

Möglichkeiten kultureller Identifikation in Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS

Martin Schröder (Rostock)

Im Masterseminar Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock führte ich im Jahr 2012 folgenden spielerischen Versuch durch: Ich zeigte den Studierenden das Musikvideo zu Enigmas »Return to Innocence« (Emimusic 2009) aus dem Jahr 1993. Im Refrain wurde offensichtlich das Sample eines traditionellen Gesangs verwendet. Ich fragte die Anwesenden daher, in welchem Teil der Welt sie diesen Gesang verorten würden. Die Mehrheit der Studierenden entschied sich für Nordamerika, offensichtlich in der Annahme, bei dem verwendeten Sample handele es sich um den Gesang nordamerikanischer Natives. Die Wahl Nordamerikas hatte ich vorausgesehen und verstärkte diesen Eindruck zum einen durch den Hinweis, dass der Song für die musikalische Untermalung von TV-Werbepots für die olympischen Spiele 1996 in Atlanta genutzt wurde, und zum anderen mit einer vorbereiteten Karte der Stammesgebiete der indigenen Stämme Nordamerikas. Daraufhin spielte ich den Studierenden zwei Aufnahmen der CD *Authentic Music of the American Indian* (Various 2008) vor: einen »Kiowa Slow War Dance« (Track 10) und einen »Shanee Stomp Dance« (Track 18) verbunden mit der Frage, wessen Gesang nun in Enigmas Song Verwendung gefunden hat. Nachdem sich eine Mehrheit auf den Shanee Stomp Dance geeinigt hatte, eröffnete ich den Teilnehmern, dass ihre Vermutung falsch sei, woraufhin ich das Video einer Live-Performance eines Joiks präsentierte. Joiks sind der traditionelle Gesang der Sami, einer transnationalen Ethnie im Norden Skandinaviens. Das Konzept des Joiks spiegelt sich hervorragend in der Ästhetik des Enigma-Videos wider. Joiks haben keinen Anfang und kein Ende. Passend dazu läuft das Musikvideo

rückwärts ab. Plötzlich befanden wir uns also geografisch in Nordeuropa. Die Verwendung eines gesampelten Joiks war ebenso plausibel wie die der kurz zuvor gehörten Gesänge der amerikanischen Natives. Viele Teilnehmer waren nun überzeugt, einen Sami-Joik in »Return to Innocence« zu hören. Allein, auch diese Gewissheit stellte sich als falsch heraus. Das von Michael Cretu, Produzent und kreativer Kopf hinter Enigma, genutzte Sample lässt sich sehr präzise zurückverfolgen – nicht nur auf eine bestimmte Ethnie, sondern sogar auf zwei konkrete Personen. Die Aufnahme entstammt dem Jubilant Drinking Song von Kuo Ying-nan (geb. Difang Duana) und Kuo Hsiu-chu, zwei Mitglieder der Ami People, einem indigenen Stamm in Taiwan. Eine Verortung der Musik in Asien hätte keiner der Studierenden vermutet, ebensowenig wie ich selbst, ging ich doch jahrelang davon aus, bei dem Sample handele es sich um einen Sami-Joik.

Infolge dieser Begebenheit drängte sich die Frage auf: Kann Musik überhaupt eine Identität besitzen, Musik als eine kulturelle Praxis? Die obigen Ausführungen zeigen sehr deutlich: Die Wahrnehmung von Musik ist ein Konstrukt des Rezipienten und kulturell beeinflusst. Die Musik selbst ist das Produkt eines schöpferischen Geistes. Der Komponist hat eine bestimmte Vorstellung von seiner Kreation, die umgesetzt, zum Leben erweckt, gespielt werden muss. Eventuell wird diese im Zuge eines Aufnahmeprozesses auch materiell fixiert. Dann aber erfolgt ein wichtiger Schritt: die Rezeption. Étienne Souriau zufolge ist

die Existenz eines Musikwerkes in der konkreten Wirklichkeit trotz seiner klanglichen Realisation solange nicht wirklich vollkommen, bis es zu einem gemeinsamen Empfang des Werkes kommt, der sein Dasein konstituiert (zitiert nach: Lissa 1975, 111).

Die Veränderlichkeit von Musik und ihre Wahrnehmung hängen also maßgeblich vom Rezipienten ab. Die Charakteristik und Eigentümlichkeit eines Musikstücks ist letztlich nichts anderes als eine prozessuale Verhandlung zwischen der Idee von Komponist (und Regisseur) und dem Hörer und seiner Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung des Hörers ist wiederum beeinflusst von individueller musikalischer Sozialisation und kultureller Prägung. So wie die personale Identität des Menschen als ein dynamisches, ständig neu verhandeltes Konstrukt erscheint, so ist auch die vermeintliche ›Identität‹ eines Musikstücks das Ergebnis eines Konstruktionsprozesses der beteiligten Personen, insbesondere des Hörers. Darüber hinaus ist die Musikwahrnehmung heutzutage stark medial beeinflusst. Schließlich sind alle möglichen Musiken heutzutage über das Internet abruf- und konsumierbar. Nur diesem Umstand ist es zu verdanken, dass wir mit Musiken aus aller Welt in Kontakt kommen und diese kennenlernen, was letztlich die Voraussetzung dafür ist, vermeintliche Ähnlichkeiten ausmachen und unbekannte Musik geographisch und kulturell verorten zu können. Die einleitenden Schilderungen aus dem Seminar zeigen jedoch, dass solche kulturellen Verortungen in Bezug auf Musik in die Irre und leicht zu essentialistischen Zuschreibungen führen können.

Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons Literaturverfilmung THE LORD OF THE RINGS (USA/NZ 2001–2003) stellt dabei keine Ausnahme dar. So schreibt David Bratman in seiner Kritik:

So Tolkien meant us to think of the hobbits as
English country folk singing English folk songs.
Which is why it was so disconcerting to go to Peter

Jackson's FELLOWSHIP OF THE RING movie and hear the hobbits depicted by music that is not English at all but neo-Celtic: composer Howard Shore's attempt at copies of Irish whistle and fiddle-and-accordion tunes in lush orchestral arrangements. Tolkien spent a lifetime differentiating English civilization from Celtic. He would have been deeply unhappy, to say the least, to have heard Irish music, and imitation Irish music at that, applied to his hobbits. (Bratman 2010, 142)

Inwieweit Bratmans Einschätzung zum Film und dessen Musik zutreffend ist, soll im Folgenden erörtert werden.

