt in Frankreich erschienene Sampler. Granier-Deferre, der seine letzte Filmarbeit 1994 drehte, war kein hochangesehener Auteur, viel eher ein sorgfältiger Handwerker, dem es zumeist darauf ankam, eine spannende Geschichte zwar konventionell, aber atmosphärisch dicht und mit ausdrucksstarken Schauspielern umzusetzen. Die meisten der auf dieser CD ausgewählten Filme - **Le Train** (1973), **Le Chat** (1970), **La Veuve Couderc** (1972), **Le Fils** (1973), **La Race des Seigneurs** (1974) und **L'Étoile du Nord** (1982) - sind eher intime Dramen und Charakterstudien - vier davon nach Romanen von Georges Simenon -, zumeist besetzt mit den großen Stars des französischen Kinos der 70er Jahre wie Romy Schneider, Jean-Louis Trintignant, Jean Gabin, Alain Delon oder Yves Montand, deren starke Präsenz oft schon Garant genug für ein eindrucksvolles Kinoerlebnis war.

Der Löwenanteil dieser Scheibe kommt eindeutig dem sensibel in Szene gesetzten Liebesdrama **Le Train** (nach der Vorlage von Simenon) zu, der anrührenden Geschichte um die Jüdin Anna (Romy Schneider) und den verheirateten Radiomechaniker Julien (Jean-Louis Trintignant), die sich auf der Flucht vor den deutschen Truppen im Kriegsjahr 1940 auf eine unmögliche, drei Jahre später tragisch endende Liebesaffäre einlassen.

In identischer Länge (19:43) wie auf der 1973 erschienenen LP kommen von **Le Train** neun Tracks zu Gehör, die von Sarde bereits nach der Fertigstellung des Drehbuchs und vor dem Beginn der eigentlichen Dreharbeiten geschrieben wurden. Granier-Deferre ging dann sogar soweit, bestimmte Szenen des Films der bereits als Playback vorliegenden Musik anzupassen.

Für **Le Train** komponierte Sarde einen seiner faszinierendsten und effektivsten Scores, der zudem mit einer recht üppigen Orchesterbesetzung - es spielt das Santa Cecilia Orchester Rom unter der Leitung des altbewährten Carlo Savina - aufwarten kann. Das mitreißende Opening (*L'Attaque*), das den Angriff der Nazis auf den mit den flüchtenden Franzosen besetzten Zug beschreibt, ist bereits von spektakulärer Wucht, wobei hohe Streicher-Pizzicati im Herrmann-Stil sowie kraftvolle Bläser- und Schlagwerkakkorde für pulsierende und hektische Dramatik sorgen. Ebenso imposant Track 2

(L'Exode), wo durch in sich kreisende Streicherläufe und aufpeitschende Staccati des Blechs ein unerbittlich vorantreibender und fesselnder Rhythmus beibehalten wird, der von düsterer Tragik kündigt. Durchweg leidenschaftliche, dabei stets melodisch durchtränkt bleibende emotionale Musik, an der mit ziemlicher Sicherheit auch ein Bernard Herrmann seine Freude gehabt hätte.

Erst ab dem dritten Stück (*Anna*), in dem sich das sehnsuchtsvoll-romantische Liebesthema, das ein wenig an eine Arie aus Puccinis Oper *La Bohème* erinnert, durch in immer höhere Streicherregister wandernde Sequenzierungen ausschwingen darf, beruhigt sich der musikalische Duktus, wird lyrischer und schwärmerischer.

Nichtsdestotrotz gibt es immer wieder spannungsreiche, die Fahrt des Zuges versinnbildlichende kontinuierliche Streicherbewegungen (*Le Train* oder *La Guerre*) oder schwebend dahinfließende Harmonien (*La Nuit*), die in ihrem Verlauf das intensive Liebesthema in verschiedenen Variationen aufgreifen.

Le Train bietet 20 Minuten aufwühlend-sinnliche Filmmusik, die auf Grund ihres melodischen Potentials und ihrer großorchestralen Aufmachung gerade auch jenen Soundtrackfans ans Herz zu legen ist, die bei spröder und kammermusikalischer angelegten Sarde-Scores von vornherein gleich die Flinte ins Korn werfen.

Während **Le Train** komplett auf der CD vertreten ist, werden die anderen sechs Scores nur in Auszügen präsentiert, die im Falle von **Le Chat**, **La Veuve Couderc** und **La Race des Seigneurs** in etwa dem musikalischen Material entsprechen, das auch auf den in den 70ern zum jeweiligen Film erschienenen EPs oben war.

Le Chat, das berühmte kammermusikalische Ehedrama mit Jean Gabin und Simone Signoret, bezieht seinen Reiz aus einem schlichten und bedächtigen Klavierthema, das ganz offensichtlich in der Tradition eines Erik Satie steht, während **La Veuve Couderc**, wieder mit der Signoret sowie Alain Delon in den Hauptrollen, in der 5-minütigen Suite ein gefühlvoll-romantisches, ganz typisches Sarde-Thema zur schwelgerischen Entfaltung bringt, das dem drei Jahre zuvor entstandenen *La Chanson d'Hélène* aus **Les Choses de la Vie** (1969) äußerst nahesteht.

Ein weiterer wunderbar nostalgischer Leckerbissen mit Sologitarre nebst Streichern, später von Sarde für den Thriller **K** (1997) wiederverwendet, entstammt dem Yves Montand-Krimi **Le Fils** und ist in zwei Versionen auf der CD präsent. Hier ist es besonders ärgerlich, daß nicht alle der 11 Tracks der seltenen, 1973 erschienenen LP, die eh nur - wie viele frühe Sarde-Platten - eine Länge von 20 Minuten hat, übernommen wurden. Eine merkwürdige Entscheidung von Produzent Stéphane Lerouge, zumal die LP mehrere schöne Themen enthält, die sich für diese CD auf alle Fälle angeboten hätten.

Für den Sinfoniker eher von geringerer musikalischer Bedeutung sind die drei Ausschnitte aus **Le Race des Seigneurs** im Swing- und Big Band-Stil der 40er Jahre sowie einem Gutteil Stéphane Grappelli-Jazz. Sie zeigen aber auch die Vielseitigkeit eines Komponisten, der es versteht, Regisseure mit den von ihnen favorisierten musikalischen Stilen - und das ist bei Granier-Deferre nun mal die französische Unterhaltungsmusik der 30er und 40er Jahre - zufriedenzustellen.

Eine lockere Akkordeon-Musette aus **L'Étoile du Nord**, mal verhalten und mal lebhafter arrangiert, beschließt das Programm dieser 50-minütigen Scheibe, die gut und gern mit Exzerpten aus weiteren Sarde-Granier-Deferre-Arbeiten hätte angereichert werden können. Doch auch so liegt hier eine tolle Repertoirebereicherung auf CD vor, die man nur hellauf

begrüßen kann.

Stefan Schlegel ☺☺☺☺

ROOM 222 / ACE ELI AND RODGER OF THE SKIES

Jerry Goldsmith
FSM (71:40 / 31 Tracks)

Während **Ace Eli and Rodger of the Skies** zum ersten Mal überhaupt auf Tonträger erscheint, erfuhr **Room 222** auf der Konzert-CD "Jerry Goldsmith with the Philharmonia" bereits eine Veröffentlichung innerhalb des Konzertarrangements Television Medley. Diese Version unterscheidet sich aber grundlegend vom von Goldsmith für die doch recht langlebige TV-Sitcom um eine kalifornische High School geschriebenen Themas. Dieses einfache, aber eingehende Stück komponierte Goldsmith für Blockflöte, Trompete, Gitarre, Perkussion und Streicher. *Theme* ist die vollständige und längste Fassung im Originaltempo, wohingegen *Main Title* (long) eine schnellere, ja fast zu schnelle Version wiedergibt. Daneben findet man die kurzen Scores zur Pilotsendung und zur Episode "Flu" auf der CD. Beide Stücke wurden aus diversen, oft nur einige Sekunden dauernden Teilen zusammengeschnitten mit dem Ergebnis, dass sie nicht unbedingt von grossem Hörerlebnis sind.

Ace Eli ist die Musik zu einem heute kaum mehr gezeigten Fliegerfilm der 20er Jahre mit einem Script von Steven Spielberg, der den Film 1973 ursprünglicherweise selber hätte drehen sollen. Auch das in diesem von einem Hauch Americana umgebenen Score zu hörende Hauptthema bedient sich der Blockflöte, assistiert vom Klavier. Beide Instrumente spielen kontrapunktierend Themen, die im späteren Verlauf des öfteren Wiederverwendung finden. *A New Plane* lässt Ähnlichkeiten zu **Room 222** deutlich erahnen, ein Grund wahrscheinlich wieso man diese beiden Musiken auf eine CD packte. Letzterer Track fand im umgeschnittenen Film keine Verwendung und wurde durch Alexander Courages Adaption von Jerry Goldsmith' Material ersetzt - *The New Wrinkle*. Einflüsse des zeitlichen Rahmens der Filmhandlung sind eher selten zu vernehmen: *Ace Eli Rag*, *Ace Eli Theme* oder unterschwellig mit dem Banjo in *Off to Monument*. Liest man das Booklet, so könnte man meinen mit *Final Flight* den Höhepunkt des Scores erreicht zu haben. Da ist von Vergleichen mit Goldsmith grossartigen "Flugsequenz"-Musiken aus **Explorers** und **Blue Max** die Rede, eine gewaltige Übertreibung sondergleichen, kommt der Track doch weder vom dramatisch-musikalischen Gehalt, noch von der Grösse des Orchesters und schon gar nicht vom eigentlichen Fluggefühl, das die Stücke der beiden anderen Filme zu vermitteln vermögen, an die vermeintlichen Kontrahenten heran. Mir gefallen die feinfühligsten Momente wie *No Pony* oder *Night Talk* mit ihrer zurückhaltenden Art und Weise deutlich besser. Kaum vorstellbar hingegen wie *An Act of Frustration*, der sich stilistisch so deutlich vom Rest des Scores abhebt mit seinen typischen 70er Jazzklängen, die eher an **The Last Run** erinnern, in den Film passen soll. Der Gesamteindruck von **Ace Eli** ist eher durchwachsen, vielleicht wäre eine 15-Minuten Suite mit den besten Momenten dankbarer gewesen. Die FSM-Crew komplettiert die CD mit "beschädigten" Stücken oder solchen, die zu Demozwecken verwendet wurden.

Eine weitere limitierte CD der Reihe Silver Age Classics, für die sich wohl nur Goldsmith-Fans erwärmen dürften.

Philippe Blumenthal ☺☺☺

DIE EINSAMKEIT DER KROKODILE

Dieter Schleip
Koch Classics (43:16 / 15 Tracks)

Dieter Schleip ist einer der wenigen deutschen Komponisten, dessen Musik ich erkenne, wenn

ich sie im Fernsehen höre. Meistens liegt das schon daran, dass Schleip ein Sinfoniker ist und dazu steht. Hinzu kommt dieser gewisse Delerue-Touch, den viele seiner Kompositionen haben, denn auch für den Deutschen ist Melodie fast alles. Ich erinnere mich seinerzeit **Roula** gehört zu haben, war aber nicht dermassen begeistert, so kommt **Die Einsamkeit der Krokodile** doch schon gelegener. Das Hauptthema ist putzig und die Einarbeitung des Akkordeons als Leitinstrument passt fein in die Gesamtstimmung, wenn ich die Abmischung als Soloinstrument bisweilen auch etwas zu laut und aufdringlich empfind. Sicher, **Krokodile** ist noch nicht der grosse Wurf des Komponisten und überaus abwechslungsreich ist die CD nicht unbedingt, aber die Musik zeigt durchwegs gute Ansätze, ihre bisweilige Leichtigkeit nimmt man frohgemut auf. Wer mit deutscher Filmmusik also seit Martin Böttcher abgeschlossen hat, dürfte sich hierbei gerne mal wieder versuchen. Es gibt doch noch Hoffnung. Die Einspielung der Prager, hier vor allem mit Holz und Streichern vertreten, nimmt man ebenfalls gerne entgegen.

A. Bierhoff ☺☺☺

MORRICONE MIX

Diverse CD-Veröffentlichungen, die mit einer Prise Morricone gewürzt sind (ohne Wertung)

SEXY VOICES

Italian Movie Style
Ceration

Eine Zusammenstellung von Gesangs-Titel aus vornehmlich Italienischen Filmen, mit musikalischen Beiträgen von Trovajoli, Bacalov, Morricone oder Piccioni. Die Stimme von Edda dell'Orso ist vertreten und notabene nicht nur mit Morricone-Werken: Da wären die beiden Beiträge aus **Kill** (1971) oder **Basta Guardala** (1970). Die Morricone-Beiträge umfassen Ausschnitte aus **Veruschka** (1971) und **Crescente E Moltiplicatevi** (1973), letzterer auch in **Peur Sur La Ville** zu hören.

Über den Daumen gepeites Fazit: Es sind schon miesere Zusammenstellungen auf den Markt geworfen worden.

WEATHER UNDERGROUND

Geneva
Nude 497437

Bei einem Titel auf dieser Scheibe findet sich der Vermerk Morricone. Es ist mir jedoch nicht gelungen, das Stück irgendwie einzuordnen, geschweige denn dem Komponisten Morricone zuzuordnen. Der Rest der Platte ist eigentlich gar nicht so schlimm.

MORRICONE MIX

various
WEA 8573 86639

Eine Schar von Leuten aus der *Pop* und *Trip Hop*-Szene (mal' was Neues) - ich kann leider mit keinem der Namen etwas anfangen - hat sich den Spass erlaubt, an Morricone Titeln, wie etwa **Cian of the Sicilians** oder **For a few dollars more** herumzubasteln. Na ja - wohl im schlimmsten Fall etwas für den Sammler.

FLUORO

Perfect Fluro. Oakenfold
Warner 0630 16694 (2 CD)

Ein Anhänger der *House-Szene* hat sich u.a. an Morricone vergangen: *Misere* aus **The Mission**. Es beginnt eigentlich rechts harmlos, es ist noch zu erkennen um was es geht. Doch dann driftet das Ganze ab, zu hören nun ein monotonen Bumm-Bumm-Wumm-Wumm. Im weiteren spielt Oakenfold mit Sakamoto, Serra, Preisner oder Kilar. Nicht unbedingt eine wirkliche Bereicherung.

Andreas Schweizer

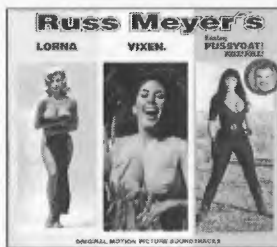
Sexy Soundtrack-Covers

Teil 2: Sex Sells

von Patrick Ruf

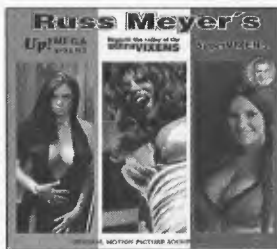
Patrick, der Oswald Kolle der Filmmusik, does it again! Zügellose Kommentare und Zweideutigkeiten nehmen ihren Lauf im zweiten Teil des bebilderten Berichtes mit dem Überbegriff „Sex Sells“.

Nachdem ich im ersten Teil Albumhüllen aus allen möglichen Filmgenres vorgestellt habe, beschränke ich mich nun ausschliesslich auf solche von Erotikfilmen. Während sich diese Streifen in den Anfangsjahren noch als Reportage- oder Aufklärungsfilm ausgeben mussten, um nicht mit den Zensurbehörden in Konflikt zu kommen, haben sie sich inzwischen zu ästhetisch gestylten Produktionen entwickelt, die gezielt mit viel nackter Haut von makellosen Silikonschönheiten und wilden Begattungsszenen an zumeist tropisch-exotischen High-Society Orten angereichert werden, um den Zuschauer zu nächstlicher Stunde vor die Mattscheibe zu locken. Ob bei derart freizügigen Inhalten auch die Covers dementsprechend heiss sind, wird im nachfolgenden zweiten Teil verraten.



RUSS MEYER Diverse

Wer sich mit Erotikfilmen auseinandersetzt, kommt nicht an Russ Meyer vorbei, der 1959 mit dem Kurzfilm **Der unmoralische Mr Teas**, dessen Held nach einer Narkose die Fähigkeit hat, Frauen nackt zu sehen, als Erfinder des Nackedeigenes angefangen hatte. Nachdem die Restriktionen von den Behörden gelockert wurden, setzte der Filmemacher verstärkt auf Geschichten mit motiviertem Sex und entwickelte dabei - unter Einsatz von permanent sexhungrigen Frauen mit gigantischen Brüsten - eine eigene Formel, Sex und Gewalt miteinander zu verbinden. Seine Nudies können als Vorläufer des erotischen Filmes bezeichnet werden und haben die Anfangszeiten dieses neuen Genres massgeblich geprägt. **Lorna** aus dem Jahre 1964 beispielsweise ist einer der ersten US-Streifen, der Nacktheit und Sex im Zusammenhang zeigt und obwohl die ans Melodrama grenzende Story heute zahm wirkt, war der Streifen für seine Zeit skandalös.



Q.D.K. Media profilierte sich seit 1994 mit der Veröffentlichung von vier Russ Meyer Samplern in luxuriösem Buchformat. Das Hochglanzcover wird von drei Einzelbildern geziert, auf denen je eine der Protagonistinnen des jeweiligen Filmes zu sehen ist und deren wassermelonen-grosser Vorbau bei fast allen Fotos augenfällig hervorsteht. Diese offenerzige CD-Hülle, wie auch das 28-seitige Bilderbüchlein versetzten ohne Zweifel jeden Busenfetischisten in allerhöchste Ekstase. Während auf der ersten Scheibe (Media CD008) die Musik der Filme **Lorna**, **Vixen** sowie **Faster Pussycat! Kill! Kill!** erklingen, vereint das zweite Album (Media CD009) die Partituren zu **Up! (Mega Vixens)**, **Beneath the Valley of the Ultravixens** und **Supervixens**, der dritte Silberling (Media CD011) diejenigen von **Motor Psycho**, **Finders Keepers**, **Lovers Weepers** sowie **Mudhoney** und auf der vierten Compilation schliesslich findet man die Scores zu **Mondo**



Topless, Good Morning ...and Goodbye! und Cherry, Harry & Raquel

Die musikalische Zusammenstellung dieser vier Scheiben besteht aus anrühenden Swing-Kompositionen, die mit schlüpfriem Saxophon aufgepeilt werden, leichtverdaulichem Jazz, belanglosen Lounge-Klängen, folkloristisch angehauchten Stücken und Zitaten bekannter Melodien wie zum Beispiel *Walkürenritt* oder *When the Stars Go Marching In*. Während einige Cues durch drollige Klangeffekte ergänzt werden und dadurch lächerlich selbstironisch klingen, sind andere ganz im Mickey Mousing Stil gehalten und simulieren in der Regel den leidenschaftlichen, berausenden Liebesakt. In diesen Stücken ist oft auch noch das lustvolle und ekstatische Geschrei der Frau sowie das röchelnde Stöhnen des Mannes zu hören. Solche Originaltonpassagen sind bei gewissen Soundtracks sehr oft vorhanden, so dass man sich fast in einem Hörspiel glaubt. Fazit: unterdurchschnittliche Musik(abmischung) mit viel zu viel Dialogen, die höchstens noch akustische Voyeuristen begeistern.

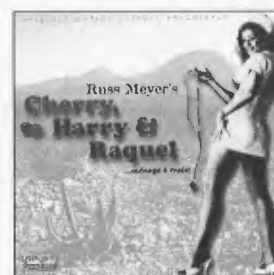
Cover / Musik ☹ / ☹



1997 kam **Vixen** (Laserlight 12922), was wörtlich übersetzt soviel wie Füchsin heisst und im übertragenen Sinne auch als Biest oder Luder interpretiert werden kann, zudem noch als Original Motion Picture Soundtrack auf den Markt. Obwohl der 1968 inszenierte Film von einem Porno weit entfernt ist, zählt er zu den cleversten Fleischfilmen und spielte bei Herstellungskosten von lächerlichen \$ 72'000 die beachtliche Summe von 10 Millionen ein. Das Cover dieses Klassikers sieht hingegen sehr harmlos aus. Zwar ist die Vertreterin des schwachen Geschlechts nackt, doch da sie in den kühlen Fluten steht, welche von ihren Achselhöhlen abwärts alles bedecken, erhitzt das Bild keine Gemüter. Da nützt weder ihr verführerisches Lächeln noch das zweideutige Handzeichen.

Zusätzlich zu den vier bereits auf der Compilation enthaltenen Stücken, von denen zwei mit Dialogen bzw. wortlosem Gesang durchsetzt sind, erklingen hier noch 12 weitere Kompositionen aus der Feder von William Loose. Besonders erwähnenswert sind dabei das mit barockem Cembalo und schluchzenden Geigen ausgestattete *Theme from Vixen*, das von Saxophon- und Gitarrensolo geprägte romantische Softjazzwerk *Janet's Theme* sowie das Klassik-Pop inspirierte *O'Bannion's Theme*.

Cover / Musik ☹ / ☹



Im selben Jahr veröffentlichte das Billiglabel auch noch das Album zu **Cherry, Harry & Raquel** (Laserlight 12919), dessen Cover von einer Krankenschwester in superkurzer Uniform geziert wird. Die Pflegerin ist dabei dem Betrachter nur halb zugekehrt und hält ihre Hand neckisch auf der Hüfte. Ihre aufreizende herausfordernde Pose deutet an, dass sie im Begriff ist zu strippen und so starrt

man gebannt aufs Bild und wartet gespannt, dass sich die Dame entblösst.

Mit *Raquel Theme*, *Cherry's Theme*, *Grenediers* oder *Theme for Julie* kommt auch in diesem Soundtrack, der schon auf dem Sampler fast komplett vertreten ist, die Leitmotiv-Technik ausgiebig zum Zuge. Wie schon bei *Vixen* wird William Looses Partitur von einem swingig-bluesigen Grundton getränkt, der je nach Situation durch lokales Colorit (*Cherry British*), rustikale Klänge (*Lo Down*) oder ganz einfach mehr Sex und verruchter Geilheit aufgepeppt wird.

Cover / Musik ☺ / ☺



SCHULMÄDCHEN REPORT Gert Wilden

Während in der zweiten Hälfte der 60er Jahre die Russ Meyer Filme das amerikanischen Publikum erfreuten, erschien 1967 in Deutschland der eher seriös gehaltene *Helga - Vom Werden des menschlichen Lebens*, der im Auftrag des Bundesgesundheitsministeriums entstanden war und sehr

züchtig zusammengestelltes Dokumentarfilmmaterial mit einer Spielhandlung verband. *Helga* wurde ein Kassenschlager und führte zu einer endlosen Folge von Aufklärungs- (u.a. Oswald Kollé) und Report-Filmen. Zu letzteren gehört auch die *Schulmädchen Report* Reihe, deren erster Teil 1970 erschien und die sich mit 13 Folgen innerhalb der nächsten zehn Jahren zur erfolgreichsten Serie der Report-Filme mauserte. Allein in Deutschland zählte die erste Folge über sieben Millionen Besucher und so verwundert es überhaupt nicht, dass nach und nach alle Berufssparten, die sich für pikante Situationen eigneten, in (mindestens) einem Reportfilm behandelt wurden: auf die Schulmädchen und Hausfrauen folgten die Krankenschwestern, Au Pair, Jungfrauen, Stewardessen, Büromädchen, Bademeister, Lehrlinge, grüne Witwen, Schüler, und und und. Selbst heute noch, gut drei Jahrzehnte später, erzielen die TV-Ausstrahlungen dieser Episodenfilme nach wie vor verblüffend hohe Einschaltquoten.