Jacksons Film-Trilogie wurde von mir nicht nur aus persönlichem Interesse, sondern auch aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades als Resultat einer weltweiten medialen Vermarktung ausgewählt, was sich auch im enormen Erfolg der Filme (17 Oscar-Auszeichnungen) widerspiegelt. Dies gilt ebenso für die Musik (Academy Awards für die beste Filmmusik in den Jahren 2001 und 2003) von Howard Shore. Wie die Filme selbst dürfte auch der Soundtrack einer breiten Masse bekannt sein – auch weil dieser losgelöst vom Film und in adaptierter Form als 6-sätziges Sinfonie existiert. Für Jacksons Film-Trilogie erschuf Shore ab Oktober 2000 musikalisches Material von insgesamt 11 Stunden. Für beinahe jeden Charakter und jede Kultur komponierte er musikalische Themen, die er – teilweise über alle drei Filme hinweg – zum Teil leitmotivartig verwendet. Shores Score sollte nach Jacksons Vorstellungen eine »cultural significance« besitzen und »eine Menge über die Kulturen dieser Welt zu erzählen haben«¹ [Übers. des

¹ »[...] it's doing it in such a way that it's also telling you a lot about the cultures of this world«.

Autors] (Jackson 2002, 00:02:43–00:03:13).² Es war offensichtlich von Beginn an eine Identifikation des Scores mit bestimmten Kulturregionen in Tolkiens literarischem und Jacksons filmischem Raum intendiert. Musik ist soziokulturell geprägt (Merriam 1964, 27–32). Ja, Musik *ist* Kultur (Herndon/McLeod 1982, 9f.), und kann daher per definitionem kulturelle Spezifika reflektieren. Wie vielschichtig und ambivalent diese Reflexion sein kann, soll anhand der Phänomene ›Englishness‹ und ›Celticness‹ verdeutlicht werden. Die leitende Fragestellung dabei lautet daher: Inwiefern bietet Shores Score Möglichkeiten der Reflexion von englisch bzw. keltisch geprägter kultureller Identität? Welche Anknüpfungspunkte lassen sich in der Musik finden, die eine solche kulturelle Identifizierung des Hörers erst ermöglichen? Vergleichend dazu sollen auch Tolkiens eigene Vorstellungen berücksichtigt werden, die letztlich Eingang in sein literarisches Werk gefunden haben. Diese Fragen sollen durch die Untersuchung des Auenland-Themas beantwortet werden. Das »Shire Theme« war nicht nur das erste musikalische Thema, das Shore für die Filme komponierte (Adams 2010, 392), es dürfte auch das am besten bekannte sein.³

² Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die Warner Special Extended DVD Edition (2002).

³ Denkbar und reizvoll wäre auch eine Untersuchung der anderen Themen, wie etwa des Rohan-Themas, das dem Hörer aufgrund der Verwendung der norwegischen Hardanger-Geige in Verbindung mit skandinavisch anmutender Architektur eine Identifikation mit der normannischen Kultur nahelegt, jedoch den Ansichten und Einstellungen Tolkiens zuwiderläuft, der zeitlebens die nahezu vollständige Auslöschung der angelsächsischen Kultur durch die Invasion der Normannen beklagte. Aufgrund der Fülle an Themen und Motiven und deren leitmotivartiger Verwendung wäre auch eine Untersuchung ihrer kompositorischen Variation interessant, gerade auch vor dem Hintergrund der neu entstandenen HOBBIT-Trilogie (USA/NZ 2012–2014, Peter Jackson). Eine umfassende Betrachtung des vielschichtigen Werkes kann an dieser Stelle selbstverständlich nicht erfolgen. Vielmehr soll der Frage nach kulturellen Zuschreibungen durch die Musikschaffenden und Rezipienten genauer nachgegangen werden, was eine Beschränkung des Untersuchungsmaterials erforderlich macht.

Das Auenland-Thema und ›Celticness‹

Laut Doug Adams wollte Shore das Auenland durch eine »Celtic influenced peasant melody« repräsentieren (Adams 2010, 26). Der Begriff »Celtic« ist ein relativ unscharfer Terminus. Vor allem im Zuge des World-Music-Booms der 1990er Jahre in Mode gekommen⁴ (Melhuish 1998, 7, 29; Reiss 2003, 145), bezieht er sich im Wesentlichen auf die Formen traditioneller Musik der Länder mit keltischen Sprachen wie etwa Irland und Schottland, aber auch die Bretagne sowie Wales und andere britische Regionen wie die Isle of Man oder Cornwall, wie auch die Region Nova Scotia in Kanada. Beim Hören des Auenland-Themas wird schnell deutlich, dass Shore vor allem eine musikalische Verbindung mit der irischen respektive schottischen Musik intendierte. Ein Blick in die Partitur (Adams 2010, 25) bestätigt diesen Höreindruck. Die bei Adams reproduzierten Takte 9–16 des Shire Theme (›Rural Setting‹) weisen mit Mandoline, Fiddle und Bòdhran in der Instrumentierung charakteristische Instrumente der irischen und schottischen traditionellen Musik auf. Nun ist es so, dass internationale Filme und insbesondere Blockbuster wie THE LORD OF THE RINGS, wollen sie kommerziell erfolgreich sein, die Verständigung mit einem globalen Publikum suchen müssen. Das gilt ebenso für die Filmmusik. Die Instrumentierung ist ein Charakteristikum, über das am einfachsten eine solche Verständigung möglich ist, was in der vorliegenden Untersuchung eine kulturelle Identifizierungsmöglichkeit bedeutet. Nicht umsonst werden

⁴ »Celtic« ist in diesem Kontext vor allem auch als ein medial repräsentiertes Label und als Kategorie der Musikindustrie zu sehen. Doch bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von gälischen Aktivisten wie Malcolm MacFarlane der inflationäre Gebrauch des Begriffs beklagt, vor allem, wenn damit eigentlich der Terminus »Gaelic« gemeint war (Scott 2013, 15f).

in Filmen, die mit bestimmten Ländern oder Kulturregionen verbunden sind, typische Instrumente in der Filmmusik verwendet – unabhängig davon, ob nun kulturelle Anknüpfungspunkte oder einfach nur Lokalkolorit erzeugt werden sollen. Beispiele hierfür wären die Balalaika, die typischerweise mit Russland verbunden wird (z. B. in DOCTOR ZHIVAGO [USA/I/F 1965, David Lean, Musik: Maurice Jarre]), oder aber auch der Dudelsack⁵, der für gewöhnlich mit Schottland identifiziert wird und daher als kultureller Marker in der Filmmusik dient (z. B. in BRAVE [USA 2012, Mark Andrews/Brenda Chapman/Steve Purcell, Musik: Patrick Doyle]), ebenso wie der Song »Tha Mo Ghaol Air Aird A 'Chuain« der schottisch-gälischen Sängerin Julie Fowlis im Trailer zum obengenannten Film, in dem die Musik eine Art ›Scottishness‹ transportieren soll und somit paraphrasierend zu dem im Bild Gezeigten wirkt.

Doch nicht nur die Instrumentierung vermag als kultureller Marker für Celticness zu fungieren. Betrachtet man das in Abb. 1 dargestellte Auenland-Thema im ›Pensive Setting‹, so fällt zunächst eine pentatonisch gefärbte Umgebung auf, wobei aufgrund der Töne cis² und g¹ (mit einem X markiert) keine reine Pentatonik vorliegt:

⁵ Dass auch eine solch vermeintlich eindeutige und einfache kulturelle Zuordnung wie Dudelsack–Schottland nicht unproblematisch ist, zeigt die Tatsache, dass der Dudelsack bzw. die Sackpfeife ein pan-europäisches Instrument ist, das in unterschiedlicher Ausführung auf dem Balkan, in Nordeuropa, in Italien, Spanien und England gespielt wird. Als Hümmelchen und Dudey war er zur Zeit der Renaissance auch in Deutschland in Gebrauch. Ironischerweise kam der Dudelsack in den schottischen Highlands, mit denen er gemeinhin verbunden wird, zeitlich gesehen zuletzt an (Collinson 1966, 160; Cannon 1995, 131). Auch in BRAVEHEART (USA 1995, Mel Gibson), dem wohl bekanntesten Film, der schottische Kultur und Geschichte (wenn auch in vielen Punkten historisch nicht korrekt) zum Gegenstand hat, erklingt im Soundtrack von James Horner nicht etwa eine schottische Great Highland Bagpipe, sondern eine Uilleann Pipe, eines der Nationalinstrumente Irlands.

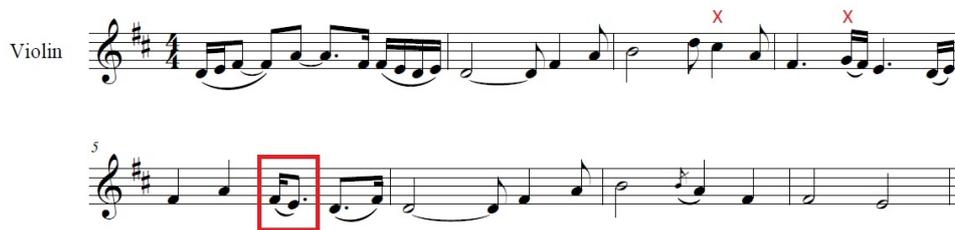


Abb. 1: Auenland-Thema im ›Pensive Setting‹

Allerdings kann die zugrunde liegende Skala auch als hexatonisch bezeichnet werden, da das cis^2 relativ exponiert als Teil der Melodie angesehen werden kann, das g^1 jedoch lediglich Teil einer Verzierung ist. Schottischen und irischen Tunes und Songs liegen häufig pentatonisch wie auch hexatonische Skalen zugrunde. Beispiele hierfür sind unter anderem Robert Burns' Song »Auld Lang Syne« oder auch die Fiddle Tune »Niel Gow's Lament for the Death of his Second Wife«. Die als Scots Snap (und nicht etwa Scotch Snap, wie häufig zu lesen ist) bekannte eingerahmte Kombination aus betonter Sechzehntelnote mit nachfolgend unbetonter punktierter Achtelnote ist eine wichtige rhythmische Figur in der schottischen Musik und laut Collinson (1966, 29) »the very life-blood of Scots musical rhythm«. Der Scots Snap ist gebräuchlich sowohl in Scots als auch in Gaelic Songs. Besonders prominent ist er in Strathspeys, einer Art von Tanz und dazugehöriger Tune, die als spezifisch schottisch angesehen werden kann. Er findet sich als (sprach)rhythmische Figur besonders häufig im Gälischen wie auch im Scots, da in diesen Sprachen überdurchschnittlich viele Worte mit einer kurzen betonten Silbe gefolgt von einer langen unbetonten Silbe existieren – im Gegensatz etwa zum Italienischen oder Französischen (Temperley/Temperley 2011, 53).⁶

⁶ Der Lombard-Rhythmus, der ebenfalls aus einer Sechzehntelnote mit nachfolgend punktierter Achtelnote besteht, war bei italienischen Komponisten des 17. und 18.



Abb. 2: »Miss Gordon of Fochabers«,
Strathspey von William Marshall

M. M. ♩=92. Steadily, with a mournful monotony.

Leader: Hu or a hu o Cho. Hara ho i ho-i o

Hu or a hu o Lead. Gurtham is-e fo mhul-aid,

Air an tul-aich lu-aim fhu-air.

Abb. 3: Gälisches Lament
»Cumha do Mhinisteir a Chaidh a Bhàthadh«

Jahrhunderts überaus beliebt, existierte in der Vokalmusik jedoch zumeist als Melisma auf einer einzigen Silbe, in der Instrumentalmusik häufig gebunden als Ornamentierung bzw. Vorhalt (Temperley 2011, 53f).

Letztlich finden wir im Auenland-Thema auch eine große Anzahl von *grace notes*, welche als einfachste Form der Ornamentierung in traditioneller schottischer und irischer Musik überaus gebräuchlich ist. Besonders exponiert finden sich diese Verzierungen in der Variation ›Rural Setting‹.



Abb. 4: Auenland-Thema im ›Rural Setting‹

Ogleich das Auenland-Thema auf den ersten Blick eine Menge Ansatzpunkte und Marker bietet, die eine kulturelle Identifizierung mit der Celtic Culture durch das Publikum erlauben, stellt sich die Sachlage bei näherer Betrachtung als deutlich vielschichtiger heraus.