Obwohl die auf Schulmädchen getrimmte Frau kein Oberteil trägt, verströmt das Cover nicht den kleinsten Hauch an Erotik. Das liegt einerseits sicher an der puppenhaften, unnatürlichen und sterilen Art dieses Mädchens, andererseits aber wohl auch daran, dass wir uns von der Werbung her gewohnt sind, halbnackte Frauen als Kaufanreiz präsentiert zu bekommen. Selbst das verblasste Bild der BH-tragenden Frau in der rechten Hälfte der Hülle kann den Sinnlichkeitspegel nicht anheben. Im krassen Gegensatz dazu steht das winzige Signet in der rechten unteren Ecke, welches in viel grösserem Massstab auch die CD zielt. Hier reckt sich eine halbtentakelnde Frau willig und verlangend dem Betrachter entgegen und serviert ihm ihren Körper regelrecht auf dem Silber(ling)tablett.

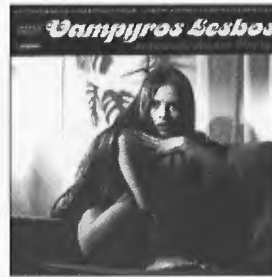
Für das Album (Crippled Dick Hot Wax 024) wurden 19 Tracks aus *Die dressierte Frau*, *Madam und ihre Nichte*, *Die jungen Ausreisserinnen*, *Mädchen die nach München kommen*, *Die fleissigen Bienen vom Fröhlichen Bock*, *Was Männer nicht für möglich halten* und mehreren *Schulmädchen Report* zusammengestellt. Diese stammen aus der Feder von Gert Wilden und bestehen aus eingängigen Pop-Beats, bluesigen Strippballaden, mitreissendem Rotlicht-Swing, Hippy-Rock und spritzigen Rhythmen, die nicht nur die Protagonisten auf ihren sexuellen Eskapaden dem Höhepunkt entgegenreiben sondern auch dem Zuhörer einheizen. Die spitzen Blecharrangement, die markante Orgel und Gitarre, das sinnlich-verruchte Saxophon und die jungfräulichen Seufzer verleihen der Musik nicht nur eine schrille Trash-Qualität sondern auch eine reizvolle Schamlosigkeit.

Cover / Musik ☺ / ☺

VAMPYROS LESBOS

Manfred Hübel / Siegfried Schwab

Für diesen 1970 produzierten Streifen über die lesbische Vampirin Nadine verwendete Jesus Franco Manera freizügige Nackt- und Sexszenen, die er mit vielen Horrorelementen anreicherte. Während der Vatikan ihn als einen der gefährlichsten Regisseure der 70er Jahre

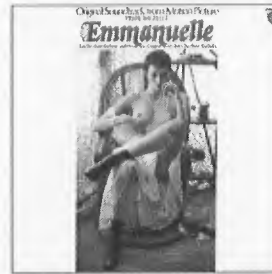


bezeichnete, genossen seine billigen B-Movies bei Filmfans uneingeschränkten Kultstatus.

Die Hülle dieses Softporno-Horrorfilms ist sehr einfach gehalten, wird sie doch nur von einer zusammengekauerten, nackten jungen Frau geziert. Das ist nicht nur unspektakulär, sondern im Vergleich zu anderen Covers auch äusserst unerotisch.

Der Silberling von Crippled Dick Hot Wax (CD26) enthält nicht nur Cues aus *Vampiros Lesbos*, sondern auch noch Auszüge aus *Sie tötete in Ekstase* und *Der Teufel kam aus Akasava*. Die Musik entspringt direkt aus der Woodstocks Flower-Power Generation und ist eine Mischung aus Psychedelia der 60er und wildem 70er Funk: energievoller Acid Pop Jazz bestehend aus Schlagwerk, elektrischem Keyboard, brünstiger Hamond Orgel, extravaganteren Vocal-Effekten, erhitzten Blecharrangements, bluesigen Gitarrenriffs und einer berauschend-betörenden elektrischen Sitar. Sinnlich, schmachtende Go-Go Dance Music, deren Faszination man sich nur schwer entziehen kann. Wie sagt Austin Powers so schön: Groovy! Yeah Baby!

Cover / Musik ☺ / ☺



EMMANUELLE Pierre Bachelet

Dieser Klassiker aus dem Jahre 1974 darf bei einer Besprechung solcher Filme unter gar keinen Umständen fehlen. Zum Erfolg des Buches, welches in Frankreich nur unter dem Ladentisch den Besitzer/in wechselte, trug ohne Zweifel das Gerücht bei, die Verfasserin Emmanuelle Arsen sei mit

einem französischen Diplomaten in Thailand verheiratet und berichte aus ihrem eigenen Leben. In ihrem Roman verband die Autorin die alten Formen der pornographischen Literatur mit einem Hauch von Abenteuer und Luxus und sogar ein wenig Emanzipation war in der Einübung sadomasochistischer Inszenierungen als einem Spiel der Reichen und Schönen zu spüren. Das Buch und der später vom Ex-Fotographen und Werbefilmer Just Jaeckin produzierte Film wirkten wie eine Initialzündung für einen neuen Stil des sexuellen Bildes, die sowohl auf die erotische Unterhaltung, die Werbung, die Modefotographie, die Ästhetik der Pin-Ups, aber auch auf die Pornographie selbst einwirkten. Ein neuer Stil war geboren, in welchem alles so wirkte, als würde endlich die Perspektive der Frau eingenommen. Nie zuvor hatte ein explizit erotisches Buch so viele weibliche Leser und nie zuvor besuchten so viele Zuschauerinnen Vorstellungen explizit erotischer Filme wie im Fall von *Emmanuelle*. Der kommerzielle Erfolg der Verfilmung gründet, neben dem Verzicht auf wirklich pornographische Szenen, vor allem auf seine sanften, sinnlichen Bilder, der gelackten Eleganz, dem hohen Budget und der Tatsache, dass der Streifen nicht in Schmuddelsälen aufgeführt wurde. In Paris beispielsweise lief der Softporno über zehn Jahre in einem guten Kino.



Auf dem Cover der Silva Screen Version (SIL 5058-2) überprüft Emmanuelle im Spiegel, ob ihr das Paillettenkleid und der Boa gut stehen. Ein äusserst biederes Bild, welches nur durch ihr naiv-unschuldiges Gesicht, dem das zu dick aufgetragene Wangenrouge einen leicht nuttig verruchten Touch verleiht, eine winzige Prise Erotik verströmt. Viel schärfer dagegen ist die Hülle des japanischen Warner Brother Albums (WPCP-3858). Auch hier sitzt Emmanuelle in einem Korbstuhl, ist dieses Mal aber fast nackt und verschränkt ihre Beine in einer für Frauen unüblichen wie auch unziemlichen Position, die einen direkten Blick zwischen ihre Schenkel erlauben würde, wäre da nicht der weisse Unterrock. Der Erotikgrad des Covers wird ausserdem durch den weissen Rahmen erhöht, der sinnliche Wärme verströmt und Emmanuelles sanfte Haut in zartrosa jungfräulich-unverbrauchten Frische erstrahlen lässt.

Auch hier sitzt Emmanuelle in einem Korbstuhl, ist dieses Mal aber fast nackt und verschränkt ihre Beine in einer für Frauen unüblichen wie auch unziemlichen Position, die einen direkten Blick zwischen ihre Schenkel erlauben würde, wäre da nicht der weisse Unterrock. Der Erotikgrad des Covers wird ausserdem durch den weissen Rahmen erhöht, der sinnliche Wärme verströmt und Emmanuelles sanfte Haut in zartrosa jungfräulich-unverbrauchten Frische erstrahlen lässt.

Zusammen mit Herve Roy hat der französische Chansonnier Pierre Bachelet einen höchst verträumten Soundtrack komponiert, welcher fast ausschliesslich auf zwei romantischen Melodien basiert. Erstere erklingt im schmachtenden Titellied „Emmanuelle Song“, der auf dem Silberling in einer französischen wie auch einer englischen Fassung zu hören ist, und auch in *Emmanuelle in Thailand* unter Verwendung eines Saxophon eingesetzt wird. Das zweite und viel wichtigere Motiv wird in *Emmanuelle in the Mirror* und *Emmanuelle Theme* verwendet. Diese beiden Stücke unterscheiden sich eigentlich nur, dass im ersten die Hauptmelodie vom Klavier vorgetragen wird, während es beim zweiten die Gitarre ist. Abgerundet wird dieser Silberling durch einige weitere, meist kurze Tracks, welche nicht auf diesen zwei Melodien basieren und dabei von rassig-rockig (*Night Club*) über esoterisch sphärisch (*Emmanuelle Swims*) bis hin zu bedächtig rhythmischer Perkussion (*Opium Den*) reichen. Alles in allem ein Soundtrack, der vor allem für das Geniessen von zärtlichen Stunden bestens geeignet ist.

Cover / Musik ☺ (Warner); ☹ (Silva) / ☺



EMMANUELLE 2 Francis Lai

Nach dem immensen Erfolg von *Emmanuelle* drängte sich eine Fortsetzung geradezu auf und bis 1988 sollten fünf davon entstehen. In *Emmanuela 2 - Im Garten der Liebe*, oder *Emmanuelle l'Anitvièrge* wie der Streifen im Original hiess, aus dem Jahre 1975 mimte Sylvia Kristel

erneut die Heldin, die in Hongkong und Bali ihre sexuellen Erfahrungen erweitert, wobei sie auch Begegnungen mit Angehörigen „niederer“ Klassen nicht scheut. Ex-Modelfotograf Franco Giacobetti, der 1983 auch den vierten *Emmanuelle* Film drehte, bemühte sich, die schicke Inszenierung Jaeckins zu wiederholen und übertraf diese sogar, indem er dem Publikum touristisch interessante Landschaftsaufnahmen zeigt. Ansonsten zeichnet sich der Film durch aufgesetzte Blasiertheit aus, welche die Ansicht vertritt, dass (sexuelle) Ausschweifungen

einfach zum Reichsein gehören. Wäre die Heldin eine simple Fabrikarbeiterin, würde niemand diese Philosophie ernst nehmen, doch die luxuriöse Jet-Set-Atmosphäre macht es den Zuschauern glaubhaft. Für Sylvia Kristels Karriere erwies sich die Emmanuelle Rolle übrigens als fatal, weil sie einerseits nicht mehr von ihrem Seximage loskam und andererseits all ihre anderen Projekte an der Kinokasse sang- und klanglos durchfielen.

Im Gegensatz zum ersten Teil präsentiert sich das Cover der Fortsetzung (WEA 56231, Reissue auf CD durch Victor Entertainment Japan, VICP-



60709) regelrecht prude und zugeknöpft, zeigt es doch lediglich eine kleine eingerahmte Portaitaufnahme der Heldin und weder ihre nackte Schulter, noch ihr Mund oder gar ihr schmachtender Blick bringt das Blut des Betrachters in Wallung. Eine sehr viel stärkere Wirkung erzielt hingegen die britische Version der LP (WB K56231). Diese fesselt den Blick des Betrachtes mit dem halbnackten Seitenprofil der Protagonistin, welche gerade genussvoll die Wirkung ihrer Akupunktur genießt. Dabei kontrastieren die warmen Töne ihrer Haut sehr effektiv mit dem blauen Hintergrund, in welchem der Schatten des Originalsujets - Emmanuelle im Ratanstuhl - zu erkennen ist und verstärkt die sinnliche Wirkung des Bildes.

Stilmässig orientierte sich Francis Lai sehr stark an der Partitur des Vorgängerfilmes und komponierte ebenfalls einen sehr verträumten, lyrischen und romantischen Soundtrack. Zwar ist der Track *Emmanuelle 2* - auf dem Album gleich dreimal vertreten - dank dem wunderbaren Wechselspiel von Klavier und Oboe ein bezauberndes Motiv, die Perle des Albums ist aber ohne Zweifel das zweite Hauptthema. Dieses ist unter anderem in *Les Fantasmies d'Emmanuelle* oder *La Leçon d'Amour d'Emmanuelle* zu hören und zeichnet sich neben der samtweichen Schmusmelodie durch sinnlich-betörenden Frauenge-

sang aus, der zärtlich die Gehörgänge des Zuhörers liebkost. Da bleibt einem nur noch eines übrig: stöhnend geniessen!

Cover / Musik ☺ (WB); ☹ (WEA) / ☺



BLACK EMANUELLE Nico Fidenco

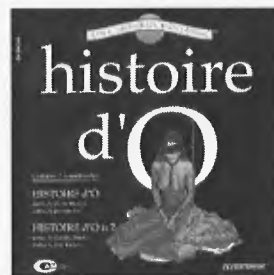
Um die weltweite Bekanntheit der Emmanuelle Figur auszubeuten, wurden nicht nur fünf Fortsetzungen mit unterschiedlichen Darstellerinnen, sondern auch eine Flut von billigen Imitationen inszeniert, die vorwiegend unter der Regie des Italieners Joe D'Amato - ein Pseudonym für Aristide

de Massaccesi - entstanden und in denen die Heldin hauptsächlich von Laura Gemser verkörpert wurde. Im Gegensatz zum französischen Original ist die italienische Sexgöttin nun eine Schwarze, schreibt sich lediglich noch mit einem „m“ und besitzt keinen weltbummlerischen Ehegatten mehr. Ausserdem zeichnen sich diese viel pornographischen Filme nicht nur durch haarsträubende und abstruse Handlungen aus, sondern greifen auch noch auf jedes noch so abgedroschene und lahme Klischee zurück, um möglichst viele Kopulationsszenen aneinanderzureihen beziehungsweise die grazile Protagonistin möglichst oft nackt zu zeigen.

Das Cover dieser Compilation zeigt das Seitenprofil der knieenden, nackten Emanuelle Nera auf weissem Hintergrund, das aufgrund der leichten Unterbelichtung stellenweise ganz in Schwarz getaucht ist und dem Betrachter dadurch die unverhüllte Betrachtung von Laura Gemser wohlgeformten Körpers verwehrt. Ergänzt wird dieses Bild links und rechts mit je einem „erotischen“ Foto von Filmszenen innerhalb einer roten Welle, die aber ebensowenig anregend sind wie die Protagonistin.

Der Silberling (ABRAXAS 8013252010125) enthält eine breite musikalische Palette aus *Emanuelle Nera*, *Emanuelle Nera Orient Report*, *Emanuelle in America* sowie auch *Emanuelle Perché violenza alle Donne?*, die von Rock über Samba und Pop bis hin zu Bossa Nova reicht. Trotz dieser buntgemischten Stile zeichnen sich alle Stücke durch eine süffige Melodie aus, die entweder durch frivole Frauenstöhner-/seufzer, antörnender Orgel, mitreissenden Rhythmen, kindcherverspielte Arrangement, sinnlich-schlüpfrigem Saxophonhagehauche, schwelgend-schmalzigen Streicherpassagen oder sanft-träumerischen Themen ergänzt werden. Alles in allem ist diese Scheibe somit nicht nur ein vielfältiges und abwechslungsreiches Hörvergnügen sondern ebenfalls ein passender Appetitanreger für kuschelige - und mehr - Stunden zu zweit an einem dieser zahlreichen verregneten und faulen (Winter)Wochenenden.

Cover / Musik ☹ / ☺



HISTOIRE D'O Pierre Bachelet

Als Pauline Réages Roman 1954 erstmals veröffentlicht wurde, fiel es der Zensur zum Opfer und wurde erst bei der Wiederveröffentlichung zum Beginn der siebziger Jahre in Frankreich und den Vereinigten Staaten zum Bestseller, während es in anderen Ländern, darunter Dänemark, verboten

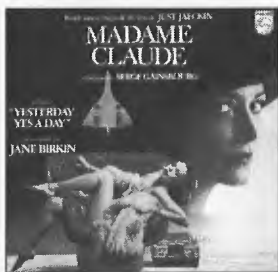
blieb. Die Story: eine Frau unterwirft bedingungslos Körper und Seele einem Mann, der sie zu einem Objekt in einer Reihe von demütigenden und schmerzhaften S/M Inszenierungen benutzt. Kein Wunder, dass diese Thematik harsche Kritik wie „Schweineereien dieser Art können ja auch nur Männern einfallen“ einstecken musste. *Emmanuelle*-Regisseur Just Jaekin beschaffte sich für \$ 250'000 die Filmrechte und realisierte 1975 die sadomasochistische Geschichte als wirkungsvolle Mischung aus modäner Frauenmagazine und ästhetisch geschlecktem Werbefilm. Da Jacqueline Bisset, Sydne Rome und Charlotte Rampling die Hauptrolle ablehnten, ging diese schlussendlich an das Fotomodell Corinne Clery.

Die Albumhülle ist eigentlich recht fad: eine halbnackte Frau, angekettet und gefesselt, deren Augen verbunden sind. Aber trotzdem tört es an. Gekonnt und clever wird hier männliches Machtstreben ange-

sprochen, denn die demütige Unterwürfigkeit beflügelt die Fantasie des starken Geschlechts. Die Frau als willige (sexuelle) Dienerin, welche dem Mann jeden noch so ausgefallenen oder abartigen Wunsch von den Lippen liest und all seine Anordnungen ohne Widerspruch und Zögern befolgt. Diese angedeutete Macht über einen anderen Menschen erzeugt eine erregende Faszination, der man(n) sich nur schwer entziehen kann.

Die Vertonung von **Histoire d'O** (CAM CSE800143) vertraute Just Jaeckin erneut Pierre Bachelet an, der sich stark am musikalischen Erfolgsrezept ihrer ersten Zusammenarbeit **Emmanuelle** orientierte und abermals eingängige verträumte Melodien komponierte. Das romantische *Histoire d'O* Motiv wird dabei abwechslungsweise von Gitarre, Geige oder sirenenhafter Frauenstimme vorgetragen und wirkt vor allem bei letzterem äusserst zart und jungfräulich-unberührt. Aber auch die anderen Cues erwecken dank der Verwendung von lieblichen und samtweichen Klängen einen höchst sanften und betörenden Eindruck. Ein weiteres markantes Thema erklingt in *O'et L'Amour a Trois* bzw. *Tout Cela est Pour Toi*, welches durch seine barock angehauchte Struktur aus dem Rahmen des sonst recht schnulzigen Soundtracks fällt. Das Album enthält zudem die Partitur aus **Histoire d'O 2**, die von Stanley Myers stammt und sogar drei Cues aus der Feder seines „Lehrling“ Hans Zimmer enthält, der sich inzwischen zu Hollywoods populärstem Komponist gemausert hat. Im Gegensatz zum Original kommen auf dieser Tonspur elektronische Instrumente besonders stark zum Zuge und die Partitur ist - trotz vereinzeltem Einsatz von sinnlichen Saxophonsoli - auch weniger romantisch und gefühlsbetont sondern eher effektiv und dramatisch.

Cover / Musik ☺ / ☺



MADAME CLAUDE Serge Gainsbourg

Just Jaeckin, der bereits mit **Emmanuelle** und **Histoire d'O** ein glückliches Händchen für verruchte Themen hatte, hoffe dank Madame Claudes Jet Set Huren - ein Hostessendienst den es in Paris tatsächlich gegeben hat - an den durchschlagenden Erfolg der Vorgänger anzuknüpfen. Aber obwohl

er das übliche Sexgestöhne mit Thrillerelementen anreicherte, blieb der erhoffte Geldsegen aus. Nicht mal Klaus Kinski - hier als Reeder, der für seinen Sohn ein Luxusgeschöpf ordert - konnte dem Film helfen, denn er wirkt, als gäbe er alles dafür, seine Gage einzusacken und zu verschwinden.

Das Cover setzt sich gleich aus mehreren Sujets zusammen. Besonders offensichtlich ins Auge springt einem dabei das betörende nackte Callgirl, eine zum willenlosen Lustobjekt abgerichtete Gazelle, welche eingehüllt in einem Pelzmantel verführerisch im Ledersessel posiert. Auffällig ist auch das grosse Portrait von Madame Claude, die leicht misstrauisch in die Kamera schaut und welche somit im kompletten Kontrast zu den lüsternden Blicken der oben erwähnten Jet Set Hure steht. Abgerundet wird das Design dieser Soundtrack-Hülle durch einen Rolls Royce, eine Concorde sowie eine imposante Fahnenallee. Höchst wirkungsvoll kommt auch der Kontrast zwischen der schwarzen Fläche der linken oberen Ecke und dem leuchtenden Ledersessel zum Tragen. Erstere steht dabei stellvertretend für die dunklen, geheimnisvollen Machenschaften und kalten, berechnenden Intrigen des Jet Sets, während die Farbe des letzteren die (vorgetäuschte) lodende Lust und Leidenschaft der Hostessen verkörpert. Das Cover vereint somit Cover prominente Symbole für Luxus, Macht und Sex, welche eine äusserst verlockende Atmosphäre von luxuriöser Dekadenz und exquisiter Edel-Perversion verbreiten, wie sie von Industriekapitänen, Politikern und Aristokraten - anscheinend - täglich genossen wird.

Dieses Mal verzichtete Regisseur Jack Justin auf die Zusammenarbeit mit Pierre Bachelet und verpflichtete für die musikalische Untermalung (Philips PHCD-207) stattdessen den erfolgreichen Sänger/Songwriter Serge Gainsbourg. Eine äusserst clevere Wahl, denn der französische Musiker schockierte seine Landsleute im Verlauf der Jahre stets wieder mit erotisch pornographischen Texten - besonders bekannt sein Stöhner „Je t'aime moi non plus“ - oder durch sein unmögliches Benehmen. Die sinnlichen Bilder inspirierten Serge Gainsbourg nicht zu samtweichen Schmusmelodien - wie bei Erotikfilmen aus jener Zeit üblich - sondern zu jazzigen Pop-Funk Kompositionen. Diese Stücke werden

vorwiegend von Gitarre, Schlagzeug und Keyboard intoniert und profilieren sich bestimmt nicht dank einer eindrücklichen Ohrwurm-Melodie, sondern zeichnen sich vielmehr durch groovige Rhythmen aus, die zu mehreren Takten zusammengefasst andauernd wiederholt werden. Abgerundet wird die Partitur durch Tango, Blues, Calypso, arabischen Klängen wie auch einem halb-gehauchten Song von Jane Birkin.

Cover / Musik ☺ / ☺



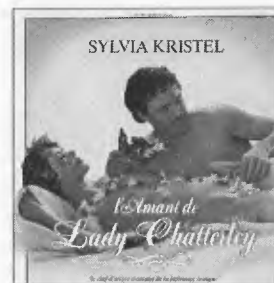
BILITIS Francis Lai

Ein weiterer Abräumer war **Bilitis** aus dem Jahre 1976, der nicht wie **Emmanuelle** auf schicken Edelsex, sondern auf sanfte und träumerisch-sinnliche Poesie setzte. Der Film entstand nach der Gedichtsammlung „Les Chansons de Bilitis“ (1894) von Pierre Louys, die der Autor als Übersetzung einer Zeitgenossin ausgab. Regie führte David Hamilton, der Dekorateur und Gebrauchsgrafiker war, bevor er 1969 Fotograf wurde und mit seinen in zartem Pastell gehaltenen Weichzeichnerfotos von leichtbekleideten heranwachsender Blondinchen weltweit Erfolge feiern konnte.

Das Cover wird von einem typischen David Hamilton Foto - umgeben von einem braunen ästhetischen Rahmen - geziert, auf welchem zwei Frauen ihre knackigen und makellosen Körper aneinanderschmiegen und sich selbstvergessen lieblosen. Dank den zarten Farben und dem obligaten Einsatz des Weichzeichners verströmt das Bild zudem einen Hauch von Luxus, denn solche sexuelle Ausschweifungen wirken - wie bei **Emmanuelle** bereits ausgeführt - nur in sehr wohlhabenden Kreisen glaubhaft. Besonders wenn es sich um die Eskapaden eines jungen schüchternen und unschuldigen Mädchens handelt.

Für die Vertonung zeichnete sich Francis Lai verantwortlich, dessen Partitur perfekt die Stimmung des Erotikstreifens widerspiegelt: liebrend, zart, romantisch, feinfühlig und sehr sanft. Seine Kompositionen sind nicht nur eine höchst sinnlich poetische Ode an die Bilder des Nymphenknipers sondern verkörpern auch äusserst treffend die sehnsüchtige Schwärmereien und erotischen Wunschträume der unerfahrenen, blutjungen Bilitis. In *Scène d'Amour* und *Générique de Fin* wird diese naiv-lüsterne Stimmung überdies durch eine betörende Frauenstimme gesteigert, welche direkt aus Lai's Score zu **Emmanuelle 2** stammen könnte. Zwar wurden die Kompositionen mit Synthesizer eingespielt, doch dies beeinträchtigte weder ihre romantische noch erotische Wirkung. Ganz im Gegenteil! Statt lächerlich und billig zu klingen, verleiht die Elektronik den Cues eine keusch-betörende Note, der man nicht widerstehen kann. Die CD (Warner Bros. 256412) war lange Zeit vergriffen und wurde vor kurzem von Milan wiederveröffentlicht. Was weltweit Erfolge feiert, kann für die eigene Stube mit Sicherheit nicht schlecht sein!

Cover / Musik ☺ / ☺



LADY CHATTERLEY'S LOVER Stanley Myers / Richard Harvey

D.H. Lawrence, aufgrund seiner freizügigen Theorien zum Thema Sex und wegen seines Interesses an primitiven Religionen bekannt, verfasste den viktorianischen Sexklassiker *Lady Chatterley's Lover* 1928 in einer Welt voller Tabus und schiefer Moral. Der Roman war in England bis 1959 und

in den USA bis 1960 verboten und wurde als Pornographie gebrandmarkt, da er von Dingen handelt, über welche man - falls überhaupt - nur hinter vorgehaltener Hand sprach. Bereits im Jahre 1959 verfilmte Marc Allégret die Geschichte unter dem Titel **Die Liebe der Lady Chatterley** und 1981 brachte Just Jaeckin, bekannt geworden mit **Emmanuelle** oder **Histoire d'O**, den Roman mit Sylvia Kristel, Star seines ersten Kassenknüllers, erneut auf die Leinwand. Freilich fuhr der französische Regisseur dabei viel schärfere Geschütze auf und liess die Kamera eingeschaltet, wo diese 22 Jahre zuvor zwangsläufig noch abblenden musste. Trotz der heisseren Szenen musste der Film harte

Kritik einstecken, wie beispielsweise vom amerikanischen Kinomagazin *Varitey*, welches schrieb: „...die Liebesszenen sind abgedroschen, gedrängt, von lyrischer Banalität und lassen jede Sinnlichkeit vermissen...“

Beim Betrachten des Albumumschlages sieht man sofort, dass der Hintergrund entfernt wurde, wodurch der Umriss des Liebespaares nicht nur unnatürlich sondern auch recht kantig und künstlich wirkt. Zwar verleihen die Blumen dem Bild eine naturverbundene, schon fast unschuldige Note, dessen Wirkung jedoch durch die hineinretouchierten und lächerlich wirkenden Blüten in Sylvia Kristels Schossbereich empfindlich gestört wird. Obwohl die offensichtliche zur Schau Stellung des - zweifellos attraktiven - weiblichen Körpers der Protagonistin der LP-Hülle einen grossen Teil der sinnlichen Spannung und knisternden Erotik raubt, zieht die unverkrampfte Nudität den Betrachter unweigerlich in seinen betörenden Bann. Mit enthüllender Verhüllung hätte man diese Wirkung jedoch noch um ein Vielfaches steigern können!

Genau wie die anderen Erotikfilme zu Beginn der 70er Jahre, bietet auch diese Partitur, die momentan nur als LP (EMI 2-C068-72416) erhältlich ist, vorwiegend romantische Cues. Doch das Komponistenduo Stanley Myers und Richard Harvey beschränkt sich bei dieser Literaturverfilmung weder auf ein allgegenwärtiges, süffiges Hauptmotiv nach dem Vorbild von **Emmanuelle** noch auf zucker-süsse und kitschige Synthesizer-Romantik à la **Bilitis**. Statt dessen ergänzen sie die zärtlich-verträumten Schwelgereien (*Fulfilment, The Flowers of Love*) mit pompös-noblen Epos (*Opening Titles*), begierlich-lüsterner Ekstase (*Desire becomes Reality*), sphärisch-schwebenden Passagen (*Connie's Love Theme*) oder dämonisch-verdorbenen Momenten (*Dark Desires*) und scheuen sich auch nicht für die sogenannte Source Music einen Walzer (*The Wedding Waltz*) zu verfassen. Alles in allem ein vielseitiger und abwechslungsreicher Soundtrack, welcher den Zuhörer aber nicht so recht in Verzückerung zu versetzen vermag.

Cover / Musik ☺ / ☺



BUTTERFLY Ennio Morricone

Gedreht wurde dieser Softporno 1981 von Matt Cimber, der uns nicht nur Dutzende von schlechten Filmen hinterliess, sondern auch der letzte Gatte von Hollywoods Sexbombe Jayne Mansfield war. Erstaunlicherweise wartet diese Produktion mit äusserst namhaften Schauspielern wie

Stacy Keach oder Orson Wells auf und war zudem die filmische Taufe von Pia Zadora, die vor allem dank dem weltweiten Erfolg ihres Popsong „And When the Rain Begins to Fall“ zusammen mit Michael Jackson's Bruder Jermain in die Geschichte des Showbusiness einging. Klever macht sich dieses Cover den erfolgreichen Grundsatz der verhüllten Enthüllung zunutzen, da die Protagonistin zwar bekleidet ist, ihr Nachthemd aber derart hauchdünn und durchsichtig ist, dass man problemlos jede ihrer Körperrundung wie auch das dunkle Dreieck ihrer Intimbehaarung erkennt. Ausserdem vermitteln die hellen, gelbbraunen, sonnedurchfluteten Töne sehr viel Zärtlichkeit und Wärme, was dem Bild zusätzlich eine kuschelige Sinnlichkeit verleiht.

Atmeister Ennio Morricone stattete diesen Streifen mit einer vorwiegend lieblichen und romantischen Musik (Prometheus 108) aus, die aufgrund der intensiven Verwendung von Harve, Flöte, Oboe und Streichern sehr sanft und weich klingt. Wie üblich verwendet der italienische Maestro die gleichen Themen im Verlauf des Filmes mehrmals und dies oft, ohne sie gross zu verändern oder zu variieren. Besonders betörend ist das *Main Title*, welches mit seiner verträumten Melodie und dem lyrischen Frauengesumme den Zuhörer regelrecht verzaubert. Welche Schande, dass dieses grandiose Thema für einen solchen Schmutzstreifen erhalten musste.

Cover / Musik ☺ / ☺

LA CHIAVE Ennio Morricone

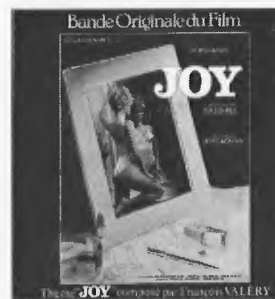
1983 verlegte der italienische Maestro der Erotik Tinto Brass den Roman des japanischen Nobelpreisträgers Junichiro Tanizaki ins Venedig der vierziger Jahre, was ihm aber von Fachkreisen vor allem

Hohn und harsche Kritik einbrachte. Diese hielten durch das Bild stiefelnde Faschisten nämlich für überflüssige Dekoration und ein „unzulässige“ Mittel zur Hebung des Niveaus. Nur das nach kommerziellen Massstäben urteilende US-Magazin *Variety* attestierte dem Werk „Attribute eines grossen internationalen Kassenhits“. Der Regisseur reicherte sein Opus jedenfalls mit genügend freizügigen Sexszenen an, um die Kinobesucher dank hochwertigem Sinneskitzel in kultivierte Erregung zu versetzen und dadurch der Produktion das finanzielle Fiasko zu ersparen.

Auf dem Albumcover dieses Erotikstreifens posiert die Hauptdarstellerin, die wie immer bei Tinto Brass Produktionen über enorm ausgeprägte weibliche Rundungen verfügt, am Strand sitzend in eleganter, adretter Kleidung. Dabei wirken aber weder ihre mondäne Garderobe noch die Umgebung enorm sexy, wären da nicht ihr kokett-herausfordernder Blick und der unter ihrem schwarzen Rock neckisch hervorleuchtende weisse Hüftgürtel, die dem Bild einen kleinen dezenten Schuss voyeuristische Erotik verleihen.

Auch die Partitur zu diesem Erotikstreifen stammt aus der Feder des Altmeisters Ennio Morricone, die aber nur auf LP (Dureco Benelux 88095) erhältlich ist. Der weltberühmte Italiener liess sich von der Zeitperiode nicht zu lebensfrohen Swingnummern inspirieren, sondern schrieb einen orchestralen zeitlosen Score. Dieser wird von einem pendelartigen, tolpatschig wirkenden Bassrhythmus geprägt, welcher meistens durch andere Instrumente abgerundet und ergänzt wird. Für überbordende Emotionen sorgt dann ein unbeflecktes, reines Flötenhema, welches aufgrund des leichten Barock-Einschlages Assoziationen zu Rondo Veneziano Stücken weckt. Im Gegensatz zu anderen Filmen wartet der Maestro hier nicht mit süffigen Ohrwürmern auf, sondern beschränkt sich auf schlichte und nette, wenn auch recht repetitive Melodien.

Cover / Musik ☺ / ☺



JOY Alain Wisniak / François Valéry

Wie zahlreiche Erotikfilme zuvor, spielt auch diese Produktion aus dem Jahre 1983 in der Schickeria-Welt, da man sich solche sexuelle Ausschweifungen sehr wohl im luxuriösen Milieu der Reichen und Superschönen, jedoch nur schwer im Mief des kleinbürgerlichen Daseins vorstellen kann.

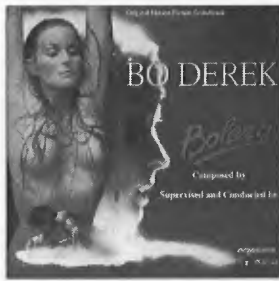
Trotz diesen erfolgsversprechenden

Voraussetzungen musste der Film harsche Kritiken einstecken. So wurde etwa vorgeworfen, dass Joy und ihre Lover in sterilen Bildern einer unnatürlich glitzernden Nacktheit Liebestränze von einer derart unterkühlten und stereotypen Erotik vollführen, dass selbst das schwere Atmen während des Höhepunktes nur zum Ausstattungsdetail dieser Orgie in Plüsch gerät. Das Publikum jedenfalls schien von den sexuellen Eskapaden des Dessous Modells sehr angetan zu sein, denn bereits im folgenden Jahr wurde unter dem Titel **Joy and Joan** eine Fortsetzung mit einer anderen Hauptdarstellerin, die meist in härteren Filmen zu sehen ist, und genügend voyeuristischen Szenen gedreht.

Neben einigen wertvoll wirkenden Assessoirs wird diese Hülle von einem Bilderrahmen beherrscht, der eine vor dem Spiegel stehende, leichtbekleidete Frau zeigt. Doch weder der angedeutete Luxus noch das weisse (Unschuld verkörpernde) Dessous vermag beim Betrachter die leiseste Erregung hervorzurufen. Zu alltäglich ist der Anblick von sexy gestylten Models, die uns auf irgendeiner Werbung entgegenlächeln und zu übersättigt der Betrachter, dass er auf solche Sinnesreize überhaupt noch reagiert.

Auch dieser Soundtrack ist nur auf Vinyl (WEA 240244) erhältlich und enthält neben der Schmusepartitur auch noch drei Songs. Mit seiner süffigen Romantikmelodie, dem satten Streicherklangeppich und popigen Schlagzeugrhythmus orientiert sich das Titelthema und Eröffnungsstück *Joy* sehr stark am musikalischen Konzept von **Emmanuelle 2** und transportiert den Zuhörer augenblicklich auf die rosa Wolke. Herrlich ist auch der jazzig bluesige Saxophon-Cue *Strip Tease*, der sich von den restlichen seichten Kompositionen wohltuend abhebt. Alles in allem aber bloss eine kitschige Popschulze, die vergangenen Grosserfolgen uninspiriert nacheifert.

Cover / Musik ☺ / ☺



BOLERO Peter Bernstein

Nachdem Bo Derek in **10 - Die Traumfrau** nicht nur ihrem Filmpartner Dudley Moore sondern auch unzähligen Männern den Schlaf raubte und mit ihrer legendären Zöpfchen-Frisur sogar einen Modetrend ins Leben rief, wurde sie 1981 in **Tarzan - The Ape Man** und zwei Jahre später

im selber produzierten **Bolero** von ihrem Ehemann John äusserst freizügig in Szene gesetzt. Zwar konnte sie mit letzterem einen moderaten Hit landen, an dem der Titel - dessen gleichnamige Komposition in **10 - Die Traumfrau** ja eine zentrale Rolle spielte - sicherlich nicht ganz unbeteiligt war, doch das genügte bei Weitem nicht, um ihre erlahmende Karriere zu revitalisieren.

Die Soundtrack-Hülle setzt sich aus einer kleinen Fotomontage dreier Bilder zusammen. Ins Auge sticht dabei ohne Zweifel die Aufnahme der nachten Hauptdarstellerin, deren Körperumrundungen aufgrund ihrer emporreckenden Position nicht nur äusserst attraktiv zur Geltung kommen, sondern auch besonders wohlgeformt und straff wirken. Sehr kess sind auch ihre nassen Haare, die am Operkörper kleben und -welch Zufall - genau die Nippel ihrer vollen Brüste bedecken. Während diese Aufnahme sehr verlockend ist und auch eine gehörige Portion Sexappeal verströmt, kann man das von den restlichen zwei Bildern beim besten Willen nicht behaupten.

Für die Vertonung dieses Sexfilmes zeichnete sich Peter Bernstein verantwortlich, dessen bekannter Vater Elmer nicht nur zwei Cues beisteuerte sondern den Filius auch assistiert, indem er die Musik überwachte und bei den Aufnahmen auf dem Dirigentenpodest stand. Der vorliegende Silberling (Prometheus 124) umfasst die gesamte Partitur - davon zwölf bisher unveröffentlichte Tracks - welche ziemlich idyllisch verträumt ausgeprägt ist, aber auch einige sehr dramatische (*Kidnapping*) und emotionale (*Exstasy*) Momente enthält. Die Tonspur wird aber vorwiegend von arabischen und spanischen Elementen geprägt, die massgeblich von den Szenen abhängig sind. Sehr wirkungsvoll ist auch der Einsatz der Ondes Martenot wie beispielsweise in *Opium Den* oder *Cotton & Mac Talk*.

Cover / Musik ☺ / ☺



9 1/2 WEEKS Jack Nitzsche

Während amerikanische und europäische Produzenten in den 50er Jahren von manchen Filmen schärfere Versionen für den südamerikanischen Markt herstellten, ist man in den USA seit einiger Zeit dazu übergegangen, Produktionen für den Heimmarkt zu kürzen und nur in Europa komplett zu

zeigen. Der 1985 gedrehte **9 1/2 Weeks** ist ein solcher Fall. Bei der amerikanischen Version wurden vier Minuten rausgeschnitten, damit der Streifen in der Jugendvorstellung aufgeführt werden konnte. Die heisseste Szene ist somit jene, in der das Paar zeigt, dass auch Essen eine erregende Sache sein kann. Erregend sind vor allem die lustvollen, dialogarmen Liebesszenen, die an allen möglichen Orten stattfinden und in schwüler Optik schwelgend an Mainstream gestylte Videoclips erinnern. Obschon manche Kim Basinger lediglich für ihr sexy Aussehen lobten, avancierte die Aktrice über Nacht zum Superstar, wurde von den Boulevardmedien zum Sexsymbol der 80er Jahre hochgejubelt und suchte unzählige Männer in deren (Tag)Träumen heim.

Wer das höchst heisse, ja schon fast aufgeilende Kinoplakat-Motiv der strippende Kim Basinger als CD-Hülle erwartet wird leider herb enttäuscht. Doch der leidenschaftliche, gierig-hungrige Kuss in Total-Ekstase der zwei lustdampfenden lustverzeherten Körper ist ja auch nicht ganz ohne. Verstärkt wird diese Wirkung durch den scharfen Kontrast des warmen orangen Hintergrundes vor dem sich die in schwarz-weiss gehaltenen Liebenden deutlich abheben.

Leider enthält das Album (Capitol 746722-2) keinen einzigen Track aus Jack Nitzsches Partitur sondern setzt sich lediglich aus seichten, auf Mainstream getrimmte Popsongs zusammen. Vorgetragen werden sie von renommierten Künstlern wie Bryan Ferry, Joe Cocker oder

Eurythmics aber auch von Discogrössen wie Luba, Dalbello oder Corey Hart. Ironischerweise konnte sich der offizielle Titelsong „*I Do What I Do*“ von John Taylor damals nicht durchsetzen, während Joe Cockers Interpretation von Randy Newmans „*You Can Leave Your Hat On*“ weltweit zum Hit wurde.

Cover / Musik ☺ / ☺



WILD ORCHID Geoff MacCormack / Simon Goldenberg

Erfolgreiche Film werden ja bekanntlich mit (unzähligen) Fortsetzungen ausgeschlachtet wie der Kassenschlager **Emmanuelle** eindrücklich beweist. Darum war eigentlich auch niemand sehr überrascht, als Regisseur Zalman King und Drehbuchautorin

Patricia Knop mit **Wild Orchid**, der auch als **Another 9 1/2 Weeks** veröffentlicht wurde, an den Erfolg von **9 1/2 Weeks** anknüpfen wollten. Für die inoffizielle Fortsetzung verlegte das Duo die Handlung von der schicken, luxuriösen Yuppie-Welt New Yorks in die tropische Exotik von Rio de Janeiro und Bahia, wo der Film Anfangs 1989 gedreht wurde. Das Renomé der Macher soll anscheinend auch Schuld gewesen sein, dass 49 Schauspielerinnen die Titelrolle wegen den anstehenden Sexszenen dankend ablehnten und Jacqueline Bisset, die in einer Nebenrolle auftritt, ein sogenanntes Body Double verlangt hat. Ausserdem rauschte es durch die Klatschblätter, dass die Hauptakteure Mikkey Rourke und Carré Otis - die beiden wurden auch im echten Leben zum Paar - nicht spielten, sondern „es“ vor der Kamera wirklich tun. Genau wie bei **9 1/2 Weeks** sieht man auch auf diesem CD-Cover lediglich die Gesichter der Hauptdarsteller in Grossaufnahme, doch im Gegensatz zu ersterem ist **Wild Orchid** farbig respektive in warmen Brauntönen gehalten und Carré Otis Mund bildet dank den leuchtend rote Lippenstift einen unübersehbaren, wirkungsvollen Kontrast und Blickfang. Zudem verleiht die grobkörnige Auflösung dem Bild ein sehr unrealistisches Aussehen, womit es viel eher einem halluzinierenden Wunschenken oder sinnlichen Fantasie als der nackten Realität gleicht.

Auch dieses Album (Sire 926127) besteht hauptsächlich aus Songs, welche von Rock und Tango über Latin und arabisch geprägtem Pop bis zu Twist reichen. Erweitert wird dieser stimulierende Musik-Cocktail durch zwei Cues aus der Partitur von Geoff MacCormack und Simon Goldenberg: *Main Title* und *Love Theme*, die beide von sehr schmachsender Trompete dominierten werden. Mit einer erstaunlich grosszügigen Länge von 71 Minuten eignet sich die Scheibe also hervorragend für die Untermauerung einer heissen Liebesnacht, sofern man durch diese exotische Mischung auch wirklich auf Touren kommt.

Cover / Musik ☺ / ☺



RED SHOE DIARIES George S. Clinton

Angespornt durch seine bisherigen Erfolge, drehte Erotik-Guru Zalman King natürlich noch weitere Fortsetzungen, an denen Drehbuchautorin Patricia Louisiana Knop auch wieder beteiligt war. Auf **Wild Orchid** folgte drei Jahre später das Sequel **Wild Orchid 2: Blue Movie Blue** und noch

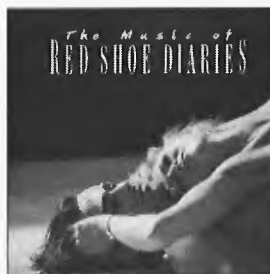
im selben Jahr als dritter Auffuss die TV-Produktion **Wild Orchid 3: Red Shoes Diaries**. Einige Zeit später wurde die Thematik des Fernsehfilmes noch weiter ausgereizt, indem King unter dem Titel **Red Shoes Diaries** eine halbstündige TV-Serie produzierte - in Europa als **Erotische Tagebücher** ausgestrahlt - in der *X-Files* Star David „Fox Mulder“ Duchovny mitspielt. Dieser fungiert als Erzähler und versucht in jeder Episode an Hand eines anonym zugesandten Briefes, in welchem ihm die Autorin ihre erotischste Eskapade beichtet, das Wesen der Frauen zu verstehen beziehungsweise zu ergründen.

Obwohl auf der Hülle der offiziellen Soundtrack-CD kein verruchter Vamp oder hitziges Liebesspiel abgebildet ist, gehört dieses stimulierende Cover zu den heissesten ja sogar geilsten seiner Art. Dank dem in warmen Braun- und Blautönen gehaltenen Hintergrund verströmt die

stilvolle Aufnahme knisternde Spannung, die durch's Schattenspiel an der Wand wirkungsvoll verstärkt wird. Eine zusätzliche verführerisch-lüsterne Sinnlichkeit erhält die erregende CD-Hülle ausserdem durch das rote Seidenhöschen, die schwarzen Strümpfe und die roten Pumps, dessen Trägerin - wie jeder seit der Lektüre von Brechts „Mutter Courage“ weiss - sich als Prostituierte outet. Ein hervorragendes Beispiel, dass weniger manchmal viel mehr ist.