Pentatonik wie auch hexatonische Skalen sowie Ornamentierung in Tunes sind in der schottisch-irischen, natürlich aber auch in der englischen traditionellen Musik verbreitet. Ohnehin gibt es Überschneidungen im schottischen, irischen und englischen Repertoire, wie es natürlicherweise aufgrund von kulturellen flows und Interdependenzen auch keine reinen puren Musikkulturen geben kann, in diesem Fall eine distinkt ›englische‹ bzw. ›schottisch-irisch/keltische‹. Auch der Scots Snap ist selbstverständlich aus dem gleichen Grund in der englischen Sprache bzw. in der englischen traditionellen Musik prominent vertreten wie er es in der schottischen oder speziell gälischen Musik ist. Immerhin hat sich das Scots aus dem Northumbrian Old English entwickelt. Im Barock galt der Scots Snap laut Philip Tagg (2011, 0:56–0:58) gar als Indikator für ›Englishness‹. In seinem Video »Scotch Snaps – The Big Picture« zitiert Tagg aus dem *Harvard*

Dictionary of Music (1958). Dort heißt es in den Worten des Autors Willi Apel:

This rhythm figures prominently in English music of the seventeenth century (John Blow, Henry Purcell), in which it is used effectively in order to bring out the short, but accented, first syllables which occur in so many English dissyllabics.

Philip Tagg's Musematic Analysis als Analyse-Tool

Im vorangegangenen Abschnitt wurden musikimmanente Charakteristika aufgezeigt, die dem Zuhörer bzw. Zuschauer eine kulturelle Verortung der Musik in Schottland bzw. Irland ermöglichen, gleichzeitig ist deren Ambivalenz aufgezeigt worden, sodass bestimmte kulturelle Identifikationen durch den Hörer denkbar erscheinen, jedoch nicht zwangsläufig genau so erfolgen müssen. Erhellend kann an dieser Stelle ein Wechsel der Untersuchungsperspektive sein. Diesen anderen Blickwinkel auf einen potenziellen Bedeutungsgehalt und die Wirkung von Filmmusik auf den Rezipienten bietet Philip Tagg aus der Semiotik stammender Ansatz der »Musematic Analysis« (Abb. 5). Demnach wird eine zu analysierende Musik A in musikalische Bausteine, sogenannte *Musemes*, zerlegt. Dieser von Charles Seeger geprägte Begriff bezeichnet kleinste Träger musikalischer Bedeutung, letztlich also Zeichen, die wiederum interpretiert werden müssen.⁷

⁷ Tagg beschreibt das *musical morpheme* oder *museme* folgendermaßen: »These component parts [...] are nevertheless the smallest units or basic building bricks in the construction of musical phrases and [...] can be combined (like the morphemes of spoken language) in different ways to communicate different messages [...].« (Tagg 2000, 61). Seeger definiert die Mindestlänge eines *Musemes* mit drei Tönen,

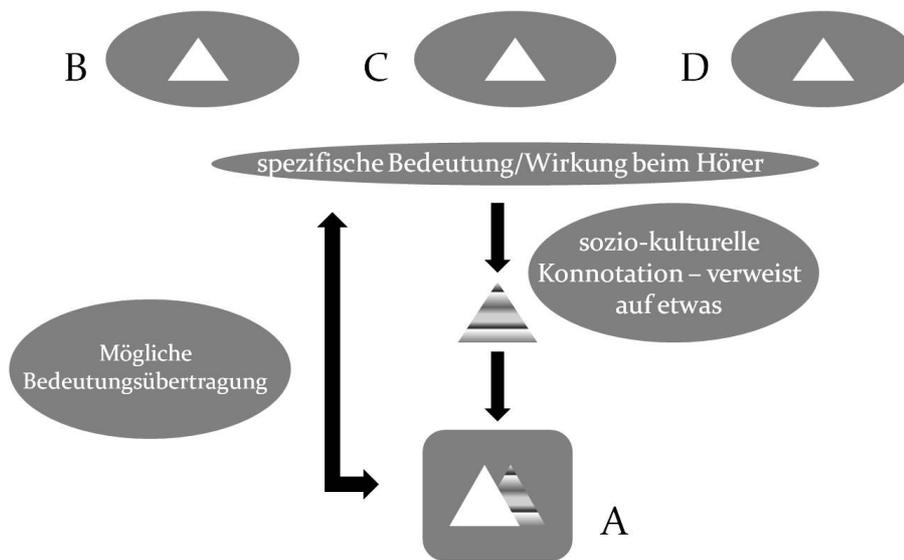


Abb. 5: Schematische Darstellung von Taggs Musematic Analysis

Musemes können ineinander übergehen, zeitlich nacheinander erklingen (*museme strings*) oder auch zeitgleich auftreten (*museme stacks*) (108–110). Die Musemes ihrerseits sind durch basale Elemente (*musical phonemes*) musikalischen Ausdrucks charakterisiert. Dies können einzelne Töne, aber auch Parameter wie Dynamik und Tempo sein (108).⁸ Nach der Zerlegung des Analyseobjekts in seine einzelnen Musemes wird dieses mittels »interobjective comparison« mit den Referenzmusiken B, C, D usw. verglichen. Diese müssen aus der gleichen Kulturgemeinschaft stammen wie

Tagg hingegen erachtet die Stille vor dem ersten Ton als ebenso konstitutiv, sodass ein einfaches Intervall aus zwei Tönen (bzw. drei Ereignissen, wenn die Stille vor dem entsprechenden Ton mitbedacht wird) bereits ein vollständiges Museme darstellen kann (106f). Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an die Signalwirkung von aufsteigenden Quartan oder Quinten.

⁸ Die Änderung des Bedeutungsgehalts der von Shore komponierten Themen und Motive bzw. der möglichen Affekte bei den Rezipienten aufgrund der Modifikation dieser musikalischen Phoneme wäre, wie in Anmerkung drei bereits angedacht, eine lohnende Untersuchungsperspektive.

das Analyseobjekt A und eine soziomusikalische Bedeutung besitzen, das heißt, bei den Mitgliedern einer Gesellschaft aufgrund von Tradierungsprozessen bestimmte Assoziationen wecken oder Emotionen evozieren. Lassen sich nun sowohl in der Analysemusik als auch in den Referenzmusiken die gleichen musikalischen Bausteine finden, ist anzunehmen, dass die Analysemusik mit den gleichen Bedeutungsinhalten belegt sein und gleiche oder ähnliche Affekte beim Rezipienten hervorrufen könnte (Tagg 2000, 112–114; Tagg 2004, 2).