Musikalisch bietet der Silberling (Mercury 515584) Rockballaden und Soulnummern, die von namhaften Künstlern wie Zucchero, Richie Sambora, Oleta Adams und James Brown interpretiert werden. Ausserdem ist die Partitur aus der Feder von George S. Clinton mit insgesamt fünf Cues vertreten. Dabei orientierte sich der Musiker stark an **Wild Orchid** indem er auf dessen Konzept zurückgriff, dieses jedoch neu umsetzte beziehungsweise weiterentwickelte. Entstanden ist eine stimulierende Musik mit leidenschaftlicher Geige, sinnlich-verführerischem Saxophon, schmachtender Trompete und äusserst erregendem Akkordeon-Tango. Eine wahrlich faszinierende Partitur voller schwellender Wohlmut, aus deren Bann man sich nur schwer losreissen kann und eigentlich noch gerne mehr gehört hätte.

Cover / Musik ☺ / ☺



Unter dem Titel **The Music of Red Shoe Diaries** wurde dann 1993 auch noch ein Score-Album veröffentlicht, dessen CD-Hülle aber regelrecht zum Gähnen ist. Zwar deuten die zwei aufeinanderliegenden Körper unmissverständlich auf sexuelle Aktivitäten hin, doch der Abbildung fehlt jegliches erotisches Knistern. Nicht einmal der starke Farbkontrast zwischen dem dunklen Hintergrund und der (per-

sil)weissen Hautfarbe der Protagonisten kann da noch eine gewisse Spannung erzeugen.

Leider ist auf dieser zweiten Scheibe (RSD 95006550) kein einziger Track des originalen Soundtracks vertreten. Das ist wirklich schade, da man dadurch weder in den Genuss des höchst exquisiten **Red Shoe Tango**, das unter anderem als Titelmelodie für die TV-Serie eingesetzt wurde, noch des sinnlichen **Red Shoe Requiem** oder **Negligée** kommt. Dafür enthält der Silberling elf ebenso verführerisch-hypnotisierende und anregende Tracks, denen man sich noch so gerne hingibt.

Cover / Musik ☹ / ☺

Filme & Musik: DVD (2)

STANLEY KUBRICK COLLECTION

Code 2 DVD

Musik: diverse

Warner Home (7 Filme & 1 Doku)

Zuerst als Code 1 auf dem Markt ist die „Erinnerungsbox“ an den grossen Stanley Kubrick nun auch als Code 2 erhältlich - und es fehlen nach wie vor zwei Filme, die eigentlich nicht fehlen dürften: **Paths of Glory** (Musik: Gerald Fried) und **Dr. Strangelove** (Laurie Johnson). Wirklich schade, aber erklärbar, denn die Box wurde von Warner produziert und die beiden Filme gehören meines Wissens MGM. Alle Filme der Box sind auch einzeln erhältlich, allerdings gibt's zusätzlich und exklusiv den Dokumentarfilm **A Life in Pictures**. Für Kubrick-Fans sicher ein Zuckerchen.

Die sieben Filme der Box sind: **Lolita**, umstrittenes Werk aus dem Jahr 1962; **Shinning**, der Horrorklassiker mit Jack Nicholson plus einem Making Of als erwähnenswerten Zusatz, aber lediglich im 1.33:1 Vollbildformat - ein Verlust; **Barry Lyndon**, der bei mir unter dem Motto läuft, was nützt es grossartige Bilder zu zelebrieren, wenn der dreistündige Film dermassen gähnend ist; **Clockwork Orange**, die einen mögen ihn, die andern hassen ihn - ich verstehe ihn einfach nicht...; **Full Metal Jacket**, der etwas gar arg hochgelobte Antikriegsfilm zur Vietnamproblematik; **Eyes Wide Shut**, Kubricks Vermächtnis; **2001**, Science Fiction mit vielen Fragezeichen. Nun gut, sicher eine rechte Auswahl.

Filmmusikalisch fordern uns die 7 Filme eher nicht hinaus, Kubricks exzentrischer Umgang mit der Musik wäre einen Bericht für sich alleine wert. Wendy Carlos, Leonard Rosenman - in **Barry Lyndon** allerdings in die „Adaptierrolle“ gedrängt und selber Hobby-Exzentriker, Nelson Riddle, Jocelyn Pook, sie alle dienten in der eher untergeordneten Rolle, in der Kubrick Musik zumeist sah und so sind seine Filme aus rein filmmusikalischer Sicht auch nicht besonders Erinnerungswürdig. Die Geschichte um **2001** ist, so nehme ich an, inzwischen hinlänglich bekannt und man möge sich streiten über „Die blaue Donau“ und „Also sprach...“ so lange man will, sicher ist, dass kein anderer Kubrick-Film sich dermassen auf die Musik stützte wie dieser, obwohl er es in **Clockwork Orange** nochmals auf die kontrastierende Wirkung ankommen liess. Die DVD immerhin bietet nun

die Gelegenheit Alex North' Musik (vorhanden auf Varèse) so ungefähr parallel zum Bild einzufügen um eine ungefähre Vorstellung des wie-es-auch-hätte-sein-könnens zu erhalten. Sieht man von der Dokumentation ab, so bieten die einzelnen DVD's keine besonderen Zusätze.

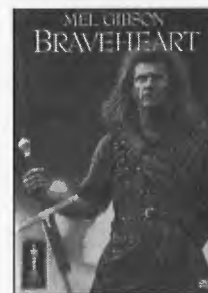
Gesamteindruck: ☹ ☹ ☹ ½

Musik: keine Wertung

Philippe Blumenthal

DVD-Neuheiten (Code 2)

Die absolute Perle unter den Neuerscheinungen der letzten Monate ist meiner Meinung **The Sixth Sense** (Medaria), der nicht nur durch eine grandios umgesetzte Geschichte sondern auch einen sehr effektiven Score von James Newton Howard begeistert. Diesen Streifen schaue ich mir immer wieder gerne an, selbst wenn das überraschende Ende nun bekannt ist. Oder vielleicht gerade deshalb. Gleich an zweiter Stelle meiner Hitparade steht **Dragon: The Bruce Lee Story** (Universal), welche eindrücklich beweist, dass man den Hauptdarsteller lieber mit einem guten Schauspieler als mit einem Kampfsportler besetzt. Ausserdem glänzt Randy Edelman hier mit einem seiner grossartigsten Scores, der viel zum Genuss des Films beiträgt. Viel Spass bereitet mir dank der liebevoll gestalteten Geschichte, den zahlreichen Filmzitate und den grossartigen Figuren auch **Chicken Run** (Impuls Video). Besonders interessant für Film(musik)fans ist, dass der Score von Harry Gregson-Williams und John Powell isoliert abgerufen werden kann und dass der zweite Silberling fast zwei Stunden Bonus Material enthält. Toll ist auch das Gefängnisdrama **The Green Mile** (Warner) nach einer Kurzgeschichte von Stephen King für den Thomas Newman einen feinfühligsten und ergreifenden Score komponierte. Ans Herz gewachsen ist mir auch **Edward Scissorhands** (Fox) mit seinem bezaubernd märchenhaften Score von Danny Elfman, zu dessen Bonusmaterial auch Kommentare von Regisseur Tim Burton sowie seines Hauskomponisten gehören. Herrlich auch die aus zwei



Silberlingen bestehende Special Edition von **Braveheart** (Fox), für dessen Partitur James Horner viel Lob einheimste.

Wer auf Action steht dem sei **The World Is Not Enough** (MGM/Fox) empfohlen. Zwar finde ich die Geschichte diesmal unterdurchschnittlich, aber wen interessiert das schon in einem Bond Film. Pierce Brosnan verkörpert den Britischen Meisterspieler hervorragend und auch David Arnold übertraf sich dank dem klassischen Bond-Score mit technoiden Elementen.

Knallharte Action bietet der Klassiker **Total Recall** (Kinowelt), dessen grandioser Score von Altmeister Jerry Goldsmith erst vor kurzem in einer längeren Fassung bei Varese veröffentlicht wurde. Aus der Feder des gleichen Maestro stammen auch die Partituren der **Rambo Trilogy** (Kinowelt). Diese zeichnet sich meiner Meinung durch ein starkes Original, ein mittelmässiges Sequel und einen ziemlich peinlichen dritten Teil aus. Durchwegs toll sind aber die Partituren, welche Actionfans immer wieder ein entzücktes Lächeln entlocken. Nicht nur eine der besten Comic-Verfilmungen sondern auch ein toller Streifen ist **X-Men** (Fox), den Michael Kamen mit einem düster-dunklen Klangteppich versah. Für gruselige Nervenkitzel garantiert hingegen die luxuriöse **Alien Legacy Box** (Fox) bestehend aus den vier Filmen und einem Bonus-Silberling. Für Soundtrack-Liebhaber besonders von Interesse ist, dass auf dem **Alien** DVD sowohl der originale Soundtrack wie auch die effektiv

Fortsetzung Seite 67

„Ich übernachtete die ersten drei Tage im Studio!“ Ein Gespräch mit John Debney

von Patrick Ruf

Music Composed
and Conducted by



In den letzten Jahren hat sich John Debney ohne Zweifel einen Namen als talentierter Filmkomponist wie auch als ernstzunehmender Anwärter auf die A-Liste von Hollywoods Musikern gemacht. Obwohl

er vornehmlich für die Vertonung von Komödien bekannt ist, hat der sympathische Amerikaner viel mehr zu bieten. Ein erster Hoffnungsschimmer für eine abwechslungsreichere Karriere gab es anlässlich von **Cutthroat Island**, für den er einen gloriosen Soundtrack verfasste, doch leider floppte der Streifen an den Kinokassen und somit ging auch John Debneys „geplanter“ Wechsel kläglichst im Ozean unter. **The Relic** und **I Know What You Did Last Summer** waren die nächsten Silberstreifen am Horizont, doch obschon beide Streifen sehr erfolgreich waren, genügte das nicht, um aus seinem Typecasting ausbrechen zu können. Während den letzten Jahren hat er weiterhin für Komödien geschrieben, für die er unterschiedliche Partituren ablieferte und vertonte ausserdem noch andere Projekte wie eine Sound & Light Show oder einen IMAX Film, bei denen er sein vielfältiges Können unter Beweis stellen kann.

Bereits im September '97 führte ich ein Telefoninterview mit John Debney, welches mir sehr viel Spass gemacht hatte (veröffentlicht in FMJ #13/14) und so liess ich es mir anlässlich meines Aufenthaltes in L.A. im November 2000 natürlich nicht nehmen, den sympathischen Komponisten in seinem neuen Studio persönlich zu treffen, um über seine Filme der letzten drei Jahre zu diskutieren.

An dieser Stelle ein grosses Dankeschön and Monique von Chasen & Company, die das Interview organisiert hat und natürlich auch an John, der sich bereitwillig Löcher in den Bauch fragen liess.

? Als wir letztes Mal miteinander geredet haben, hattest Du gerade **I Know What You Did Last Summer** beendet und Du erzähltest mir, dass Du als Komödien-Komponist schubladisiert seist und hofftest, neue Genres vertonen zu können. Wenn ich zurückschaue, was Du nun aber in der Zwischenzeit gemacht hast, so finde ich zahlreiche Komödien: **Paulie**, **Lost and Found**, **My Favorite Martian**, **Inspector Gadget**...

John Debney: Ja, viele Komödien.

? Lass mich eine provokative Frage stellen: Was ist schief gelaufen?

Das ist eine gute Frage. Ich denke nicht notwendigerweise, dass die Dinge schief gelaufen sind. Denn zusätzlich zu diesen Projekten war ich in der Lage, andere Dinge wie beispielsweise **End of Days** zu machen. Weisst du, es ist auch ein Geschäft. Bei gewissen Filmen bieten sie einem viel Geld an, um diese zu vertonen und da ist es schwierig nein zu sagen. Ich glaube nicht, dass ich grundsätzlich nein zu Komödien sagen wollte. Es war vielmehr die Feststellung, dass ich viele gemacht hatte und recht ausgebrannt war. Ich probiere gerne neue Sachen aus. Dann war da noch **Dick**, der nicht wirklich eine Komödie ist, eher in diesem **Get Shorty** Stil und der Soundtrack dazu war sehr jazzig. Ausserdem habe ich einen Streifen namens **Relative Values** vertont, welcher es aber nie bis in die USA geschafft hat. Das ist eine wirklich wundervolle englische Komödie, leicht, romantisch.

? Das Konzept von Komödien ist ja immer gleich oder mindestens ähnlich. Ist es da nicht sehr schwierig für jeden Film etwas Neues zu machen, ohne sich selber zu wiederholen?

Nicht unbedingt. Ich denke es gibt eine bestimmte Kunst, Komödien zu schreiben. Nicht jeder kann es tun. Ich gebe dir ein gutes Beispiel. Vor einigen Jahren arbeitete ich an einer Show namens **Tiny Toons**, eine Trickfilm Serie. Ich wurde engagiert, um die ersten paar Episoden zu vertonen und Bruce Broughton überwachte alles. Es gab nur eine Handvoll Leute, die das machen konnten. Bruce lud zum Teil sehr renommierte Filmkomponisten ein und einige von denen machten es sehr, sehr gut. Doch einige machten nur eine Show und es kam nicht so toll heraus. Nicht, weil sie schlechte Komponisten sind, sondern einfach weil die Vertonung von Komödien - so glaube ich jedenfalls - eine echte, eigenständige Kunst ist. Da ich viele Komödien gemacht habe, glaube ich, dass ich eine gewisse Philosophie über dieses Genre zu besitzen und ich über die Jahre auch meine eigene Technik entwickelt habe. Ich weiss nicht, ob die Gefahr existiert, sich selber zu wiederholen. Man kann sagen, dass ich vielleicht einen Stil habe. Ich weiss nicht. Ich denke zwar nicht, dass ich einen definierbaren Stil habe. Ähnlich wie Danny Elfman.

? Apropos Danny. Er hat ja das Thema zu **My Favorite Martian** komponiert. Etwas ähnliches geschah ja auch bei **Liar Liar**, wo James Newton Howard die Hauptmelodie schrieb. Ist das nicht ein wenig beleidigend, dass man Dir diese Aufgabe nicht ebenfalls anvertraut hatte?

Nein, das würde ich nicht sagen. Erstens sind das zwei Kerle, die ich sehr bewundere und zweitens waren beide Situationen sehr unterschiedlich. Ursprünglich hätte James **Liar Liar** vertonen sollen, doch dann änderten die Termine und er konnte es nicht mehr machen. Noch bevor ich hinzukam hatte er ein Thema geschrieben, das sie mochten.

James ist ein guter Freund von mir und da ich im Prinzip an Bord kam, um den Film zu vertonen, machte er allen klar, dass es nun mein Projekt ist. Ich musste sogar fast darum betteln, dass im Abspann der Credit „Theme by James Newton Howard“ gezeigt wird. Ich bin noch nicht in dieser A+ Liga und falls ich mit jemandem wie James zusammenarbeiten kann oder ihm aushelfen kann, dann bin ich voll dafür. Bei Danny war es eine andere Ausgangslage. Sie hatten mich eingestellt, um den Score zu schreiben und dachten, dass es eine tolle Idee wäre, wenn Danny wegen seinen Arbeiten und dem, was er in der Vergangenheit mit dieser Art von Filmen gemacht hätte, ein Thema schreiben könnte. Doch Dannys Titelmelodie wurde im Film nie benutzt, wie er es geschrieben hatte, denn gewisse Elemente waren ihnen zu düster. Es war ein bisschen „zu Danny“ für sie, eine Art, die natürlich wunderbar ist. Doch für diesen Film - und das ist Disney - wollten sie ein leichteres und lockereres Gefühl. Also nahm ich Dannys Thema und verwendete jene Elemente, die dem Regisseur besonders gut zusagten, extrapolierte sie und schrieb meine eigene Version davon. Beide Situationen waren somit sehr unterschiedlich. Das ist eigentlich alles ein Lernprozess und es geht darum, Goodwill zu schaffen.

? Es war also von Anfang an als Aushelfen bzw. Ergänzen gedacht und hatte nichts damit zu tun, dass das Studio Dich nicht damit betrauen wollte.

Exakt. Das ist exakt was es war. Als einer der etwas jüngeren Komponisten geht es darum, Respekt zu zollen und einen guten Job zu verrichten und zu helfen. Und hoffentlich eines Tages.... Würde ich es heute,



John Debney (l.)
und Peter Hyams
(Foto: Rudy Koppl)

zu diesem Zeitpunkt meiner Karriere wieder machen? Falls James in Not wäre auf jeden Fall. Doch ansonsten hat sich die Situation geändert, da ich jetzt versuche, meinen eigenen Scores und keine mit Theme by mehr zu machen. Wir machen diese Dinge, weil sie eben in jenem Moment gerade richtig und hilfreich sind.

? *End of Days* war Deine dritte Zusammenarbeit mit Peter Hyams und es scheint fast als wäre er einer der wenigen, der Dir keine Komödien gibt.

Ja, das ist wahr. Ich habe eine wunderbare berufliche Beziehung zu Peter. Er war sehr loyal zu mir und aus irgendwelchen Gründen haben wir während den letzten paar Jahren sehr starke Bande entwickelt. Er dreht keine Komödien - jedenfalls nicht soviel ich weiss (*lacht*). Ich denke, er hat Filme mit komödiantischen Elementen gemacht, aber sie haben immer eine düstere Seite. Ich glaube sogar, dass er mir einmal erzählt hat, er habe kein Interesse, Komödien zu machen. Falls er trotzdem mal eine macht, bin ich sicher, dass ich sie vertonen würde...! Je mehr meine Karriere voranschreitet, desto mehr möchte ich unterschiedliche Filme machen. Doch wie vorher schon besprochen, hängt es von den Möglichkeiten ab und die Leute wollen einen schuldisieren. Als ich vor kurzem beispielsweise **The Replacements** machte, deren Partitur zum grössten Teil elektronisch ist, waren viele Leute überrascht. Dabei hatte ich das letzte Jahr bewusste Anstrengungen unternommen, um mich in dieser Beziehung neu zu definieren, nur um zu versuchen, aktuell zu bleiben. Ich denke besonders als Filmkomponist muss man aktuell bleiben. Falls man das nicht macht, wird man entweder stagnieren oder die Karriere bricht ein. Also machte ich **The Replacements** aus dieser Überlegung heraus und es hat enorm Spass gemacht. Meine ganze Philosophie ist zu wachsen und Dinge zu machen, welche ich noch

nicht gemacht habe, um darin besser zu werden. Aber mit Sicherheit habe ich keinen Favoriten, denn ich möchte möglichst viele unterschiedliche Dinge tun. Tatsache ist jedoch, dass Peter mich für seine Filme engagiert hat und diese waren gewöhnlicherweise sehr düster.

? *End of Days* ist wahrlich sehr düster: Es ist das Ende des Millenniums und der Teufel weilt unter uns. Du hast aber auf die gängigen Klischees wie diabolische Streicher, gregorianische Chöre oder Kirchenorgel verzichtet. War das Absicht?

Das war absichtlich. Ich muss aber sagen, dass es Elemente dieser Dinge in der Partitur hat. Bewusst haben wir versucht den Soundtrack aus dem **The Omen** Fahrtwasser rauszuhalten. Obschon andererseits das Titelthema wahrscheinlich der traditionellste Teil dieser Partitur war. Da ist diese Knabenstimme, welche ein Kyrie singt, vom Chor begleitet. Gegen Ende des Titelthemas wechselt der Cue in einen grossen Chor, der auf lateinisch das Thema singt. Das war wie gesagt vermutlich der traditionellste Teil des Scores, aber es war wirkungsvoll, weil wir all die verschiedenen Elemente im Hauptthema vereinen und diese als ein Stück präsentieren wollten. Das war die Absicht dieses Hauptthemas. Von da aus ging's dann in alle Richtungen. Als ich begann Demos für den Film zu machen, waren diese wirklich komplett anders als **The Omen**. Die waren so weit davon entfernt, dass Peter, nachdem er sie zum ersten mal gehört hatte, fragte: "John, ich kenne dich sehr gut und schätze Dich über alles, doch ist das hier ein Witz?" Da er mir zuvor gesagt hatte sehr experimentell zu sein, antwortete ich: "Nein, ich bin nur experimentell". Ich hatte einige Sätze gesampelt, die meine Nichte gesungen hatte, spielte sie rückwärts und kehrte und drehte sie. Ich hatte Geflüster und unheimliche und merkwürdige Elemente, welche es nie

in den Film schafften, was sehr bedauerlich ist, denn meiner Meinung war es viel furchteinflössender. Doch Peter ist auch ein Minimalist und er fand, dass es ein bisschen zu dick aufgetragen war. Dass es ein bisschen zu verschwommen war und vermutlich hatte er recht. Als Komponist hast Du die Tendenz, alles reinzupacken und dann zu sehen was passt. Wie auch immer.

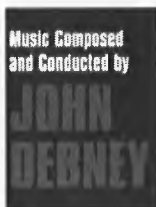
? *Ich habe unter anderem Technobeats und auch ein Digeridoo ausmachen können.*

Ja. In dem Score ist alles drin. Ehrlich. Wir sitzen hier in der Lounge meines Studios und während zwei oder drei aufeinanderfolgenden Nächten, sehr sehr spät in der Nacht, kamen Musiker für Aufnahmen vorbei. Wir hatten Alphörner, Conch Shells, ein Shofar und ein Freund von mir, der sich auf Instrumente des Mittleren Osten spezialisiert hat, spielte Duduk. Viele Elemente, die nicht notwendigerweise im finalen Score zu hören sind. Am Ende des Tages, und das ist nicht beleidigend gemeint, hat Peter einige dieser Sachen im End-Dub unter den Tisch fallen lassen. Wir verschmolzen Worldmusic mit einigen Technoelementen, mit Orchester und mit einem Chor.

? *Im selben Jahr hast Du auch Lights of Liberty geschrieben, eine grosse Show in Philadelphia, die die Entstehungsgeschichte der USA erzählt. Wie bist Du zu diesem Projekt gekommen?*

Über die Jahre habe ich zahlreiche Disney Theme Park Sachen wie Euro Disney etc gemacht. Einige Leute, die für Disney gearbeitet haben, gründeten ihre eigene Firma und produzieren grosse spektakuläre Shows. Die Stadt Philadelphia hat sie eingestellt, um einen grossen Walk-Through durch die Altstadt zu organisieren. Man läuft also mit Kopfhörern herum, während Gebäude angeleuchtet werden und ein Radiodrama mit Musik gespielt wird. Wir gingen für einige Tage nach Phila und spielten den Soundtrack mit der Philadelphia Symphony ein.





? Plus Chor?

Ja, ein grosser Chor. Den machten wir hier in L.A. Sehr patriotisch.

? Das war ja nicht das erste Mal, dass

Du Projekt, welches während dem Bürgerkrieg spielt, vertont hast. War es für Dich interessant, zu diesem Stil zurückzukehren.

Ich liebe dieses Genre sehr. Fürs Fernsehen hatte ich die Westernserie **The Young Riders** gemacht. Dann war da der wundervolle Pilotfilm für Steven Spielberg namens **Class of 61**, welchen ich vor einigen Jahren gemacht habe. Ich liebe amerikanische Folkmusik. Ich habe ein Schwäche für solche Projekte. Ich würde sehr gerne mal ein historisches Drama aus dem Amerikanischen Westen oder des Bürgerkrieges machen.

? Ein weiteres Deiner Projekt war die Imax-Sportdokumentation **Jordan to the Max**. Hatte die immense Leinwand eigentlich einen Einfluss auf Deinen Schreibstil?

Es ist das erste Mal, dass ich einen Imax-Film vertont habe und es gibt gewisse Dinge, die anders sind. Erstens ist das Soundsystem unglaublich. Ich würde nicht behaupten, dass ich deswegen anders geschrieben hätte, doch im Mixing Prozess haben wir Dinge anders gemacht. Dann habe ich auch noch mit dem physischen Layout des Orchesters gespielt. Das ist ziemlich schwierig zu beschreiben, doch um den Stereo-Effekt zu verstärken habe ich anstelle der klassischen Sitzordnung z.B. jeweils vier Hörner da und dort verteilt. So dass eine bessere, grössere akustische Spannbreite erzielt wird. Wir machten auch die Streicher in Stereo. Anstatt alle Violinen links zu haben, hatten wir sie überall verteilt. Michael Jordan, 80 Fuss gross mit einem Orchester und einigen Drum Loops: Das war grossartig.

? Erzähl mir von der Musik. Ist das auch ein pop-inspirierter Score?

Es war ulkig, gab es doch zwei Regisseure bei diesem Projekt. Einer von ihnen bevorzugte die orchestral Seite und der andere wollte es vor allem hip und zeitgenössisch. Ich denke das Endresultat ist eine gute Mischung der beiden Stile. Es gibt einige Cues die vorwiegend orchestral sind und andere Tracks besitzen viel Rhythmus. Doch grösstenteils beschreibt die Musik ein Americana Feeling und in gewissen Momenten ist es einfach nur pure heroische Musik. Das ist, wonach der Film verlangte. Doch es war nie nur das Eine oder das Andere.

? Du hast vorher **Relative Values** erwähnt, dessen Hauptthema meiner Meinung stark an Henry Mancini erinnert. War das für Dich eine Art musikalische Fortsetzung zu **Dick**, wo Du ja auch Lounge Music bzw. Easy Listening verwendet hast?

Das ist eine sehr gute Frage. Eher unabsichtlich. Es war eigentlich die Idee von Regisseur Eric Styles. Als ich das Script zum ersten mal las und dann den Rohschnitt des Filmes sah - eine sehr leichte, romantische Komödie, eine Art Farce - dachte ich eher, dass leichte Klassik angemessen wäre. Er hatte für den Temp Track aber sehr viel Henry Mancini und Dave Brubeck verwendet und ich fand das wundervoll. Es funktionierte toll. Du hast diese wirklich coole Lounge Musik, welche gegen die Fadheit dieser englischen Aristokraten spielt. Es funktionierte wirklich toll und ich schreibe Eric diese Idee zu. Mein Beitrag war dann eine Kombination. Der Score ist interessant, denn man hat beispielsweise ein Stück, das fast klassisch beginnt und im nächsten Takt plötzlich in einen wirklich schmissigen Jazz wechselt. Es unterstreicht wirklich die Unterschiede der Charaktere. Da sind die zwei amerikanischen Protagonisten, welche unverschämt und grosse Kinostars sind, und die englischen Aristokraten. Die ganze Idee des Scores ist, dass sie sich ergänzen und aneinandergeraten. Es soll eine Art von Unstimmigkeit sein. Das war der Hintergedanke. Ich würde sagen, **Relative Values** war sicherlich ein Pendant zu **Dick**. Diese zwei wären für einen 2-CD Set ideal. Auf eine Art habe ich meine Arbeit zu **Dick** abermals aufgegriffen und nochmals ein bisschen mehr erforscht.

? Diese Art Musik ist ja sehr unterschiedlich zu der Musik, welche man von Dir normalerweise erwartet.

Das ist wahr. Sehr unterschiedlich sogar. Allerdings wissen viele nicht, dass ich Gitarrist bin. Das war mein erstes Instrument und mein Background ist Jazz und Rock n' Roll. Ich liebe beides. Die Möglichkeit zu haben, diese Art von Musik zu machen war echt toll.

? Bei **The Replacement**, den Du vorher schon erwähnt hast, haben sich viele Leute sicher gefragt, ob das wirklich John Debney ist.

Ich war's (lacht).

? Als ich das Album zum ersten Mal hörte, erging es mir genau gleich, denn ich befürchtete schon, dass die CD vor allem Songs enthalten würde. Doch dann realisierte ich, dass es Deine Musik war und ich fand das echt cool. Ich war sehr positiv erstaunt, dass man Dir die Möglichkeit gegeben hatte, eine solche Partitur zu schreiben.

Ich bin sehr froh, dass du so reagiert hast, denn das war auch die Absicht. Meine persönliche Philosophie ist, so zeitgenössisch zu bleiben, wie nötig - und da meine Wurzeln im Rhythmus, Rock n'Roll und zeitgenössischer Musik sind, hat mich das persönlich sehr interessiert. Während der letzten Zeit habe ich sehr viel für mich rumexperimentiert: Loop-Bibliotheken anlegen, mit Loops arbeiten und sie manipulieren, Sampling und all das Zeug. Die Absicht **The Replacements** mit solcher Musik zu vertonen war sehr aufregend für mich und wir hatten so viel Spass dabei. So viel Spass.

? War dieser Musikstil eigentlich eine Anforderung des Regisseurs?

Ja, das war es und ich denke einigen Leuten kam das ziemlich schief rein. Ein Kritiker meinte, dass es wie ein Videogame klingt. In gewisser Weise ist das ein Kompliment, denn es ist ein Football-Film und auf eine Art fast wie ein Football Videogame. Der Temp Track bestand aus Moby, Propellerhead, Dust Brothers. Mein Job war es also, diese Art von Musik zu machen und dann ein nettes Thema wie auch ein bisschen orchestrale Hollywood Musik zu schreiben. Ausserdem musste ich eine Reihe von song-artigen Cues machen.

? Du hast ja auch Rocksongs für den Soundtrack komponiert.

Wir hatten eine kleine Band namens Front 48. Die besteht aus mir, meinem Assistenten Michael Mason, unserem Freund, Gitarrist Marc Bonilla und Bob Birch auf dem Bass.

? Oh, ich dachte, das sei eine existierende Band, die für den Soundtrack einfach Dein Zeug spielte.

Nein, das ist keine echte Rockband. Das sind wir. Wir machen Witze darüber, denn wir würden vielleicht gerne weitermachen. Vielleicht irgendwo spielen. In einen Club gehen und zum Spass auftreten. Das ist die Wahrheit über die Band. Das würde den Aufwand ein wenig rechtfertigen, den wir mit den Stücken hatten. Es war sehr hart, denn sie hatten eine riesige Wunschliste von Liedern und es wurde extrem teuer. Die Kosten beliefen sich auf zwei Millionen Dollar oder sogar mehr. Ich klopfte mir selber nicht auf die Schulter, doch das tolle daran war, dass wir täglich Telefonanrufe erhielten: "Wisst Ihr, wir können uns die Stones nicht leisten. Könnt Ihr es machen?" „Okay.“ Bei dem Gig ging es eigentlich nur darum, die Telefonanrufe vorwegzunehmen. Sie sagten: "Wir können uns Blink nicht leisten", „wir können uns Ever Clear nicht leisten“ und so weiter. Darum ging es bei diesem Job.



? Wer singt eigentlich bei Front 48? Bist Du das?

Nein, die haben mich nicht ganz auf das Niveau gebracht. Obwohl ich es früher gemacht habe. Aber ich spiele Gitarre.

Mark Bonilla und ich haben einen wundervollen Song geschrieben. Ich komponierte ein Thema, eine Art Liebesthema, das anschließend in den Song „The Look in Her Eyes“ wechselt, der auch auf dem Album zu finden ist. Da gibt es einen wundervollen Sänger in Texas, der das singt.

? Was ist mit den Cheerleader Songs?

Auch die haben wir selber gemacht. Wir hatten meine Frau, ihre Schwester und.... Das ganze war sehr spontan. Das ganze Album ist eine Art Familien und Freunde Produktion. Es war wirklich sehr schnell und wild.

? Woher hast Du eigentlich die Ideen für die Techno-Musik, abgesehen von Deinen eigenen Tüfteleien? Ist dieser Stil in den USA sehr populär?

Oh ja, das ist in den Staaten noch immer sehr populär. Ich habe mich während den letzten Jahren mit dieser Musik beschäftigt, habe viel Techno gehört und mit einigen sehr guten Programmierern zusammengearbeitet. Einige Filme hatten sogar solche Musik. **Fight Club** von den Dust Brothers zum Beispiel, den ich sehr mochte. Ich hab einen sehr eklektischen Geschmack. Ich mag alles.

? Du hast soeben den Disney Trickfilm **The Emperor's New Groove** beendet. Bereits am Anfang Deiner Karriere hattest Du mehrere Zeichentrickfilme vertont. Wie war es nun für Dich, nach all diesen Jahren zu diesem Genre zurückzukehren?

Oh, das war fantastisch. Ich sag Dir, einen Trickfilm für Disney zu vertonen war schon immer ein Traum von mir. Ich erhielt diese Chance völlig unerwartet. Es geschah sehr plötzlich. Ich erhielt einen Anruf, denn die Person, welche den Film vertonen sollte, konnte ihn aufgrund irgendwelcher Umstände nicht mehr machen.

? Du sprichst von Marc Shaiman.

Genau. Mark war sehr wohlwollend. Da gab es eine Reihe von Meinungsverschiedenheiten und es war wirklich seine Entscheidung. Mein Name kam ins Spiel und er sagte: „Wisst ihr was, geht zu John Debney.“ Er verliess also Disney, um an seinen anderen Projekten weiterzuarbeiten und so erbte ich eigentlich den Gig. Es war echt wild. Ich kriegte den Job drei Wochen vor den Aufnahmen mit 95 Musikern. Ich habe regelrecht Titel für Cues erfunden, welche ich noch nicht einmal komponiert hatte, denn das Soundtrackalbum musste gemacht werden. Das war der Grund für all diese Eile. Es waren etwa 35 Minuten oder so.

? Ist es einer dieser klassischen Disney-Streifen, wo die Charaktere singen?

Ja. Sting hat die Songs geschrieben. Es sind fantastische Songs, die man im Film aber nicht so sehr hört [1997 war der Film als Musical mit mystischer Story geplant. Später wurden einige der Figuren und ein Grossteil der Story gestrichen. Zwar flogen die Songs alle raus, aber einige sind auf dem Soundtrack zu hören; pr]. Im Film gibt es eigentlich nur zwei Lieder und auf der CD noch drei zusätzliche. Es ist einer dieser klassischen **Lion King**-artigen, grossen Kinofilme. Doch der Unterschied ist, dass dieser hier im Gegensatz zu **The Lion King** ein sehr, sehr lustiger Film ist. Die Leute werden erstaunt sein, denn Disney hat sich grosse Mühe gegeben ein bisschen anders zu sein. Doch der Streifen beinhaltet auch all die emotionalen Elemente, welche die Disney Filme immer haben.

Es ist ein recht traditioneller Score mit Latin-Einflüssen. Es gibt einige Cues mit Bongos und Congas - die Geschichte spielt in Südamerika. Doch wir wollten keinen südamerikanischen Score machen. Daher verwendeten wir nur südamerikanische Elemente und wenn die Hexe auf der Leinwand ist, kommen üblicherweise Rhythmus-Sachen zum Zuge. Ihr Name ist Yzma und sie ist eine durchgeknallte Lady. Die Idee Bongos zu verwenden war sehr

reizvoll und wann immer dieser Rhythmus zu hören ist, wird es sehr ironisch.

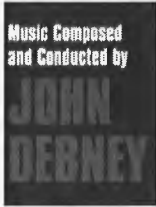
? Du arbeitest ziemlich viel mit bzw. für Disney. Ist das so eine Art Familientradition?

Mein Vater arbeitete viele Jahre für Disney. Er war während den Anfangsjahren dort, als sie **Schneewittchen** machten. Er war ein Musiker aber nicht in den Musiken des Studios involviert sondern als Produzent tätig. Ich weiss nicht, ob es eine Familienaffäre ist, aber es ist wundervoll. Das hat sich so entwickelt. Interessanterweise war da mal eine Zeit, zu Beginn meiner Karriere, als ich dort in der Musikbibliothek fest angestellt war und ich orchestrierte, kopierte. Dann verliess ich Disney, weil sie ihre Musikabteilung reduzierten. Danach habe ich für eine lange Zeit nicht mehr für sie gearbeitet. Ich glaube Mitte der 90er Jahre oder so vertonte ich dann für Disney **Hocus Pocus**. Das war auch wieder eine dieser Situationen, wo der Komponist, James Horner, ausgestiegen war. Sie interviewten einige von uns und ich kriegte den Job, was ziemlich verrückt war. Auch hier hatte ich lediglich zwei Wochen Zeit. Ich kriege immer diese Jobs: Zwei Wochen Zeit für etwa 82 Minuten orchestrale Musik. Ich übernachtete die ersten drei Tage im Studio. Ich kontaktierte sogar einige gute Freunde und sagte: „Schau, ich brauche Hilfe.“ Schlussendlich habe ich jede Note selber geschrieben, denn wir hatten ein grossartiges Team von Orchestratoren und schafften den Score in zwei Wochen. Seitdem waren die Türen für mich bei Disney geöffnet und inzwischen habe ich einige Filme für sie gemacht.

? Wie war das denn mit James Horner: Hatte er schon was geschrieben?

Ja. Er schrieb diese wundervolle kleine Melodie für Sarah Jessica Parker. In einer Szene ist sie auf dem Besenstil und plötzlich singt sie, um all die Kinder herbeizulocken. Dieses Thema hatte James geschrieben. Das ist das einzige Mal, wo man dieses Thema wirklich hört. Auch hier - ich kenne die Umstände nicht - gab es Probleme und er musste weg, um etwas anderes





zu machen.

? *Ich liebe diesen Score. Ich habe unter anderem „Der Zauberlehrling“ und noch einige andere bekannte Themen in Deiner Partitur wiedererkannt. Ich vermute die waren alle im Temp Track, von dem Du Dich inspirieren hast lassen, oder?*

Lass mich überlegen. „Der Zauberlehrling“ wurde nicht verwendet, doch ich hörte mir das Stück an. Das habe ich gerne gemacht, tue es heute aber nicht mehr so sehr. In diesem Falle hörte ich mir meine liebsten Scores an. Ich hörte Tschaikowski, „Der Zauberlehrling“ und oft Johnny Williams, den ich immer höre, wie wir alle, einfach um in Stimmung zu kommen. Der Temp Score hatte daher nicht wirklich so einen grossen Einfluss wie die Musik, welche ich mir zu dieser Zeit anhörte. Am Morgen kam ich jeweils ins Studio und hörte zuerst einmal eine Stunde Musik, einfach um meinen Motor anzuwerfen. Dann setzte ich mich ans Piano und begann zu arbeiten.

? *War es bei **The Emperor's New Groove** eine ähnliche Situation, dass Marc Shaiman auch schon was komponiert hatte, das verwedet wurde?*

Ich kenne nicht alle Umstände. Er komponierte etwa zehn Minuten des Scores und aus welchen Gründen auch immer wollte Disney, dass ich alles nochmals mache. Abgesehen von den Songs ist es also alles meine Musik.

? *Hast Du je gehört, was Marc komponiert hatte.*

Ja.

? *Hat Dir Disney gesagt, was sie daran nicht mochten, so dass Du anders schreiben konntest.*

Yeah. Sie wollten, dass er eine bestimmte Richtung einschlug und ich glaube, was passierte war, dass Marc in diese Richtung arbeitete - und das war wirklich wundervoll - doch am Ende des Tages haben sie realisiert, und ich glaube das war eine korrekte Feststellung, dass die Musik ein wenig zu

breit geworden wäre. Mein Ansatz war, einige dieser Carabone-Ideen zu benutzen, eine Art ironisches pseudo-klassisches, ungarisches Ding. Der Score ist wahrlich ein Schritt zurück zur alten klassischen Disney-Animation.

? *Als nächstes arbeitest Du glaube ich an **The Princess Diaries**.*

Dieses Projekt kommt nächstes Jahr [2001]

? *Was steht denn sonst noch an?*

Da gibt es einige Projekte, welche ich machen könnte, doch ich habe mich noch nicht entschieden. Noch habe ich nichts unterschrieben. Ich beabsichtige den nächsten Monat frei zu machen, denn **Princess Diaries** startet im Januar. Dann werde ich noch Musik für einen Disney Theme Park schreiben.

? *John, vielen Dank für das tolle Gespräch und alles Gute für die Zukunft.*

I Know What You Composed Last Summer... Die John Debney-Discographie

von Patrick Ruf

Zu beachten:

Die nachfolgende Discographie listet sämtliche Soundtracks, unter Ausschluss von Bootlegs, von John Debney auf und bewertet diese gemäss der untenstehenden Skala und nicht etwa mit dem sonst für Rezensionen gültigen Massstab.

☺☺☺ = Absolutes Muss
☺☺ = Ganz nett
☺ = Nur für vergiftete Fans

NOT SINCE CASANOVA (1988)

Prometheus 140 • 20:13 - 10 Tracks

John Debney komponierte für diese Lovestory, welche sich den Silberling mit **Eye of the Panther** teilt, eine entzückende Partitur. Vorwiegend von Streichern und Klavier vorgetragen, entführen seine sanften und romantisch-verträumten Melodien den liebestrunkenen Hörer auf die rosa Wolke. Zu den Highlights gehören zweifellos die knapp 5-minütige *Overture*, die das Album eröffnet, aber auch das beschwingte *How to Put it into Words*.

☺☺

EYE OF THE PANTHER (1989)

Prometheus 140 • 26:55 - 14 Tracks

Hier handelt es sich um Debneys ersten Horror-Score, den der Komponist für ein TV-Special schrieb, in welchem sich eine

junge Frau während der Nacht in einen tödlichen Panther verwandelt. Folglich enthält die Tonspur auch einige sehr düstere und gruselige Stellen, die den Hörer regelrecht erschauern lassen. Aufgelockert wird dieser musikalische Nervenkitzel durch einige äusserst liebliche Melodien, welche im Kontrast zur restlichen Partitur stehen und dadurch die beklemmende Atmosphäre der Suspense-Tracks noch mehr steigert.

☺

JETSONS: THE MOVIE (1990)

Promo JDCD 01 • 29:49 - 13 Tracks

Für diesen Streifen mit der bekannten Trickfilm-Familie aus dem Hause Hanna-Barbera komponierte John Debney einen abwechslungsreichen Score, in welchem natürlich auch das Originalthema der TV-Serie nicht fehlt. Überdreht-ulkige Mickey-Mousing Cues, dramatisch-bedrohliche Passagen, rasante Action und liebliche Melodien geben sich die Hand und sorgen für ein vielseitiges Hörerlebnis. Der Silberling enthält ausserdem die Partitur zu **Jonny's Golden Quest**.

☺

JONNY'S GOLDEN QUEST (1993)

Promo JDCD 01 • 38:08 - 12 Tracks

Auch dieser Trickfilm ist eine Hanna-Barbera Produktion, doch im Gegensatz zu **Jetsons: The Movie** verzichtet der Filmkomponist hier auf drollige Mickey Mousing Effekte und serviert uns stattdessen eine packende Filmmusik, die einerseits exotisch-abenteuerliche, rhythmisch geprägte Tracks und andererseits

zärtlich-sentimentale Momente aufweist. Ausserdem ist im *Main Theme* und dem *End Title* auch noch das originale *Jonny Quest Theme* zu hören.

☺ ☺

THE HALLOWEEN TREE (1993)

Promo • 27:55 - 11 Tracks

Hierbei handelt es sich abermals um einen Zeichentrickfilm, in welchem vier Kinder den Ursprung des Halloween Brauches kennenlernen, während sie das Leben eines Freundes zu retten versuchen. Debney untermalt ihre abenteuerliche Reise um die Welt mit pathetischer Dramatik, mitreisenden Melodien, packender Spannung und gespenstischem, gänsehauterzeugendem Schauern. Eine herrliche Mischung, trotz typischen Grusel-Klischees wie Orgel oder beschwörendem wortlosen Gesang.

Leider hat der Komponist lediglich 20 CDs dieser Partitur produziert, weshalb es fast unmöglich ist, sich diese Scheibe unter den Nagel zu reissen. Wer trotzdem eine ergattert, sollte sie lieber im Safe als im CD-Regal aufbewahren.

☺ ☺

CLASS OF '61 (1993)

Promo • 18:40 - 12 Tracks

John Debney schrieb für diesen Bürgerkriegsfilm - eigentlich der zweistündige Pilotfilm von Produzent Steven Spielberg, dessen Serie sich aber nicht verkaufte - einen schlichten, ja fast intimen Soundtrack. Hauptsächlich für Streicher, Klavier und wenige Bläser orchestriert und mit wehmütigem Chor ergänzt, unterstreichen seine eingängigen, sentimentalen Melodien sowohl die noble und glorifizierende Heroik als auch die blutige Tragik und Grausamkeit des Sezessionskriegs. Ein sehr eindrückliches und bewegendes Werk, welches sich auf dem gleichen Silberling wie *In Pursuit of Honor* befindet.

☺ ☺ ☺

HOCUS POCUS (1993)

Promo • 43:07 - 19 Tracks

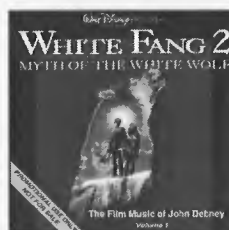
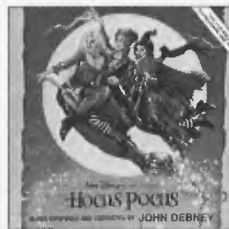
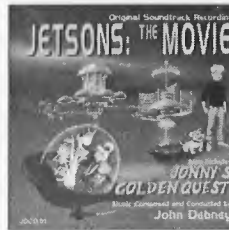
Für seinen ersten „echten“ Kinofilm liess sich der Musiker u.a. von *Carol-Ann's Theme* aus *Poltergeist (Brother/Sister Theme)*, vom Zauberlehrling (*Witches on Holiday*) und weiteren Soundtrack-Klassikern inspirieren. Dafür müsste man ihm eigentlich einen Strick drehen, doch Debney macht das so subtil und gut, dass man dem Komponisten einfach nicht böse sein kann. Im Gegenteil: Man dankt ihm regelrecht, dass er all diese grandiosen Melodien zu einem schwungvollen orchestralen Score verschmolzen und ihm eigenes Leben eingehaucht hat. Eine wahrlich magische Partitur, die jeden Hörer verzaubert!

☺ ☺ ☺

SEAQUEST DSV (1993)

Varese 5565 • 29:50 - 14 Tracks

Diese Scheibe enthält sowohl Auszüge aus dem Pilotfilm *To Be Or not To Be* (8 Tracks) wie auch den beiden Episoden *Knight of Shadows* (2 Tracks) und *Such Great Patience* (4 Tracks). Vorwiegend von militärischen, abenteuerlichen und dramatisch-bedrohlichen Cues geprägt, enthalten die symphonischen Kompositionen auch einige ruhige und gelassene Tracks. Zudem sickert das bekannte und nobel-erhabene Hauptthema im Verlaufe der Scheibe immer wieder durch. Alles in allem ein schönes Anden-



ken an ein paar tolle musikalische Momente der TV-Serie.