Zwei Beispiele sollen das Prinzip Musematic Analysis in aller gebotenen Kürze verdeutlichen. Beispiel a) *Museme des Lamentobasses*: Diese diatonisch oder chromatisch absteigende Bassfigur vom Grundton in den Quintton einer Tonart ist als Topos seit dem frühen 17. Jahrhundert von vielen Komponisten verwendet worden, um Klage, Trauer, Schmerz und Leid auszudrücken.⁹ So zum Beispiel im zweiten Satz der Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« BWV 12 von Johann Sebastian Bach und auch in dessen Parodie, dem »Crucifixus« aus der Messe in h-Moll (Abb. 6).

In Mozarts »Qui tollis« aus der Großen Messe in c-Moll lässt der Lamentobass die Schwere der Sünden beinahe körperlich spürbar werden (Abb. 7).

Auch in Filmmusiken ist der Lamentobass effektiv als Symbol für Trauer eingesetzt worden. Als wohl bekanntestes Beispiel darf sicherlich das klagende »Harmonica Theme« in Ennio Morricones Soundtrack zu *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (I/USA/E 1968, Sergio Leone)* gelten (Abb. 8).

⁹ Dies geschah zumeist in Form eines absteigenden Moll-Tetrachords. In den frühen Opern des 17. Jahrhunderts wurde dieser beinahe ausschließlich in Verbindung mit Klagegesängen verwandt. Durch diese enge Verbindung erhielt der Lamentobass auch nach dessen Eingang in die Instrumentalmusik seine Bedeutung als Zeichen von Trauer und Schmerz (Vgl. Rosand 1979, 358f).

197

eru - ci - fi - sus e - ti - am pro no - bis, eru - ei -
 fi - sus, eru - ci - fi - sus e - ti - am pro no - bis,
 eru - ei - fi - sus e - ti - am pro
 eru - ei - fi - sus, eru - ei - fi - sus e -

Abb. 6: Johann Sebastian Bachs »Crucifixus«, h-Moll Messe (T. 13–19)

- - lis pec - ca - ta mun - di, qui
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta
 Qui tol - lis pec - ca - ta

Abb. 7: Wolfgang Amadeus Mozarts »Qui tollis«,
 Große Messe in c-Moll (T. 4–7)



Abb. 8: »Harmonica Theme« aus C'ERA UNA VOLTA IL WEST (T. 9–16)

Die Bedeutung des Lamentobasses als Zeichen von Leid, Schmerz und Trauer wurde von Monteverdi über Bach bis Morricone, bis in unsere heutige Zeit tradiert. Eine dem Zuhörer unbekannte Musik, die jedoch die Lamentobass-Figur enthält, wird daher von diesem womöglich mit den gleichen Affekten und Assoziationen verknüpft, so zumindest die Logik Taggs.

Beispiel b) Museme des *absteigenden Terzfalls*: Als besonders eindrückliches Beispiel für einen absteigenden Terzfall soll an dieser Stelle die *Dies Irae*-Sequenz angeführt werden. Sie markiert den Beginn des Hymnus vom Jüngsten Gericht und ist Teil der lateinischen Totenmesse. Sie steht als Symbol für das Gottesgericht oder auch allgemein für den Tod.



Abb. 9: »Dies Irae«-Sequenz

Mit dieser Konnotation wurde sie auch in Filmmusiken verwendet, wie etwa in ESCALATION (I 1968, Roberto Faenza, Musik: Ennio Morricone) oder aber in THE SHINING (USA/UK 1980, Stanley Kubrick, Musik: Wendy Carlos/Rachel Elkind). Im Soundtrack zu THE LORD OF THE RINGS verarbeitet Howard Shore die *Dies Irae*-Sequenz passenderweise in der

Begleitfigur im Motiv für Sauron/Mordor. Auch in diesem Fall soll die Musik dem Zuhörer eine Verbindung von Tod und Verderben mit der Figur des dunklen Herrschers Sauron ermöglichen, eine Verbindung, die durch die Bilder ohnehin erfolgt, von der unterlegten Musik jedoch gekonnt unterstützt wird, wengleich die *Dies Irae*-Sequenz nicht als vollständiges Zitat vorliegt:

Abb. 10: »The Power of Mordor«-Thema mit absteigendem Terzfall

In seiner Masterarbeit *Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of Affect in Howard Shore's Soundtrack to LORD OF THE RINGS* (2007) versucht Mathew David Young, mit Hilfe von Taggs Musematic Analysis mögliche Wirkungen auf das Publikum bzw. dessen potenzielle Assoziationsspielräume aufzuzeigen. Dabei untersucht er systematisch die Hauptthemen des Scores. Durch den Vergleich des Auenland-Themas mit Musiken, die schottisch-irische Musik nachbilden bzw. dem schottisch-irischen Kulturraum entstammen, ist Young bestrebt, diesem eine ›Celticness‹ zuzuschreiben, die so auch vom Publikum wahrgenommen werden kann. Hierzu vergleicht er das Auenland-Thema mit dem Thema »The Secret Wedding« aus James Horners Soundtrack zu Mel Gibsons BRAVEHEART (1995) (Young 2007, 43).

Wie THE LORD OF THE RINGS ist auch BRAVEHEART überaus erfolgreich gewesen und dürfte einem breiten Publikum bekannt sein. Mit dem Freiheitskampf von William Wallace bearbeitet Gibson ein zentrales Thema schottischer Geschichte und Kultur, wenngleich sein Film diverse historische Ungenauigkeiten und fiktive Elemente beinhaltet, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden sollen. Nimmt man die Flötenvariation des Auenland-Themas¹⁰ als Referenz, so gleicht Shores Orchestrierung der des ›Wedding Theme‹ von James Horner (0:33:10–0:33:50)¹¹ auf verblüffende Weise. In beiden Fällen liegt eine einzelne Flötenmelodie über ausgehaltenen diatonischen Streicherakkorden vor (im Horner-Score übernehmen ab T. 5 die oktavierten Streicher für ein kurzes Zwischenspiel die Melodie). Am Ende des in Abb. 11a dargestellten Ausschnitts ist sogar der für schottische Musik scheinbar so typischen Scots Snap in den Streichern zu hören.

¹⁰ Die Variation des Auenland-Themas im ›Pensive-Setting‹ für Tin Whistle bildet in instrumentaler Hinsicht einen weiteren kulturellen Marker und möglichen Anknüpfungspunkt für eine kulturelle Identifikation des Hörers mit der schottisch-irisch geprägten Musikkultur. Wie Young überzeugend darlegt, bleibt die Whistle über alle drei Filme hinweg nicht nur mit dem Auenland allgemein, sondern im Speziellen mit der Figur Frodos verbunden (Young 2007, 50).

¹¹ Die Time-Code-Angabe bezieht sich auf die Twentieth Century Fox 2-Disc Limited Edition DVD (2009).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Low Whistle' and the bottom staff is labeled 'Violin'. Both are in 4/4 time. The Low Whistle part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin part also starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Red boxes highlight specific intervals in both parts: the first two measures of the Low Whistle and the first, third, and fifth measures of the Violin. A '5' is written above the first measure of both staves, indicating a fifth interval. The word 'Streicher' is written above the Violin staff.

Abb. 11a & Abb. 11b: »The Secret Wedding«-Thema und Auenland-Thema im Vergleich

Eine weitere Übereinstimmung sieht Young im Museme der aufsteigenden Auftaktnoten¹², in teilweise ähnlichen oder gar identischen Intervallfolgen sowie in einem gleichartigen Melodieverlauf. Schrittweise Auftaktachtel lassen sich zudem, so Young, in vielen Beispielen irischer und schottischer Tunes finden (43–45). Folgt man der Argumentation Youngs, hat das Auenland-Thema aufgrund der Ähnlichkeiten zu Melodien aus dem

¹² Problematisch ist bei Youngs Argumentation die Tatsache, dass das Auenland-Thema, legt man die bei Adams abgedruckte Transkription für einen Vergleich zugrunde, nicht mit einem Auftakt sondern einem Volltakt beginnt. Erst der Nachsatz der 8-taktigen Periode wird mit zwei auftaktigen Sechzehntelnoten eröffnet. Da Adams in direktem Kontakt mit dem Komponisten stand, ist in diesem Fall der ›offiziellen‹ Transkription zu folgen.

schottisch-irischen Kulturraum (Traditional Tunes) bzw. zu anderen Musiken, die diese nachbilden (wie denen des BRAVEHEART-Soundtracks), das Potential, eine ›keltisch‹ geprägte Atmosphäre zu schaffen. Der Vorteil von Taggs Musematic Analysis liegt auf der Hand: Bei einer guten Auswahl der Referenzmusiken können Ähnlichkeiten zwischen den Stücken auch von Nichtmusikern wahrgenommen werden. Allerdings birgt die Methode auch gewisse Probleme, die nicht unerwähnt bleiben sollen: 1.) Die Musematic Analysis zur Untersuchung möglicher Assoziationen und Affekte beim Hörer bleibt hochgradig subjektiv. Zum einen müssen dem Hörer die Referenzmusiken bzw. -themen natürlich bekannt sein, um Ähnlichkeiten ausmachen zu können, und selbst dann bleibt die Reaktion auf bestimmte Musiken ein sehr individuelles Phänomen. 2.) Die Wahrnehmung bestimmter Ähnlichkeiten hängt stark von der individuellen Einbildungskraft und dem Abstraktions- und Kategorisierungsvermögen des Rezipienten ab. Selbst, wenn diesem die Referenzmusiken bekannt sind, muss er das fragliche Museme – etwa den Lamentobass – während des Rezeptionsvorgangs erst einmal erkennen.¹³ Das heißt, der Hörer muss eine Vorstellung davon haben, welche Eigenschaften das Museme als solches konstituieren. 3.) Auch wenn gewisse Konsistenzen in den Hörerreaktionen auf diese Musiken konstatiert werden (»intersubjective comparison«) (Tagg 2000, 112), wird in China eine bestimmte Musik womöglich ganz anders wahrgenommen als etwa in Europa. Ein Museme oder eine Museme-Kette können gewisse Bedeutungszuschreibungen durch Hörergruppen plausibel erscheinen lassen und durch die weltweite Mediensphäre und Warenströme

¹³ Dabei soll nicht außer Acht gelassen werden, dass das Hören von Musik in Teilen auch ein unbewusster Prozess ist. Der Rezipient kann beispielsweise auf affektiver Ebene beeinflusst werden, ohne dass dies ein bewusstes Wahrnehmen erfordern würde.

kommt es selbstverständlich zu Homogenisierungstendenzen in der Wahrnehmung von Musik. Dennoch spielen spezifische, kulturell geprägte Hörerfahrungen natürlich weiterhin eine große Rolle. 4.) Die Referenz muss wahrnehmbar bzw. hörbar sein. In dem angeführten Beispiel des Mordor/Sauron-Themas ist die angedeutete *Dies Irae*-Sequenz in den tiefen Bläsern nur schwer herauszuhören.¹⁴ Beim einmaligen Sehen des Films wird dem Hörer daher diese Anspielung womöglich gar nicht auffallen, sofern die Sequenz überhaupt bekannt ist.¹⁵ 5.) Taggs Methode wirkt zum Teil arg konstruiert, zumindest in der Anwendung durch Mathew Young. Selbstverständlich findet sich sowohl im Auenland-Thema als auch bei James Horners ›Wedding Theme‹ und vielen irischen und schottischen Tunes das Motive der aufsteigenden Auftaktnoten. Dass es dem Rezipienten jedoch gelingt, diese subtile Verbindung zu erkennen und somit eine Konnotation von Celtic Culture auf das Auenland-Thema zu übertragen, erscheint zumindest fragwürdig, zumal es für dieses Argument genug Gegenbeispiele gibt. Das heißt, je reduzierter die Auswahl und Gestalt der zu betrachtenden musikalisch bedeutsamen Einheiten ist, desto schwieriger und spekulativer ist es, mögliche musikalische Bedeutungszuschreibungen oder affektive Beeinflussungen beim Hörer auszumachen.

¹⁴ Z. B. bei 0:32:13–0:32:30 in der Extended Version von THE FELLOWSHIP OF THE RING.