☺ ☺

GUNMEN (1994)

MCA 10708 • 37:59 - 10 Tracks

Obwohl der Soundtrack dieses Actionfilmes mit Christopher Lambert und Mario Van Peebles von Rap, Soul und Rock-Songs beherrscht wird, ist John Debney trotzdem mit einem einminütigen Cue vertreten, in welchem er die Saiten einer Gitarre mit feurigen Latino-Rhythmen erglühen lässt und durch heitere Panflöten-Motive ergänzt. Ein herrlicher Cue, leider nur viel zu kurz!

☺

WHITE FANG 2: MYTH OF THE WHITE WOLF (1994)

Promo • 52:15 - 17 Tracks

Dieses Sequel stattet der Komponist mit einem kurzweiligen, emotionalen Orchesterscore aus, der durch herrliche Americana-Passagen, beschwingt-energisches Momente, feinfühliges Romantik und aufreibende Dramatik begeistert. Alles in allem eine typische Westernmusik mit einigen traditionellen Elementen und Instrumenten (Mundharmonika, Fiedel), welche sich aber glücklicherweise nicht in kitschigen und höchst aufdringlichen Klischees verstricken. Ein Leckerbissen für jeden Filmmusikfan!

☺ ☺ ☺

LITTLE GIANTS (1994)

Promo • 54:09 - 22 Tracks

In diesem von Steven Spielberg produzierten Film lässt John Debney die Noten - analog zu den jungen Footballspielern - herumhetzen, plattgewalzt werden, schwitzen und keuchend nach Luft ringen, bevor sie sich endlich im Siegestaumel ergötzen können. Das Album stürmt gleich mit dem leicht überdrehten *Main Title* in die Offensive, übergibt das Leder dann ruhigeren Momenten und setzt seinen Angriff mit einem professionellen Wechselspiel zwischen nachdenklicher Romantik, nervenaufreibender Dramatik, nobler Courage und quirlig-heiteren Märschen fort, um schliesslich einen umjubelten Touchdown zu markieren. Ein wahrer Champion!

☺ ☺ ☺

SUDDEN DEATH (1995)

Varese 5663 • 30:30 - 9 Tracks

Die Tonspur zu diesem Actionfilm mit Haudrauf Jean-Claude Van Damme ist mit seinen düsteren und rhythmischen Kompositionen stilistisch stark James Newton Howard's *The Fugitive* nachempfunden. Ein Arsenal an pulsierender Perkussion, hämmerndem Piano und Streicherglissandi, aufmunternd mit brachialer Spannung treiben nicht nur den Score unaufhaltsam dem explosiven Finale entgegen sondern verdrängt auch weitgehendst die ruhigen Momente. Fazit: eine kurzweilige Actionpartitur, bei welcher mehr ohne Zweifel zu viel gewesen wäre.

☺ ☺

IN PURSUIT OF HONOR (1995)

Promo • 45:21 - 18 Tracks

Da dieses Cabel-TV-Movie die wahre Geschichte von fünf Kavalleristen erzählt, die sich 1935 General

Douglas McArthurs Befehl widersetzten, im Rahmen der Armee-Modernisierung hunderte von Pferden zu töten, erstaunt es keineswegs, dass sich der Soundtrack aus bedrohlichen Militärmotiven, besinnlich-edlen Themen, noblen heroischen Momenten wie auch dynamischen Americana-Cues zusammensetzt. Ein sehr ergreifender Silberling, der ausserdem die Partitur zu **Class of '61** enthält.

☺ ☺

CUTTHROAT ISLAND (1995)

Silva Screen 178 • 70:31 - 19 Tracks

Nachdem David Arnold aus diesem Projekt ausschied, nahm sich John Debney diesem Piratenfilm mit Geena Davis in der Titelrolle an und komponierte ein überwältigendes und fulminantes Klangfeuerwerk. Mit seinen hinreissenden Melodien, packender Dramatik und spannenden Chorpässagen ist dieser grossorchestralsche Score - eingespielt durch das 120-köpfige London Symphony Orchestra - die perfekte Hommage an die alten (Seefahrer-)Abenteuerstreifen, ohne jedoch verstaubt zu klingen. John Debneys Musik spricht farbenfrohe Bände und garantiert für unvergesslichen Hörgenuss. Ein absolutes Muss für jeden Soundtrack-Fan!

☺ ☺ ☺

DOCTOR WHO (1996)

Promo JDCD 005 • 50:40 - 26 Tracks

Gemeinsam mit John Sponsler und Louis Febre komponierte John Debney für diese Neufilmung der legendären BBC TV-Serie eine mystisch futuristische Partitur, welche die Zeitreisen und Abenteuer von The Doctor mit synthetisch-sphärischen, unbehaglichen, pulsierend-kraftvollen und pompös-heroischen Cues vertont. Eine solide Arbeit, die vor allem Kompletlisten und „Hardcore“ Fans anspricht.

☺

THE RELIC (1997)

Promo JDCD 006 • 42:28 - 14 Tracks

Für diesen Gruselstreifen schrieb der Musiker nicht nur eine bestialische Mischung aus Synthesizer und Symphonik sondern auch einen der dynamischsten und furchterregendsten Horrorsoundtracks der letzten Jahre. Unaufhaltsam jagen die brutalen, gruselig-bedrohlichen Kompositionen die Musik voran, treiben einem die Gänsehaut über den Rücken und überrollen rücksichts- und erbarmungslos den Zuhörer. Nur mit ganz wenigen Themen ausgestattet, dafür aber atmosphärisch umso dichter und nervenaufreibender ist dieser Silberling nichts für Leute mit schwache Nerven. Eine absolut starke Leistung!

☺ ☺ ☺

LIAR LIAR (1997)

MCA 11618 • 29:27 - 14 Tracks

Dieses Jim Carrey-Vehikel vertonte John Debney mit einer routinierten Komödienpartitur, zu der James Newton Howard das leicht schmalzige Thema beisteuerte. Entstanden sind witzige Scherzi, überdrehte Solostellen für Holzblasinstrumente, manipulative Gefühlssentimentalitäten wie auch temperamentvolle Orchester-Cues. **Liar Liar** ist fürwahr nicht speziell, dennoch bietet diese Scheibe einige unbeschwerte und höchst vergnügliche Minuten Musik. James Newton Howard bezeichnet seinen Kollegen John Debney als Hollywoods bestgehütetes Geheimnis. Ich jedenfalls bin gespannt, wann dieses endlich



gelüftet wird.

☺ ☺ ☺

I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER (1997)

Promo JDCD 007 • 50:44 - 21 Tracks

Nach dem beachtlichen Erfolg von **The Relic**, der für diesen Streifen übrigens auch als Temp Track verwendet wurde, sicherten sich die Macher die Mitarbeit von John Debney, um das Erfolgsrezept bei ihrem Horrorthriller zu wiederholen. Der Musiker griff abermals auf eine Mischung aus Orchester und Synthesizer zurück und stattete den Film einerseits mit lyrisch-romantischen Melodien und andererseits mit düsteren, unbehaglichen Tracks aus. Dabei setzt der Komponist bei letzteren mehrfach auf subtilen Suspense, was den Nervenkitzel noch mehr erhöht. Das offizielle Album enthält leider nur Songs und obwohl der Film ein Kassenschlager war, wurde eine offizielle Score-CD - entgegen allen Gerüchten - leider nie veröffentlicht.

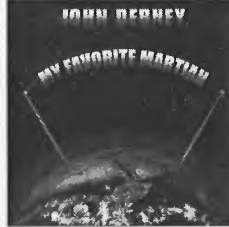
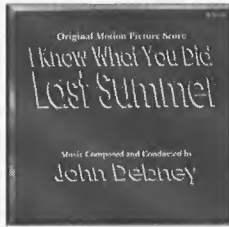
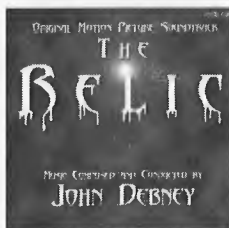
☺ ☺

PAULIE (1998)

Varese 5936 • 29:36 - 9 Tracks

Die Tonspur dieses Kinderfilms über einen schwatzhaften Papagei wird durch eine abwechslungsreiche, orchestrale Musikgeziert, welche von erhaben und romantisch über unbeschwert und intim bis hin zu überdreht comichaft reicht und stellenweise sehr stark von Soloinstrumenten (Geige, Cello, Piano, Klarinette und Harmonica) geprägt wird. Fazit: Eine kurzweilige, wenn auch konventionelle Partitur, die durch zwei Mariachi-Songs abgerundet wird.

☺ ☺



ELMO IN GROUCHLAND (1999)

Promo

Bei diesem Muppets-Streifen soll der Soundtrack sehr animiert sein und die Vorgänge auf der Leinwand durch sogenanntes Mickey Mousing unterstreichen. Ausserdem soll er mehrere Themen enthalten, die aufgrund ihrer Einfachheit und Einprägsamkeit den (kindlichen) Zuschauer leicht ansprechen. Genau wie bei **The Halloween Tree** hat John Debney von diesem Album nur einige wenige Exemplare produziert, so dass es praktisch unmöglich ist, diesen Silberling sein Eigen nennen zu können.

--

MY FAVORITE MARTIAN (1999)

Promo • 67:53 - 35 Tracks

Während das Hauptthema für diese Disneyproduktion von Danny Elfman stammt, zeichnete sich John Debney für die restliche Partitur verantwortlich. Unter Verwendung von Frauenstimmen, Bongos und Pseudo-Thereminklängen entstand ein leicht skurril-ulkiger wie auch dramatischer und beschwingter Soundtrack. Obwohl **My Favorite Martian** ein solider Comedy-Score ist, vermögen leider nur wenige der zahlreichen und meistens sehr kurzen Tracks zu begeistern. Wäner wäre hier zweifelsohne mehr gewesen.

☺

DICK (1999)

Promo • 26:04 - 20 Tracks

Neben einigen Suspense-Tracks bietet der Silberling dieser politischen Komödie auch sündig-verruchte

Loungemusik, wie sie während der Richard „Dick“ Nixon Ära populär war: Latino-jazzige Rhythmen mit sexy Orchesterfärbung, schlüpfrige Saxophonsoli, jungfräuchliches Säuseln von Frauenstimmen und Piano à la Burt Bacharach (besonders schön *Skip-ping Through Town*). Leider sind die Stücke sehr kurz ausgefallen, was den Hörgenuss fragmentiert und beeinträchtigt. **Dick** ist sicher nicht jedermans Sache, doch wer John Debneys Flower Power Seite kennenlernen möchte, darf sich diesen Silberling unter gar keinen Umständen entgehen lassen.

☺ ☺

LOST & FOUND (1999)

Promo • 26:28 - 18 Tracks

Die Tonspur dieser romantischen Komödie wird von beschwingten Scherzi beherrscht, zu denen auch das *Main Titles* gehört, dessen Motiv im Verlaufe des Albums immer wieder erklingt. Abgerundet werden diese heiteren Stücke einerseits durch romantische und andererseits durch bedächtig-dramatische Momente. Besonders ärgerlich empfinde ich die zahlreichen kurzen Tracks: sechs dauern weniger als 45 Sekunden und neun weitere erreichen nicht einmal die zwei Minuten-Grenze. Alles in allem eine handwerklich einwandfreie Arbeit ohne Überraschungen, die trotzdem nicht zu verachten ist.

☺ ☺

INSPECTOR GADGET (1999)

Promo • 61:32 - 34 Tracks

John Debney stattet diesen mit Spezialeffekten voll-gespickten Film mit einer turbulenten, ausgelassenen und leicht schrulligen Comedy-Partitur aus, bei der auch dramatische und romantische Momente nicht fehlen. Zudem setzt er mehrmals das Originalthema der Zeichentrick-Serie von Shuki Levy ein. Keine tief-schürfende Kompositionen sondern nur reine Unterhaltung, was zwar kein Verbrechen, aber bei gut einer Stunde Musik doch zu viel des Guten ist.

☺

LIGHTS OF LIBERTY (1999)

Trike Music 9901 • 35:46 - 14 Tracks

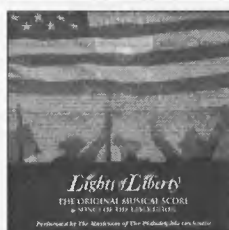
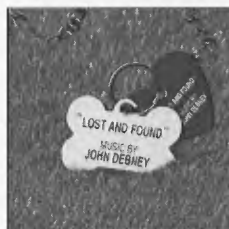
Für diese Sound and Light Show, die in Philadelphia's Strassen aufgeführt wird und in fünf Akten die Amerikanische Revolution erzählt, griff der Hollywoodkomponist einerseits auf traditionelle Melodien (z.B. Yankee Doodle) oder Instrumentierung (Fiedel, Flöte) der Epoche zurück und versah andererseits die Touristenattraktion mit einer aus episch-patriotischen, militärisch angehauchten und dramatischen Melodien bestehenden orchestralen Tonspur. Mehr Infos gibt's unter der Webpage www.lightsofliberty.org, wo man den Soundtrack auch erstellen kann, obwohl er noch immer als „soon available“ gekennzeichnet ist.

☺

END OF DAYS (1999)

Varese 6099 • 40:23 - 17 Tracks

Unter Verwendung von Orchester, viel Elektronik, grossem Chor und einem melancholischen, traurigen Knabensopran erzeugt John Debney für diesen Thriller mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle eine höllisch gute Stimmung: düster, dunkel, bedrohlich und diabolisch. Satanistische Rhythmus-Attacken, apokalyptische Sound-Designs und selig-himmliche Chöre sorgen für Nervenkitzel wie auch



Erlösung. Eine wahrlich wohltuende Abwechslung nach all den Komödien, an welcher sich zartbesaitete Gemüter aber kaum entflammen werden.

☺ ☺

RELATIVE VALUES (2000)

Silva Screen 337 • 40:08 - 20 Tracks

Dank den hinreissenden Swingjazzkompositionen à la Henry Mancini und den süffigen Orchestrationen strahlt der Soundtrack ein unbeschwertes aber auch elegant-luxuriöses, leicht nobles Flair aus. Weitere musikalische Perlen neben dem Hauptthema sind das beschwingte *Miranda's Theme* sowie *Romance in 7/8*. Leider wird die Partitur mehrmals von Songs und Filmdialogen unterbrochen, was den Hörgenuss meines Erachtens schwer beeinträchtigt. Welche Schande!

☺ ☺

JORDAN: TO THE MAX (2000)

Chapter III 1007-2 • 41:58 - 12 Tracks

John Debney musste auf dem Album dieses Imax-Porträts der Basketball-Legende Michael Jordan den kommerziell vielversprechenderen Songs weichen - unter anderem von Fatboy Slim, Earth Wind and Fire oder The Alan Parsons Project - und ist nur gerade mit zwei Cues vertreten. Diese dauern etwa fünf Minuten und sind in einem episch-bombastischen Stil gehalten, wie er von Hans Zimmer und Co. gepflegt wird.

☺

THE REPLACEMENT (2000)

Varese 6180 • 60:05 - 16 Tracks

Auf der Tonspur dieses Sportfilmes vereint der Maestro akustische Romantik, symphonischen Bombast, welcher stellenweise an Trevor Rabin erinnert, rockige Rhythmen wie auch Synthi-Pop à la Jean-Michel Jarre und üppige Techno-Beats. Ein erstaunlicher Stilwandel für den sonst orchestra komponierenden Musiker, der, obwohl das Resultat faszinierend ist, sicher nicht bei allen Fans auf Begeisterung stossen wird. Abgerundet wird das Album durch rockige und popige Songs von Font 48, Gloria Gaynor, Young MC oder Bret Domrose.

☺ ☺

THE EMPEROR'S NEW GROOVE (2000)

Walt Disney Records 60689-7 • 48:58 - 12 Tracks

Die CD des neuesten Disney Trickfilmes setzt sich aus den obligaten Songs - hier vorgetragen von Tom Jones, Sting, Shawn Colvin und Eartha Kitt - und sechs instrumentalen Tracks aus der Feder von John Debney zusammen, die immerhin 29 Min. ausmachen. Während einer davon ein schmissiger Swing mit rhythmischen Drums, tollem Blech und grandiosen Klarinettensoli ist, bieten die restlichen Score-Cues wohlgefällige orchestrale Klänge mit romantischen Melodien, einem Schuss dramatischer Action und einem dezenten Latin-Einschlag.

☺ ☺

HEARTBREAKERS (2001)

RCA Victor 663770-2 • 53:20 - 12 Tracks

Auch der Soundtrack dieser schwarzen Komödie enthält vornehmlich Songs, doch immerhin machen die zwei instrumentalen Tracks knapp 15 Minuten aus. Wie bereits bei **My Favorite Martian** steuert

Danny Elfman das Thema bei - hier mit einem distinktiven Thomas Newman Touch - während John Debney darauf aufbauend die Partitur schreibt: Romantisch-amouröse Klaviermotive, beschwingten Bluegrass, mysteriöse Spannungsmusik, Latingitarre und marschartiges Mickey Mousing. Alles in allem eine solide Handwerksarbeit.

☺

SPY KIDS (2001)

Chapter 3 Records 30002-2 • 31:38 - 19 Tracks

Nicht zwei sondern gleich sieben Komponisten (Danny Elfman, John Debney, Harry Gregson-Williams, Gavin Greenaway, Heitor Pereira, Chris Boardman und Marcel Rodrigues) bzw acht wenn man die Gruppe Los Lobos mitzählt, sollten für Robert Rodriguez die „coolste“ Spionage-Actionmusik seit Bond verfassen. Ob die positiven Ausführungen des Regisseurs im Booklet der Wahrheit entsprechen oder ob die zahlreichen Musiker lediglich aus Panik an Bord geholt wurden, um das sinkende Schiff zu retten, ist mir nicht bekannt. Tatsache ist jedoch, dass die Partitur durch die zahlreichen und unterschiedlichen Einflüsse geprägt ist. So erkennt man ganz deutlich Hans Zimmers Actionbombast in *Cortez Family* oder Danny Elfmans makabere Ader aus *Nightmare before Christmas* im herrlichen *Floop's Song (Cruel World)*. Von John Debney sind auf dem Silberling sechs Stücke vertreten, wobei der Maestro in vier Cues auf das Material von Danny Elfman zurückgreift und die zwei verbleibenden Tracks zusammen mit Marcel und Roberto Rodrigues geschrieben hat. Leider bewahrheitet sich einmal mehr, dass zu viele Köche den Brei verderben.

☺

CATS & DOGS (2001)

Varese 6278 • ??:?? - ?? Tracks

Zum Zeitpunkt des Redationsschlusses war der Soundtrack zu dieser Spionagekomödie noch nicht erhältlich.

PRINCESS DIARIES (2001)

Am 3. August kommt dieser Walt Disney Streifen von Garry Marshall mit Julie Andrews und Anne Hathaway in die USA-Kinos, in welcher eine 16-jährige New Yorkerin erfährt, dass sie die Prinzessin eines kleinen Europäischen Landes ist und als Erbin daher bei ihrer Grossmutter Benimmlektionen nehmen muss.

Der Soundtrack von Walt Disney Records enthält nur Songs. Ob noch eine Score bzw. Promo-CD veröffentlicht wird, war bei Redaktionsschluss leider nicht bekannt.

SNOWBOUND (2001)

Ob ein Soundtrack zu diesem Film unter der Regie von Ruben Preuss mit Jann Arden, Peter Dobson und Erika Eleniak in den Hauptrollen veröffentlicht wird, war bei Redaktionsschluss leider nicht bekannt.

JIMMY NEUTRON: BOY GENIUS (2001)

Ebenfalls ein bevorstehendes Projekt ist dieser Trickfilm für Paramount Pictures mit den Stimmen von Martin Short, Patrick Stewart und Debi Derryberry.

Vor allem die Promo-CDs, aber auch einige andere Titel, sind leider vergriffen oder nur sehr schwer zu erhalten. John Debney verkauft einige dieser Raritäten auf seiner Homepage www.johndebney.com und auch auf www.ebay.com werden sie immer wieder angeboten.

@ SCORESHEET @

Das Diskussionsforum

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

WO?

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

WANN?

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

WIE?

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

So kann man auch wählen, ob die mails einzeln eintreffen oder gebündelt als „Tagesrapport“ (die meisten ziehen die Einstellung „Individual mails“ vor).

WAS KOSTET MICH DAS?

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

WAS LÄUFT DA?

Wie schon gesagt, es dreht sich alles um Filmmusik.

News verbreiten sich am schnellsten im Internet, Fragen werden ernst genommen und mit grösster Wahrscheinlichkeit auch beantwortet. Wie ist die neuste CD von Goldsmith, was bringt Marco Polo als nächstes raus? Irgend einer weiss immer Bescheid!

Jeder darf frei schreiben was er denkt, mit dem gebührenden Respekt den anderen Teilnehmern gegenüber natürlich. Es gibt auch einige Benimmregeln, die man beachten sollte:

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

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

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

Drei Compact Discs, zwei Komponisten, ein Sonnengott...

...die nicht endenwollende Faszination eines „mammoth scores“
und seiner neuesten Veröffentlichung von 2001

von Annette Broschinski

„Schön erscheinst du
im Horizonte des Himmels
du lebendige Sonne,
die vom Anbeginn lebt!
Du bist auf gegangen im Osthorizont
Und hast jedes Land mit deiner Schönheit
erfüllt.
Schön bist du, groß und strahlend,
hoch über allem Land.“
(1350 – 1340 v. Chr., Sonnen- oder Aton-
hymnus des Echnaton)



Dieser Ausschnitt vom Anfang eines längeren Werkes kennzeichnet bereits den spirituellen Inhalt dessen, was 3.300 Jahre später zum filmmusikalischen Meisterwerk wurde: der legendäre Score zum Film „The Egyptian“ bzw. „Sinuhe, der Ägypter“. Geschaffen wurde er von zwei Giganten des Golden Age, Alfred Newman und Bernard Herrmann im Jahre 1954, in einer nachgerade einzigartigen Kollaboration. Drei CDs existieren nunmehr:

1. Die Varèse Sarabande-Version (1990), eine zum Film fast zeitgenössische Neueinspielung des Scores, durchgeführt von Alfred Newman mit einem leicht minimierten Orchester, veröffentlicht als Decca-LP, in mono auf die CD übertragen (vergriffen);
2. die jüngst (1999) erschienene, gleichsam rezente (1998) Neueinspielung von William T. Stromberg mit dem Moskauer Sinfonieorchester, basierend auf einer Restaurierung und Rekonstruktion des Musikwerkes durch John Morgan – beide ein seit längerem bekanntes Team mit einer

Vielzahl von Projekten – auf dem Marco Polo-Label, sowie

3. die aktuell herausgebrachte Teil-Rekonstruktion – wo noch möglich wegen des sehr schlechten Erhaltungszustandes, vieles war nicht mehr zu retten – des Original-Scores der tatsächlichen Einspielung für den Film, von Newman und Herrmann damals mit dem Twentieth Century Fox Orchestra und dem Chor von Ken Darby aufgenommen, 2001 wiederhergestellt von Lukas Kendall & Team und in seinem FilmScore Monthly Label erschienen, mit dem deutlichen Hinweis auf das Motto: „Nothing sounds like the original tracks but the original tracks...“. Der lebendige Aton möge ihm dafür zeit lebens scheinen!

Um es gleich vorweg zu nehmen: Der Film selbst wurde nicht der Erfolg, auf den er angelegt war. Die Fox – deren Schicksal später ebenfalls durch einen gigantomanen Ägypten-Streifen, Cleopatra, besiegelt wurde, hatte sich durchaus Großes vorgenommen, mit einem ganz besonderen Thema und wissenschaftlicher Unterstützung durch einen extra dafür eingestellten Ägyptologen, hatte jedoch insbesondere in der Besetzung des männlichen Hauptdarstellers ein deutliches Problem. Marlon Brando war für den „Sinuhe“ vorgesehen, sagte aber nach längerer Hinhalten ab – unter anderem, weil er mit dem alternierenden Produzenten Darryl F. Zanuck ebenso wenig anfangen konnte wie mit dessen „attractive, shapely discovery“ wie das booklet treffend formulierte, der Schauspieler Bella Darvi – die bezeichnenderweise den Part einer Edelkonkubine übernahm.

Trotz vieler Stars in den sonstigen Rollen – Jean Simmons, Victor Mature, Gene Tierney, Peter Ustinov und Michael Wilding – kam mit dem weitgehend unbekanntem Briten Edmund Purdom als „Sinuhe“ schließlich kein wirklich „packendes“ Spiel auf. Das hatte jedoch nicht ausschließlich schauspielerisch begründete Ursachen, wie wir später sehen werden.

Die beiden Komponisten konnten dies jedoch zum Zeitpunkt ihres musikalischen Schaffens Aton-sei-Dank nicht in vollem Umfang überblicken, und eben genau diese Aufrichtigkeit ihrer Komposition kenn-

zeichnet den über alle Maßen qualitativollen, gemeinsamen „Compound Score“, wie andere gute Musiken aus schlechteren Filmen ebenfalls.

Was aber bewegte Newman und Herrmann, wirklich ihr Bestes zu geben, sich gegenseitig zu einer bis heute bewegenden und mitreißenden Musik anzustacheln? Zur Beantwortung dieser Frage muß man einen Blick auf die Zeitgeschichte werfen.

Mitte des 20. Jahrhunderts entstehen eine Vielzahl von episch-monumental- und vor allem biblisch angelegten Buchvorlagen, die oft und gern zu Filmen weiterverarbeitet werden. Ihre religiöse Motivation entspringt in der relativ festen Verankerung des filmschaffenden Abendlandes im Christentum. Letzteres definiert sich ebenso wie der jüdische Glaube und der Islam eigentlich durch die Tatsache, daß ihr jeweiliger einzig wahrer Gott auch der aller anderen sei, was als Monotheismus bezeichnet wird (im Gegensatz zum Henotheismus, der daneben auch andere Religionen duldet). Gemeinsam ist allen monotheistischen Religionen, daß an ihren Anfängen stets ein Religionsstifter steht, ob nun Moses, Jesus, Mohammed oder auch Zarathustra. Die am stärksten verbindende Gemeinsamkeit ist jedoch die feste Überzeugung der heutigen monotheistischen Religionen, in ihrer Ausprägung weit über den „primitiven“ Glaubensformen derjenigen Menschen zu stehen, die in den meisten bekannten, geschichtlich überlieferten Fällen und zudem weltweit der Vielgötterei huldigen (polytheistische Religionen). Der wie auch immer geartete Weg hin zu nur einem Gott wird innerhalb der einzelnen monotheistischen Religionen als der einzig wahre, wichtige und „richtige“ Schritt empfunden, so daß über alle Grenzen hinweg ein grundsätzliches Verständnis der monotheistischen Religionen füreinander besteht – wiederum in deutlicher und recht massiver Abgrenzung von „allem anderen“. Ein weiteres Kennzeichen ist die fehlende „Verbildlichung“ des einzigen Gottes, d.h. es wird keine vermenschlichte Gestalt als Personifikation eingesetzt, auch kein halb-tierisches Mischwesen, sondern eine der Natur entlehnte Abstraktion oder überhaupt kein Abbild.



Alfred Newman, Bernard Herrmann
mit Murray Pivack (1954)



Und hier nun beginnt das ganz besondere Kolorit, das insbesondere Newman zutiefst in seinem gefühlsbetont-spirituellen Ansatz packte, und bei Herrmann den teils zornig-neurotischen Aktionismus evozierte. Die dargestellte Handlung aus der Zeit vor etwa 1360 bis 1340 Jahren v. Chr. basiert auf dem Erfolgsroman des finnischen Autors Mika Waltari („Sinuhe Ägyptiläinen“) aus den 1950ern über die Selbst- und Religionsfindung eines einzelgängerischen Außenseiters namens Sinuhe, der im Alten Ägypten zufällig in die Zeit des Ketzler-Pharaos Echnaton (eigentlich Amenophis IV.) hineingeboren wird. Der Name Sinuhe basiert auf einer wesentlich älteren Erzähltradition* und wirkt authentisch.

Jener Ketzler-Pharao Echnaton wandte sich in seiner Regierungszeit, deren Kernzeit nur etwa 12 Jahre (!) umfaßte, von den wahrhaft zahllosen klassischen, halb-menschlichen Göttern des Alten Ägypten ab und verordnete zum ersten Mal in der datierten Menschheitsgeschichte eine Hinwendung nur zu einem Gott, nämlich dem Sonnengott Aton. Dies war ein unglaublicher Schritt – von welcher Seite aus auch immer man ihn betrachtet – denn er erforderte einen vollständigen Bruch mit der eigenen Geschichte, die Entmachtung unzähliger Priesterschaften und eine Um-

stellung der gesamten Kunst, die primär durch die Religion definiert wurde. In der bildenden Kunst führte das zu immensen Abweichungen vom altägyptischen, bereits damals zweitausend Jahre alten Bild-Kanon (besonders die frühen Jahre mit der sogenannten „expressionistischen Phase“ mit betont häßlichen Darstellungen vom Pharao

selbst und seiner Familie, mit extrem nach hinten verlängerte Hinterköpfen der Prinzessinnen, dicken Bäuchen & Schenkeln, u.v.m.), in der dichterischen Kunst jedoch unter anderem auch zu jenem eingangs zitierten Sonnen- oder Atonhymnus. Selbiger stellt eine völlig eigenständige Art neuer Dichtung dar, mit einem wesentlich positiveren Naturbezug als vorherig beispiels-

weise im Amuns-Ritus oder gar der finsternen Osiris-Sage.

Hier nun schließt sich der Kreis, denn sowohl filminhaltlich als auch musikalisch bildet just jener Atons-Gesang einen zentralen Ankerpunkt. Der im Film verwendete englische Text findet sich im Booklet der Morgan/Stromberg-Neueinspielung und geht auf die standardisierte englische Übersetzung des ersten Absatzes des Hymnus zurück, wobei der Aspekt der „Schönheit“ („How beautiful art thou“) im Film wohl aus gesangsmotivierten Gründen heraus stark überbetont wird; im Original wird er deutlich zurückhaltender verwendet:

*„Thou arisest far in the horizon of heaven,
O Living Aton,
Beginner of Life.
When thou dawnest in the East,
thou fillest every land with thy beauty.
Thou art indeed comely, great, radiant and high
Over every land.“*

Spätestens an dieser Stelle ist klar ersichtlich, warum Echnaton ein so beliebtes Personenthema ist: Er ist heutigen monotheistischen Religionen sehr nahegekommen und findet daher Gnade vor ihren Augen. Er war ein Mann mit Visionen, die

denen der oben genannten Religionsstifter entsprachen. Er hätte Erfolg haben können. Er hatte ihn jedoch nicht, und wäre deswegen beinahe von der Geschichte übersehen worden: Nach seinem Tod wurden von den vormals herrschenden Priesterkasten zunächst mit Hilfe schwächerer bzw. zu junger Nachfolger das alte Götter-System wieder etabliert, und bereits nach wenigen Jahren setzte eine zunehmend intensiviertere Bilderstürmung (Ikonoklasmus) ein – Reliefs aus der Echnaton-Zeit wurden weggemeißelt, Büsten zerstört, seine Kartusche und die seines Gottes Aton nachhaltig zerstört, Tempel seiner neuen Stadt Achet-Aton (heute: Tell-el-Amarna) wurden in ihre Bestandteile zerlegt und in anderen Tempeln aufs neue verbaut. Das ägyptische Volk nämlich liebte und brauchte seinen vielen kleinen und großen Götter...und die Priester ihre Macht. Erst mehrere große deutsche und britische Grabungen in Tell-el-Amarna von der letzten Jahrhundertwende an brachten überraschende Funde der „Ketzler-Stadt“ hervor, die direkt nach dem Scheitern der Religionsreform wieder zugunsten der klassischen Herrscherstädte Theben und Memphis der Wüste überlassen wurde.

Die romantische Stilisierung des Echnaton zu einer Art „Vorform“ von Christus ist sehr angenehm: Echnatons Religionsreform ist noch viel länger her und zudem durch sein Scheitern völlig ungefährlich für den Nimbus und Bestand der heutigen monotheistischen Weltreligionen. Seine aberrante Kunst erwies sich als hochgradig inspirierend für verschiedenste Literaten und Künstler, so auch Thomas Mann, der seinen „Joseph“ kurzerhand in die Amarna-Zeit einwob. Jüngstes Auftauchen der bizarren, jetzzeitigen Echnaton-Faszination waren das Michael-Jackson-Video „Remember the time“ und vor allem der Film Star Gate, in dem sogar eine recht genaue Kopie der Gesichtsstrukturen des Echnaton von überlieferten Riesenstatuen verwendet wurden.

Auffällig ist insbesondere für das Christentum eine große, um so tragischere Ähnlichkeit des „Hohen Liedes“ für Aton mit dem Psalm 104 des Alten Testaments (Verse 20 – 25; u.a.: „Du machst Finsternis, daß es Nacht wird; da regen sich alle wilden Tiere.“). Dies wird heute meist mit der generellen Verwandtschaft aller religiöser Hymnen der frühen Hochkulturen des Vorderen Orients untereinander erklärt, was nicht von der Hand zu weisen ist. Dennoch verursachen die großen Ähnlichkeiten eine verständliche Ehrfurcht.

Alle genannten Fakten liefern eine sehr gute Analysemöglichkeit für die beiden musikalischen Ansätze von Newman und Herrmann, die sich vorab sehr genau und verbindlich absprachen:

1. Newman konzentrierte sich zum einen auf sämtliche Chor-Passagen des Scores sowie grundsätzlich auf das Element des

erstmalig in der geschriebenen Geschichte der Menschheit auftauchenden, monotheistisch „Erleuchteten“, der allerdings durch sein allgemein bekanntes „Versagen“ oder Scheitern von vornherein nicht in jubelndes Dur gesetzt wird, sondern in ein prädestiniert wirkendes Moll. Newman schuf ein wirklich in Rührung versetzendes, holzbläserlastiges Hauptmotiv eben jenes Aton-Gesanges, das zweimal mit Chor und mehrfach rein orchestral erscheint, einige Ganzton-Schlenker enthält und dessen „How beautiful art thou“ im „prelude“ sogar von Herrmann perfekt eingearbeitet wurde. Newman schrieb auch einen wirklich phantastisch in die altägyptische Volksseele hineingedachten Totengesang für gemischten Chor anlässlich der Trauerfeier für den Vater des Echnaton, Amenophis III.; schwermütig, aus vollem Herzen klagend, ein orientalischer Trauermarsch – er findet sich ausschließlich auf der FSM-CD. Zudem erdachte er die chorlose oder nur durch wortlosen Gesang begleitete Apotheose der Glaubensfindung des Echnaton (er erkennt sterbend am Ende des Films, daß Gott in allem lebt und nicht nur in der materialisierten Sonnenscheibe selbst) durch einen wunderschönen, fast christlich-kirchlich klingenden Choral – die mehrfach umgesetzte Fortsetzung des „Beautiful“-Motives. Ebenfalls auf ihn geht das durchgängig wieder aufgegriffene Motiv der wahrhaft liebenden Merit, der einzigen ehrlichen Frau im Umfeld des Sinuhe, zurück. Dies wird von Newman besonders in der Passage „Valley of the Kings“ auch stark orientalisch eingefärbt, sowie im „Death of Merit“ auf verständliche Weise sehr getragen-dramatisch verstärkt. Jedoch auch der martialische Harremhab, der zumindestens im Film die Herrschaft des „Götterschänders“ direkt und zwangsweise beendet und sich selbst inthroniert (historisch falsch; die tatsächliche Thronreihenfolge war: Echnaton – Semenchkare – Tutanchamun – Eje – Harremhab), bekam von Newman ein eigenes Motiv zugeordnet, allerdings natürlich kein von erhabenem Glauben getragenes: Es beginnt trügerisch mit dem schönen Echnatons-Glaubensmotiv und geht dann in einen fast Rozsa-artigen Kriegermarsch über, laut, triumphierend, alles niederwalzend – herrlich.

2. Herrmann dagegen spezialisierte seinen Ansatz auf das Herausarbeiten der Einsamkeit und der seelischen Zerrissenheit von Sinuhe sowie die Folgen seiner Taten, was sich in ersten Ansätzen auch in allgemeinen Hintergrundmusiken wiederfindet (The Ruins). Besondere Qualitäten konnte er nachvollziehbarerweise auch in den von Zorn und Kämpfen geprägten Passagen entwickeln (The Chariot Ride; siehe auch unten: Holy War) und natürlich ganz besonders in der Charakterisierung Beziehung Sinuhs zu der babylonischen Edelkonkubine Nefer-nefer-nefer („die Schöne-

schöne-schöne“) mit all ihrer gefährlichen Verführungskunst und der Eiskälte ihres Herzens (Track „Nefer-Nefer-Nefer“ auf MP und VS, nicht FSM). Sinuhe erliegt ihr mit Haut und Haaren und verschichert für sie neben Haus und Grund sogar die mühsam angesparten, lange im voraus geplanten und bezahlten Gräber seiner Zieheltern – eine Todsünde für einen Altägypter. Diese amour fou führt unter anderem zu einem ganz herrlichen Duster-Motiv der Eigentumsüberschreibung (The Deed), aber auch im Umfeld seines Handelns zu einem Adagio-Motiv zweier gegenläufiger Melodien mit deutlichem basso continuo (The Rebuke), das seinerseits nur auf der Marco Polo-CD zu finden ist. Nach überbrachten Liebesgaben wird Sinuhe wieder uninteressant für die Dame, woraus natürlich ein Konflikt entsteht (schwelende Liebe in schwül-drückenden Tropennächten entwickelt sich zu wütendem Haß und gipfelt in Mordversuch und Einsicht des Fehlers). Höhepunkt des Herrmann'schen Ansatzes ist dann die furchtbare Buße, die Sinuhe tut, indem er die Leichen seiner aus Gram über ihn aus dem Leben geschiedenen Eltern nun selbst ins „Haus der Toten“ (The House of the Dead) bringt und unter Einsatz seines Lebens, reichlich Zeit und eigener Arbeitskraft doch noch zu deren Einbalsamierung beiträgt. Diese extrem spannungsgeladene Zeit unter den Niedrigsten der Niedrigen, nämlich den Totenwäschern und –balsamierern, setzt Herrmann durch betont finstere, baßlastige, deprimierte Klänge um. Sinuhe ist „ganz unten“ - besser läßt es sich nicht ausdrücken. Im Nachgang war Herrmann noch zuständig für den gruseligen Part des Herkunftsnachweises des Sinuhe – als ihm die Prinzessin Baketatun das Grab des verstorbenen Vorgängers zeigt, dessen extrem individualistisch geprägte Goldmaske (für Altägypten sehr unwahrscheinlich!) genau die Züge des Sinuhe trägt. Zu allem Überdruß, und hier wird die Filmgeschichte arg strapaziert, soll er also selbst ein ausgesetzter, aus politischen Gründen unerwünschter Pharaonensprößling sein. Wunderbarer Höhepunkt des Angehens von Herrmann – auch in puncto gegenläufige, polternde Fanfaren – ist dann der aus dem Track „Holy War“ (nur auf Marco Polo) hervorgehende Track „Danse Macabre“ (auf MP und FSM), wo Herrmann seine von Newman völlig abweichende, für ihn selbst aber so

typische Art ungewöhnlicher Orchestrierungen ausleben konnte – was er im prelude übrigens bewußt nicht tat, um hier eine Verschmelzung beider Ansätze zu erreichen.

3. Die Synthese beider musikalischer Herangehensweisen zusammen ergibt eine wahrhaft ungeheure Spannungsbreite: Von elegisch-spirituellen Visionen bis hin zu Mordlust, von Trauermärschen bis zu falscher (= sinnlich-körperlicher, gekaufter!) Liebe und ihren Verstrickungen ist wirklich der Großteil der denkbaren menschlichen Gefühls-Facetten enthalten. Ein einzelner Komponist hätte dies nicht geschafft. Newman wäre wohl dem Alltagsgeschäft verfallen, hätte von mehreren anderen Komponisten „mitkomponieren“ lassen und schließlich eine routinierte Gesamtorchestrierung eines weiteren Dritten veranlaßt. Im vorliegenden Fall verließ sich Newman auf die nicht unerheblichen Talente seines Orchestrators Edward Powell, der besonders bei den lyrischen Passagen das seinige zu einer Optimierung der Vorlagen tat. Herrmann allein wäre zornig gewesen, daß man ihm so einen „Historischinken“ angedreht hat und hätte bestimmt einige ältere Motive und solche für werdende Konzertkompositionen eingesetzt. So aber war Herrmann, der Newman ehrlich bewunderte und akzeptierte – wichtigste Grundlage für jedwede Zusammenarbeit mit ihm – ein ehrlicher und fleißiger sowie kompromißfähiger Komponistenkollege, der die besseren Seiten von Newman erneut „herauskitzelte“, der sich seinerseits fast schon herausgefordert sah und somit mehr Energie und Verve in eine wirklich originäre Eigenkomposition investierte als im Alltagsgeschäft als Musikboß bei Fox sonst üblich und möglich. Das dabei entstandene



musikalische Gesamtbild entbehrt bis heute nicht der Faszination, zudem wohl beide Herren im Angesichte des jahrtausendealten Stoffs eine ebensolche empfanden und ihr gemeinsames Werk rückblickend stets positiv erwähnten.

Das Problem des Films und damit auch der musikalischen Ansätze ist die Bewertung des Sinuhe selbst. Mitte des 20. Jahrhunderts konnte aus dem noch sehr christlichen Umfeld Hollywoods keine positive Charakterzeichnung des Titelhelden Sinuhe erwachsen. Von Beginn des Buches/Filmes an fragt er nach dem „Warum?“ des Lebens, der Existenz – muß sich jedoch zunächst im Tempel ausbilden lassen, um überhaupt Arzt werden zu können. Er diskreditiert sich also eindeutig als Zweifler, als Ungläubiger, als Atheist, durchläuft aber trotzdem die Tempelausbildung, dadurch sicherlich von den meisten Monotheisten als Heuchler entlarvt und geächtet. Dieses Zweiflerbild kontrastiert zu dem des Juda Ben Hur im Film Ben Hur, der auch ein „Suchender“ ist und am Ende des Films zu Christus findet – jedoch bis anhin zumindestens oberflächlich an den einen jüdischen Got glaubt.

Aus dem fortwährenden Suchen seines Naturrells heraus versteht man um so weniger die vielen Fehler, die Sinuhe macht – inklusive der hörigen Beziehung zu Nefer, d.h. Sinuhe wird den gesamten Handlungsverlauf hindurch negativ gekennzeichnet. Erst ganz am Ende von Buch und Film erfährt er eine Läuterung, wie sie den monotheistischen Religionen und hier besonders dem Christentum sehr schmackhaft ist – Reue und Einsicht, den Einen, den einzig wahren Gott anzunehmen – im Film noch viel stärker herausgearbeitet als im Buch.

Es gibt im gesamten musikalischen Score kein einziges separates Motiv, das ausschließlich dem Sinuhe gewidmet ist. Es finden keine Solidarisierungen mit ihm statt, denn er ist aus Sichtweise der heutigen monotheistischen Weltreligionen „tabu“. Und hier liegt das Problem: Es hätte eines außergewöhnlich charismatischen und selbstbewußten Schauspielers bedurft, um diese genannten Probleme zu überwinden, zu „über-spielen“ im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Art des Spielens hätten Newman und Herrmann bei den ersten filmischen previews mit Sicherheit registriert, denn dazu waren beide sensibilisiert genug. Und beide Herren hätten wahrscheinlich noch weitere Perlen ihres Schaffens hinzugefügt...das niemals entstandene Motiv von „Sinuhe, dem Einsamen“, oder „Sinuhe, dem sympathischen Zweifler“. Heutzutage wäre dies möglich und würde dem Zeitgeist besonders der stärker urbanisierten Gegenden entgegenkommen, da der Atheismus mittlerweile gesellschaftsfähig geworden ist – zumindestens im Abendland.

In Kombination mit der Unzahl von kritischen Kommentaren, die der Film einstecken mußte - wie beispielsweise der „nicht historisch korrekten Kostümierung, besonders die

der Frauen“ - ist die Bewertung der schauspielerischen Schwäche, eigentlich eher der Durchschnittlichkeit des Edmund Purdom ebenso falsch eingesetzt. Es müßte zu ersterem heißen „die Unmöglichkeit der korrekten Kostümierung (u.a.)“ – wer hätte 1954 einen Teil der Frauen barbusig zeigen können? Dies würde heute gelingen; damals wäre es ein Skandal gewesen. Die aus Grabgemälden bekannten Frauengewänder sind im Bereich oberhalb der Hüfte tatsächlich nur sehr luftig geschnitten. Es müßte auch zur Hauptdarstellerproblematik heißen: „die Unmöglichkeit, einen zutiefst atheistischen Helden positiv auszu-leuchten, und dies im Filmgeschäft Mitte des 20. Jahrhunderts“. Selbst der fahnenflüchtige Marlon Brando hätte dies nicht geschafft – er hat es wohl geahnt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Fans der Musik wohl alle drei CDs benötigen. Allein vom Originalitäts-Aspekt zu urteilen, braucht man die Varèse Sarabande-Scheibe, weil man den schwülen „Lotus Pool“-Gesang nicht entbehren möchte und die hohe Einspielgeschwindigkeit schätzt, dafür aber die Mono-Qualität in Kauf nimmt. Die Marco Polo-Scheibe brilliert dafür mit glasklaren Aufnahmen und den zusätzlichen Tracks „The Rebuke“ und „Holy War“, allerdings verminderten Tempi und (zu) stark ausgedünntem Chor. Der neue Film Score Monthly-Silberling enthält den wirklich bewegenden Trauergesang für den verstorbenen alten Pharaon und die sattsam vollen, breit besetzten Chor-Passagen in der nötigen Geschwindigkeit und der originalen Film-Orchestrierung, dafür fehlen wiederum nicht mehr rekonstruierbare, wichtige Anteile wie der Einführungstrack des „Merit“-Motivs (Her Name Was Merit), die aber wieder in Tracks wie „Live for Our Son“ u.a. wettgemacht werden (s.o.: Valley of the Kings). Die booklets von Marco Polo und Film Score Monthly ergänzen sich hervorragend (Varèse hatte nur einen minimalen Vierseiter produziert), wobei das erstere noch ausführlicher und umfangreicher bebildert ist. Die Entscheidung zum Kauf fiele bei Unkenntnis der drei Inhalte sehr schwer und wäre zutiefst zufällig. Empfehlung: Alle drei CDs anschaffen, einen eigenen Sampler zusammenstellen und beim Hören Bildwerke aus der Amarna-Zeit betrachten, bzw. ins nächstgelegene Ägyptologische Museum marschieren.