¹⁵ Die Sequenz ist beispielsweise in der Abmischung und Orchestrierung der 6-sätzigen Sinfonie, die ebenfalls als CD-Aufnahme erhältlich ist, wesentlich besser herauszuhören (Shore 2011, CD1, Track 01, 09:04–09:20).

Das Auenland und ›Englishness‹

Eine weitere Problematik, die bei Young keine Erwähnung findet, ist die Intention Tolkiens. Tolkien wollte mit seiner Romanvorlage eine ›Mythologie für England‹ schaffen. So schreibt er in einem Brief aus dem Jahre 1956:

Having set myself a task, the arrogance of which I fully recognized and trembled at: being precisely to restore to the English an epic tradition and present them with a mythology of their own: it is a wonderful thing to be told that I have succeeded, at least with those who still have the undarkened heart and mind. (Tolkien 2000, 230f).

Dieses Bedürfnis Tolkiens erklärt sich aus der Tatsache, dass nach der Schlacht von Hastings im Jahr 1066 und im Zuge der darauf folgenden normannischen Invasion beinahe alle Artefakte aus der angelsächsischen Zeit vernichtet wurden und außer dem *Beowulf* keine angelsächsischen Epen oder Fragmente vergleichbarer Texte die Zeit überdauert haben. Mythologische Textsammlungen wie etwa die auf Altisländisch verfasste *Edda* oder die von Elias Lönnrot nach mündlichen Überlieferungen kompilierte finnische *Kalevala*¹⁶ finden sich im angelsächsischen Raum nicht. Dass trotz der beabsichtigten »Mythologie für England« Tolkiens Romanvorlage wie auch die Schilderungen der Begebenheiten des Ersten

¹⁶ Die *Edda* und *Kalevala* sind vom Philologen Tolkien intensiv studiert und Elemente dieser Erzählungen in sein »Legendarium« miteinbezogen worden. Das ›Quenya‹ (Hochelbisch) basiert auf der finnischen Sprache, die ›Silmaril‹ oder auch die zwei Bäume ›Laurelin‹ und ›Telperion‹ Valinors weisen Ähnlichkeiten zum magischen Objekt ›Sampo‹ aus der *Kalevala* auf (Vgl. Kahlas-Tarkka 2014, 264, 267f).

und Zweiten Zeitalters im *Silmarillion* durchaus auch keltische Motive aufweisen und diese daher ebenso ambivalent sind wie die Musik Howard Shores zu Peter Jacksons Verfilmung, überrascht nicht.¹⁷

Das Auenland jedoch war für Tolkien englisch geprägt. Schon der Begriff ›Shire‹ stammt aus dem Altenglischen und bezeichnete in angelsächsischer Zeit ein Verwaltungsgebiet. Tolkien selbst äußert sich in einem Brief an seinen Verleger mit folgenden Worten: »The Shire [...] is in fact more or less a Warwickshire village of about the period of the Diamond Jubilee« (Tolkien 2000, 230). Mit dieser Aussage bezieht sich der Autor auf das diamantene Kronjubiläum Königin Victorias im Jahre 1897. Zu diesem Zeitpunkt war Tolkien 5 Jahre alt. Erst ein Jahr zuvor war er mit seiner Mutter in das kleine Städtchen Sarehole, einen Vorort von Birmingham, gezogen. Dieser Ort und seine Umgebung dienten als Inspiration für Tolkiens Vision vom Auenland. Am eindrücklichsten zeigt sich dies im Landschaftsmarker der Sarehole Mill, die ihre literarische Entsprechung – wenn auch in idealisierter Weise – in der Mühle von Hobbingen hat.¹⁸

Eine englische Prägung des Auenlandes in der Vorstellung Tolkiens zeigt sich jedoch nicht nur in geografischer oder materieller Hinsicht. Auch in musikalischer Hinsicht lässt sich eine Verbindung des Auenlandes im Roman bzw. des Auenland-Themas von Howard Shore mit dem schottisch-

¹⁷ So basiert das von den Grauelben gesprochene Sindarin auf dem Walisischen, die Akallabêth, die Geschichte vom Untergang Númenors aus dem *Silmarillion*, weist eine große motivische Ähnlichkeit zur sagenhaften versunkenen Insel Hy-Brasil aus der keltischen Mythologie auf und Earendil der Seefahrer erinnert an den irischen Heiligen Brendan den Reisenden (Vgl. Lyman-Thomas 2014, 276f.; Vgl. Flieger 2005, 121–136).

¹⁸ Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang durch Tolkiens eigenhändige Illustration von Hobbingen in der originalen Ausgabe von *The Hobbit*, die im Vordergrund exponiert eine Mühle zeigt. Die Ähnlichkeit zur Sarehole Mill ist dabei nicht zu übersehen.

irischen Kulturraum, wie von Mathew David Young unter Zuhilfenahme der Analysemethode Taggs konstruiert, zumindest relativieren. Das betrifft a) die nahegelegte Ähnlichkeit zum »Secret Wedding«-Thema aus BRAVEHEART sowie b) das Buch und c) den Score, die für den Leser und Hörer jeweils alternative Identifikationsangebote bieten.

Zu a):

Hat Mathew David Young durch Taggs Musematic Analysis scheinbar plausibel eine Ähnlichkeit zwischen Shores und Horners BRAVEHEART-Score nachgewiesen, soll an dieser Stelle noch einmal auf den Konstruktcharakter dieser Methode hingewiesen werden unter Verwendung eines ebenso plausiblen Gegenbeispiels. Dieses finden wir in der Hymne »I Vow to Thee, My Country«. Im Jahr 1921 versah Komponist Gustav Holst den 1908 von Cecil Spring Rice verfassten und 1918 umgeschriebenen und umbenannten Text (ursprünglich mit dem Namen »Urbs Dei« bzw. »The Two Fatherlands« betitelt) mit einer Melodie, die er dem Mittelteil des »Jupiter«-Satzes seiner Suite *The Planets* op. 32 (1914–1916) entlehnt hatte. Holst gilt neben Ralph Vaughan Williams als einer der führenden Komponisten des First British Folk Revival, indem er unter anderem englische Folksongs als Grundlage für seine Kompositionen nutzte. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang beispielsweise die Cecil Sharp¹⁹ gewidmete *A Somerset Rhapsody*²⁰ (1907) oder auch *Three Folk Tunes (March on Three Folk Tunes)* (1905). Die als unisono-Melodie mit Orchesterbegleitung vorgesehene Komposition wurde von Holst harmonisiert und unter der Nummer 188 als Hymne mit der

¹⁹ Sharp gilt als bekanntester Sammler und Protagonist des First British Folk Revival.