Epilog: Solange Menschen über Religion grübeln und streiten, solange sie über Musik und ihre Qualität debattieren und sich raufen, solange sind sie lebendig. Frei nach einer Zeile der englischen Übersetzung des Berliner Papyrus des „Gesprächs eines Lebensmüden mit seiner Seele“ (Mittleres Reich):

„Brother, as a long as you burn – you belong to life...“

Dieser Aufsatz ist Leif-Lennart Wulfes gewidmet, der seine berechtigten Zweifel nicht mehr zu einer Auflösung bringen konnte.

Literatur:

Aldred, Cyril (1991): Akhenaton. King of Egypt. – Paperback, 320 S., London (Thames and Hudson).

Grimm, Alfred (1993): Das Sonnengechlecht. Berliner Meisterwerke der Amarna-Kunst in der Sprache von Thomas Mann. – 80 S., Mainz (Philipp von Zabern).

Hornung, Erik (2000): Echnaton. Die Religion des Lichts. – ppb-Patmos-Ausgabe, 159 S., Düsseldorf und Zürich (Artemis und Winkler).

Schlögl, Hermann A. (1992): Amenophis IV. Echnaton. – 3. Aufl., 148 S., Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag).

Waltari, Mika (1993): Sinuhe, der Ägypter. – 29. Aufl., 752 S., Bergisch Gladbach (Gustav Lübbe Verlag).

Wildung, Dietrich (Hrsg., 2000): Ägypten 2000 v. Chr.. Die Geburt des Individuums. – 191 S., München (Hirmer Verlag).

Fußnote: * Für Ägyptologie-Interessierte: Es handelt sich bei diesem Roman mit-nichten um die zu moderner Prosa verarbeitete Version der altägyptischen „Geschichte des Sinuhe“, einem in der Ägyptologischen Sammlung von Berlin verwahrten, einzigartigem Papyrus. Dieser stammt nämlich aus dem sogenannten „Mittleren Reich“, das deutlich vor den geschilderten Ereignissen des „Neuen Reiches“ liegt – die Entstehungszeit dieser lehrstüchhaften Erzählung datiert etwa auf 1800 v.Chr. Der geschilderte Haremsbeamte Sinuhe dient den Pharaonen Amenemhet I. und später dessen Sohn Sesotris I., ist allerdings selbst wohl eine fiktive Gestalt. Die einzige inhaltliche Überschneidung des Papyrus mit dem Roman- und Filmstoff ist, daß besagter Original-Sinuhe aus politischen Gründen sein geliebtes Ägypten fluchtartig verlassen muß und viele Jahre in fremden Ländern verbringen muß, also im „Ausland“, für Altägypter eine offensichtlich traumatische Vorstellung – und dieses Schicksal ereilt auch den jüngeren Sinuhe. Im Roman wird die Namensgebung des Findelkindes (!) Sinuhe nur ein einziges Mal kurz erklärt: „Mein Mutter Kipa nannte mich nach einem Märchen Sinuhe, denn sie liebte Märchen, und außerdem war ich nach ihrer Meinung auf der Flucht vor Gefahren zu ihr gekommen, gleich dem sagenhaften Sinuhe, der im Zelte des Pharaon unfreiwillig ein schreckliches Geheimnis vernommen hatte, worauf er floh und viele Jahre unter mancherlei Abenteuern in fremden Ländern verbrachte.“ Der „Waltari-Sinuhe“ tut dies später ebenfalls und erringt viel Ruhm und Geld in den fremden Kulturen, die seine Fähigkeiten als Arzt schätzen lernen, besonders die des Schädelbohrens und -öffnens.

THE EGYPTIAN

Alfred Newman &

Bernard Herrmann

Film Score Monthly (FSM)

Golden Age Classics Vol.4 No. 5

(72:06 / 24 Tracks)

„Music in Cinema“ oder: Carpe Diem...

von Annette Broschinski und Stephan Eckardt

Ein Abonnementskonzert der Radiophilharmonie Hannover des Norddeutschen Rundfunks (NDR) im Landesfunkhaus Niedersachsen vom 11. Mai 2001 im Großen Sendesaal

Mit einem relativ langen Vorlauf als ein Konzert von und mit Maurice Jarre angekündigt, elektrisierte der NDR Hannover bereits seit Anfang April die Filmmusikfans in Niedersachsen. Ein Konzert, ein Konzert – voller Vorfreude wurde der Kartenvorverkauf wahrgenommen; Jarre hin, Jarre her, da will man doch dabei sein. Und so ereilte es auch jenes kleine, heterogene Grüppchen von Braunschweigern, Hannoveranern, Göttingern und einem Hamburger nach diversen Telefonaten und komplizierten Wer-kauf-wem-welche-Karte-gleich-mit-Aktivitäten, sich am 11. Mai dieses Jahres nun tatsächlich bei schönem, warmem Wetter am besagten Sendesaal einzufinden. Noch bevor man sich gegenseitig als zueinandergehörig identifizieren konnte – denn einige hatten bislang nur telephonischen Kontakt bzw. von der jeweiligen „anderen“ Gruppe nur vom Hörensagen oder von Grenzgängern mehrerer Gruppierungen vernommen – stellte sich überraschend heraus, dass mitnichten Jarre gespielt wurde und Meister Jarre selbst auch nicht erschienen war. Nun ja, ärgerlich, wenn man extra, um alle Motive zu erkennen, einige Tage lang auch jene Jarre-Scheiben gehört hatte, die nicht wirklich zu den eigenen Favoriten gehören... Heiß wurde sogleich diskutiert und erregt debattiert. Dadurch, dass Filmmusik so extrem unterschiedliche Berufsgruppen vereint, waren die Reaktionen entsprechend differenziert – immer wieder ein interessanter Effekt.

Auf dem neuen, dem Ersatz-Plakat stand dann aufmunternd zu lesen „Music in Cinema, Dirigent: Nicholas Dodd, Moderation: Michael Becker“. Noch bevor wir lange rätseln konnten, wurden drinnen Handzettel verteilt, auf denen die genaue Werk-Abfolge mit den Zusatzinformationen „Komponist“ und „Film“ erfasst waren, und dann ging's auch schon los. Um es gleich vorweg zu nehmen: Neben einer schriftlichen, überaus blumigen Hommage an Mr. Dodd, die auf selbigem Handzettel rückseitig zu finden war und aufgrund ihrer Überschwenglichkeit fast schon sein vorzeitiges Ableben vermuten ließ, stellte sich beim Erscheinen des Maestro sogleich heraus: Der Mann hat Charisma und einen selbst einige Reihen weit ins Publikum

hineinwirkenden Charme. Den meisten Filmmusikfans ist er wahrscheinlich eher unbekannt, in der Szene aber doch vor allem durch die Zusammenarbeit mit David Arnold zu finden. Er orchestrierte z.B. Stargate, Independence Day und wie weiter unten noch erwähnt: Last of the Dogmen. Und gleich nach der FOX-Fanfare legte das NDR-Radiophilharmonie-Orchester unter seiner Leitung los und stimmte alle mit Rozsas **Ben Hur** (*Overture, Love Theme*) mächtig gewaltig ein. Es ist eben doch immer wieder etwas ganz anderes, eine solche wuchtige, emotionalisierende Musik direkt von einem Orchester gespielt mitzuerleben, mit all der dazugehörigen Intensität. Herrlich – Gänsehaut inklusive!

Recht schnell bekamen wir allerdings mit, dass der stocksteife Moderator seiner Aufgabe nicht so recht gewachsen war. Offensichtlich kurzfristig eingesprungen, moderierte er die meisten Stücke vom Blatte lesend an. Grundsätzlich ist eine solche Konzertmoderation eine durchaus löbliche Angelegenheit. Zumal in diesem Abonnement sehr viele sehr alte Menschen sitzen, die dieser Musik nicht unbedingt Konzerttreife zubilligen und sie außerdem nicht automatisch bestimmten Filmen zuordnen können.

Aber wie und was der Moderator sprach, war eben nicht unbedingt ein Hochgenuss. Und dann schlich sich nach einigen Unsicherheiten – schwups – auch noch ein Fehler zum Themenkomplex der „Fernsehserien-Musiken“ ein.

Was der gute Mann nicht ahnen konnte: In unserer Gruppe befand sich ein Vertreter der Berufsgruppe der Kabarettisten – mit kräftiger Stimme und Bühnenbedingt selbstbewusstem Auftreten – , der zudem mit Sicherheit von uns allen in der Filmmusik der versierteste war und ist. Diesen Fehler konnte er nun natürlich nicht dulden und erhob lautstarken, korrigierenden Protest, wie er im Sendesaal insbesondere bei dem vorzugsweise älteren Publikum sicher noch nicht oft vorgekommen ist. Um es kurz zu machen: Bereits dieser erste Einwurf – es sollten noch weitere folgen – verunsicherte den Moderator so tief, dass er zunehmend ängstlicher in unsere Reihe schielte und stets hinüberblinzelte, wenn er ob des Gesagten erneut unsicher wurde. In der Pause ließ er unseren Kabarettisten abfangen und ging dann im zweiten Teil auch sehr stark auf ihn ein – einmal fragte er sogar, ob denn das nun genehm und richtig sei... Eine wirklich bizarre, teils königlich-komische Konzertatmosphäre!

Die Lacher und offensichtlich auch die Sympathien der Orchestermusiker hatte unser Kabarettist allemal auf seiner Seite. Doch zurück zur Musik: Auf alle gespielten Titel einzugehen wäre hier aus Platzgründen nicht möglich. Von einer gewissen John-Williams-Lastigkeit abgesehen erscheint die Auswahl eigentlich bis zum heutigen Tage aus der Erinnerung heraus durchaus angenehm, allerdings nicht so sehr für Hardcorefans, natürlich, zumal ja – wie gesagt – auch viele Filmmusikunkundige im Saale saßen, die man auch wirklich nicht vergraulen sollte.

Besonders erfreulich war ein weiteres **Ben Hur**-Stück von Rozsa (*Parade of the Charioteers*) – herrlich in all seiner Fanfaren-Vehemenz! Und natürlich – geheimer Höhepunkt der wohl anwesenden Handvoll Herrmann-Fans, dass immerhin zwei Stücke aus **Psycho** gespielt wurden. Eben nicht nur der Track *The Murder*, sondern eben auch das *Prelude*. Und dies war nun wirklich ein Genuss – Dodd dirigierte voller Verve und Temperament, und die NDRler spielten sich wahrlich die Seele aus dem Leibe. Besonders einer der Cellisten schien eine schier diabolische Freude an den Streicherzuckungen des Herrmann zu haben, spielte besonders ekstatisch und lachte dabei in sich hinein. Nach den Gesichtern der Musiker zu urteilen, waren sie wohl ohnehin alle auf angenehme Weise einmal aus ihrem Alltag gerissen worden, und mit fast kindlicher Freude, aber großer Präzision wurde unter Dodds wachem Auge das Originäre der einzelnen Kompositionen herausgespielt.

Von Williams kamen allein drei **Star Wars**-Themen (aus **Phantom Menace**, **Star Wars (1)** und **The Empire Strikes Back**), das *Can you read my mind*-Thema aus **Superman** und ganz am Schluss, in Form einer durch frenetischen Applaus erzwungenen Zugabe, der *Raider's March* aus den Indy-Jones-Filmen. Den erkannten dann übrigens wohl auch noch die Allerverschlafensten des Konzertsaaals...

John Barry war nicht nur durch das fast obligatorische Out of Africa vertreten, sondern weitere zwei Male mit James-Bond Themen (**A View To Kill**, **From Russia With Love**), die besonders genussreich ausgespielt wurden und die Noch-Nicht-Barry-Fans sehr neugierig machten. Bill Contis *Gonna Fly Now*-Motiv aus dem Film **Rocky** wurde einfach ohne Chor intoniert – wobei unser Kabarettist hierbei Fehler beim Bläserinsatz bemängelte, die wohl von den meisten anderen großzügig

überhört worden waren. Außerdem war nicht zu überhören, wo die Stärken bzw. Schwächen dieses Symphonieorchesters liegen: Das Zusammenspiel mit Instrumenten aus der U-Musik, hier die E-Gitarre, klang dann doch ganz anders als man es von der Scheibe gewohnt ist.

Appetit auf mehr machten auch die beiden Außenseiter-Themen *Hidden Valley* von David Arnold aus dem Film **Last of the Dogmen** und der noch nicht erhältliche Score zum Film **Shakazulu** (Charles Orlins, Mark Ryder).

Der trotz allem wackere Moderator interviewte besonders im zweiten Teil des Konzerts hin und wieder den Maestro live, und auch hierbei entpuppte sich Dodd als kompetenter und angenehmer, jedoch durchaus auch humorig-schlitzohriger Vertreter jener Spezies von Kosmopoliten der „alten Schule“.

Carl Davis und die Berliner Symphoniker

von Walter Schorn

In der leider nur etwa zur Hälfte besetzten Berliner Philharmonie wurden am 1. Juni 2001 von den Berliner Symphoniker unter der Leitung von Carl Davis „Highlights der Filmmusik“ präsentiert. Eröffnet wurde der Abend mit einem Standardwerk der Filmmusik, dem Titelthema aus „Star Wars“ von John Williams, gefolgt von Maurice Jarre's „Dr. Schiwago“. Neben John Williams „Jaws – Der weiße Hai“ und Nino Rota's Titelmusik aus „Der Pate“ erklangen die Arien „Ebben n'andro lontano“ aus der Oper „La Wally“ von Alfredo Catalani und „O Mio Babbino Caro“ aus Giacomo Puccinis Oper „Gianni Schicci“, dargeboten von der aus Innsbruck stammenden Sopranistin Eva Lind. Mit der Titelmusik aus dem Film „Pride and Prejudice – Stolz und Vorurteil“ fand auch ein Werk aus der Feder des Dirigenten Platz in die-

Insgesamt gesehen: Ein lohnender Besuch eines live gespielte Konzerts derjenigen Musik, die die Leser dieses Journals so bewegt, und die dennoch so selten in den Konzertsälen zu finden ist. Es verbleibt jedoch – natürlich – die Frage nach weiteren Konzerten oder, um noch deutlicher zu werden: Nach Themen- bzw. Komponisten-Schwerpunkten. Was gäben wir nicht alles für ein Konzert, das beispielsweise Bernard Herrmann gewidmet wäre, und das vorwiegend eben die Perlen seines Schaffens miterleben liesse?

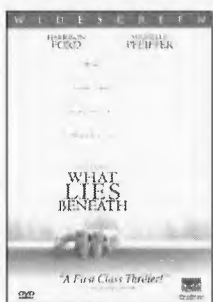
Nicholas Dodd jedenfalls überzeugte sehr, ebenso die enthusiastischen Orchestermusiker des NDR – der Moderator allerdings muss noch ein bisschen üben. Wir selbst als Fangröppchen würden uns gern wieder dort treffen, denn wir alle hatten „den Tag genutzt“ oder vielmehr „die Nacht gepflückt“...

sem Konzert. Höhepunkte im 1. Teil waren die Psycho-Suite von Bernard Herrmann und Robert Russell Bennetts Arrangement mit dem Titel Gershwin in Hollywood.

Der 2. Teil des Konzerts begann mit James Bond. Monty Normans Thema und „We have all the time in the World“ aus „On Her Majesty's Secret Service – Im Geheimdienst Ihrer Majestät“ von John Barry waren wohl jedem Zuhörer bekannt. Umrahmt von Giacomo Puccinis Musette-Walzer aus der Oper „La Bohème“ und der Arie „E strano“ aus „La Traviata“ von Giuseppe Verdi, wiederum exzellent gesungen von Eva Lind, erklangen Fred Ebbs „New York, New York“ und das Pink Panther-Thema von Henry Mancini. Highlight des 2. Teils war unbestritten die Titanic-Suite von James Horner. Mit John Barrys „Dance with Wolves – Der mit dem Wolf tanzt“ und einer kurzen Suite aus „The Magnificent Seven – Die glorreichen Sieben“ von Elmer Bernstein endete ein rundum gelungenes Konzert.

Einziger Wehrmutstropfen war das eingangs schon erwähnte geringe Publikumsinteresse. An den Ticket-Preisen kann es eigentlich nicht gelegen haben; so kostete eine Karte im Block A in der besten Kategorie gerade mal 45,00 DM.

Filme & Musik: DVD (3)



verwendete Tonspur isoliert abgerufen werden können. Weniger gruselig, aber nicht minder nervenaufreibend sind der übernatürliche Thriller **What Lies Beneath** (Fox), den Alan Silvestri mit einem Herrmannesquen Score ausstattete oder der beklemmende Krimi **Seven** (VLC Communications), jetzt als Platinum Edition erhältlich, mit einer düsteren Partitur aus der Feder von Howard Shore.

Sehr empfehlenswert ist auch das packende Drama **Dolores** (Warner), dessen tolle Tonspur aus der Feder

von Danny Elfman stammt, die morbide Komödie **Death Becomes Her** (Universal) mit einem diabolischen Score von Alan Silvestri und das

Katz-und-Maus-Spiel **In the Line of Fire** (Columbia) mit einer spannungsgeladenen Musik von Ennio Morricone. Schwerere Kost – aber nicht minder attraktiv – ist der Kriegsfilm **Thin Red Line** (Fox), für dessen Soundtrack Hans Zimmer mit einer Oscarnomination ausgezeichnet wurde wie auch **Saving Private Ryan** (Paramount) mit einer emotional-heroischen Filmmusik von John Williams.

Wer auf ältere Streifen steht, dem lege ich gleich mehrere Titel ans Herzen: **Vertigo** (Universal) und **North by Northwest** (Warner) mit einer wie immer grandiosen Bernard Herrmann Musik (welche bei letzterem sogar isoliert abgerufen werden kann), der Western **The Cowboys** (Warner) für den John Williams eine herrliche Americana Partitur komponierte, Sergio Leones Meisterwerk **The Good the Bad and the Ugly** (MGM) mit dem legendären Soundtrack von Ennio Morricone, den von der Nastuch-Industrie geliebten **Vom Winde Verweht** (Warner) mit einer für gewisse Leute zu kitschigen Musik von Max Steiner und der John Wayne Streifen **The Searchers** (Warner) mit einer grossartigen – im BYU Artikel des vorletzten Heftes ausführlich vorgestellten – Partitur des gleichen Komponisten. Weniger alt aber trotzdem ein unbestrittener Klassiker ist Steven Spielbergs **Jaws** (Universal), der durch John Williams legendären Score jedem

Badenen das Fürchten lehrte wie auch die Collectors Edition bestehend aus zwei Silberlingen von **Close Encounters**, ebenfalls mit einer eindrucklichen Partitur aus der Feder von Altmeister John Williams ausgestattet. Empfehlenswerte sind ausserdem die **Rocky Collection** (Fox) mit der für damalige Verhältnisse bahnbrechenden sympho-pop Filmmusik von Bill Conti, das turbulent-unterhaltsame **Romancing the Stone** (Fox) mit einem popig-eingängigen Score von Alan Silvestri, das Fantasy-Abenteuer **Highlander** (Kinowelt), dessen Soundtrack aus der Feder von Michael Kamen leider nie im Original veröffentlicht wurde und **The Untouchables** (Paramount) mit einem emotionalen Score des italienischen Maestros Ennio Morricone. Wer sich ausschliesslich für isolierte Soundtracks interessiert, sollte zudem **Patton** (Fox) in Betracht ziehen, welche den vollständigen Soundtrack von Jerry Goldsmith enthält.

In der Kategorie Musik sind von BMG einige Neuheiten zu verzeichnen, die Filmmusikfans ansprechen könnten: **Satyagraha** von Philip Glass, die Oper **A Streetcar Named Desire** von André Previn und die Dokumentation von Tony Palmer über André Previn **The Kindness of Strangers**.

* * *

kreuz und quer

	Annette	Matthias	Philippe	Stefan	Steve
3 Worlds of Gulliver (B. Herrmann)	😊😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊	😊😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½
7th Voyage of Sinbad (B. Herrmann)	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊 ½		😊😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊 ½
A.I. – Artificial Intelligence (Williams)		😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½	
Africa (Alex North)	😊😊😊😊		😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊 ½	
Aiens (James Horner)	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊	😊😊😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½	
Along Came a Spider (Jerry Goldsmith)	😊😊😊	😊😊	😊😊😊	😊😊	😊😊😊
Battle of Neretva (Bernard Herrmann)	😊😊😊😊😊😊	😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊	
British Film Music Vol. 3 (various)		😊😊😊😊		😊😊😊😊 ½	
Choix des Armes/Fort Saganne (Sarde)		😊😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊😊	
Cleopatra (Alex North)	😊😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊😊	😊😊😊😊 ½
Crocodile Dundee 3 (Basil Poledouris)			😊 ½	😊 ½	😊😊
Curse of the Mummy's Tomb (Martelli)	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊			
Drango (Elmer Bernstein)		😊😊😊😊😊		😊😊😊😊 ½	
Enemy at the Gates (James Horner)			😊😊😊😊 ½	😊😊	😊😊😊😊 ½
Evolution (John Powell)	😊😊😊			😊😊	
Final Fantasy (Elliott Goldenthal)		😊😊😊😊 ¼	😊😊😊😊	😊😊😊	
Flyers/Fire on the Mountain			😊😊	😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊
Great Composers (Georges Delerue)	😊😊😊😊😊 ½		😊😊😊	😊😊😊😊😊	
Jeremiah (Bruce Broughton)			😊😊	😊😊	
Le Mépris (Georges Delerue)		😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊 ½	
Le Train etc. (Philippe Sarde)		😊😊😊😊😊		😊😊😊😊😊	
Les Rivières Pourpres (B. Coulais)		😊😊😊😊 ½		😊😊 ½	
Lost Continent (Gerard Schürmann)	😊😊😊😊😊			😊😊😊😊	
Love and Treason (Basil Poledouris)			😊😊😊 ½		😊😊😊😊
Mummy Returns (Alan Silvestri)		😊 ½	😊😊😊😊	😊😊	😊😊😊😊 ½
Nibelungen, Die (Rolf Wilhelm)		😊😊😊😊😊😊 ½		😊😊😊😊😊😊 ½	
Pavilion of Women (Conrad Pope)		😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊	😊😊😊😊	
Pearl Harbor (Hans Zimmer)		😊 ½	😊 ½	😊😊😊	
Rio Lobo (Jerry Goldsmith)			😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊😊	😊😊😊😊😊 ½
Ritratto di un Autore (C. Rustichelli)		😊😊😊😊😊		😊😊😊😊😊😊 ½	
Roots of Heaven/David Copperfield	😊😊😊😊😊 ½	😊😊😊😊😊😊 ½		😊😊😊😊😊	
Son of Kong/Most Dangerous Game		😊😊😊 ½		😊😊😊😊	
The Cardinal: Film Music of J. Moross		😊😊😊😊 ½		😊😊😊😊😊 ½	
Thirteen Days (Trevor Jones)		😊😊😊😊		😊😊😊😊	
Untamed (Franz Waxman)		😊😊😊😊😊		😊😊😊😊😊😊	
V.I.P.'s, The (Miklos Rozsa)		😊😊😊😊 ½		😊😊😊😊😊 ½	
Wonder Boys (Christopher Young)		😊😊😊😊	😊😊😊😊😊		😊😊😊😊😊