²⁰ Diese Komposition basiert auf drei Folksongs, die sich in den Sammlungen Sharps finden lassen.

Melodiebezeichnung »Thaxted«²¹ in die 1925 edierte Sammlung *Songs of Praise* (Dearmer et al.) übernommen.



Abb. 12a: Beginn von »I Vow to Thee, My Country«



Abb. 12b: »The Secret Wedding«-Thema (ohne Vorschlagnoten)

»I Vow to Thee, My Country« (transponiert nach C-Dur) zeigt zu Beginn eine deutliche Übereinstimmung mit dem »The Secret Wedding«-Thema, auch was den weiteren an- und absteigenden Verlauf der Melodie betrifft, die in beiden Fällen, nach vier bzw. zwei Takten zum Ausgangston zurückkehrt. Wenn also der Beginn des Auenland-Themas den Hörer an das »The Secret Wedding«-Thema aus BRAVEHEART denken lassen soll, um daraufhin dessen schottisch-keltische Konnotation auf Shores Komposition zu übertragen, ist es ebenso denkbar, dass der möglicherweise musikalisch anders sozialisierte (möglicherweise sogar englische) Hörer eben nicht an BRAVEHEART und Schottland, sondern an Holst und England denkt, denn die Hymnen-Sammlung *Songs of Praise* wurde vorwiegend für den Schulgebrauch konzipiert, war in englischen Schulen weit verbreitet und ist auch sonst eng mit der anglikanischen Kirche verbunden. Unabhängig davon ist »I Vow to Thee, My Country« ein patriotisches britisches Lied,

²¹ Benannt nach dem Ort Thaxted in Essex, in dem Holst zwischen 1917 und 1925 lebte.

welches sowohl zur Beerdigung von Winston Churchill und Margaret Thatcher als auch während der Hochzeitszeremonie von Charles und Diana gespielt worden ist. Es ist also ganz sicher kein distinktiv schottisches. An dieser Stelle wird eine weitere Problematik offensichtlich, dass nämlich auch die Vergleichsmusiken, die herangezogen wurden, um eine vermeintliche ›Englishness‹ bzw. ›Celticness‹ des Auenland-Themas plausibel erscheinen zu lassen, auch ihrerseits das Produkt eines Aushandlungsprozesses sind. Auch sie erhalten ihre scheinbare ›Identität‹ letztlich aufgrund von kulturellen Zuschreibungen durch den Hörer.²²

Zu b):

In der Buchvorlage (*The Fellowship of the Ring*, Kapitel 12 ›Flight to the Ford‹) stimmt Frodos treuer Begleiter Samweis Gamdschie auf Bitten der Gemeinschaft ein Lied an. Da sich die Gefährten just an dem Platz befinden, an dem sich im *Hobbit*, der Vorgeschichte zu *The Lord of the Rings*, drei Trolle im Sonnenlicht zu Stein verwandeln, intoniert Sam folgendes Lied:

Troll sat alone on his seat of stone,
And munched and mumbled a bare old bone;
For many a year he had gnawed it near,
For meat was hard to come by.
Done by! Gum by!
In a case in the hills he dwelt alone,
And meat was hard to come by. (Tolkien 1994, 201)

Dieses Gedicht wurde von Tolkien zeitlich weit vor der Veröffentlichung des Romans geschrieben. Die früheste Version stammt aus dem Jahr 1926, damals noch unter dem Titel ›Pero & Podex‹. Ein erster Abdruck erfolgte

²² Wenn in der vorliegenden Publikation also von schottischen, irischen oder englischen Melodien gesprochen wird, ist diese Relativierung immer mit zu bedenken.

1936 auf private Initiative von Studenten der Leeds University in der Sammlung *Songs for the Philologists*. Diese enthielt unter anderem 13 Gedichte Tolkiens, so auch das Lied vom Steintroll unter dem Namen »The Root and the Boot«. Interessanterweise hat Tolkien schon in der damaligen ersten Druckversion eine Melodie vorgeschlagen, zu der die Verse gesungen werden sollten – nicht etwa eine irische oder schottische, sondern die eines englischen Folksongs mit dem Titel »The fox and the goose« bzw. »The fox went out on a winter's night«²³, dessen textliche Ursprünge bis in das 15. Jahrhundert reichen (Scull/Hammond 2006, 967f). Wie sehr sich die Melodie dieses Folksongs in der Vorstellung Tolkiens mit dem Gedicht vom Steintroll verbunden hat, zeigt eine Audioaufnahme aus dem Jahr 1952. Bereits zwei Jahre vor der Erstveröffentlichung von *The Lord of the Rings* liest Tolkien im Hause seines Freundes George Sayer Auszüge aus seinem Roman und dem bereits 1937 erschienenen *The Hobbit*, darunter auch »Sam's Rhyme of the Troll« (Track 13) (Tolkien 2001).²⁴ Dass es sich bei dem von Tolkien eingesungenen Lied tatsächlich um den genannten Folksong handelt, kann ein Vergleich der Melodien klären. Als Referenz dazu dient eine Transkription von Cecil Sharp aus dem Jahr 1913 mit dem Titel »(Daddy) Fox & the Goose« aus der Cecil Sharp Manuscript Collection in der Vaughan Williams Memorial Library (Sharp 1913).²⁵ Für eine bessere Vergleichbarkeit der Versionen sind die Melodie von Tolkiens

²³ Wie bei mündlich tradierten Folksongs üblich, gibt es für dieses Lied textliche Varianten und verschiedene Titelbezeichnungen. So ist der Song auch unter dem Namen »The fox went out on a chilly night« bekannt (Roud No. 131).

²⁴ Die Erstveröffentlichung dieser Aufnahmen erfolgte durch Caedmon im Jahr 1975.

²⁵ Dass Sharp diesen Song 1913 transkribieren konnte, zeigt, dass das Lied während Tolkiens Kindheit und Jugend tatsächlich gesungen wurde (zumindest in Südengland) und er damit wahrscheinlich schon in jungen Jahren in Kontakt gekommen ist. Vgl. auch Bratman 2010, 141f.

Gesang von D-Dur nach G-Dur transponiert und die Notenwerte augmentiert worden.

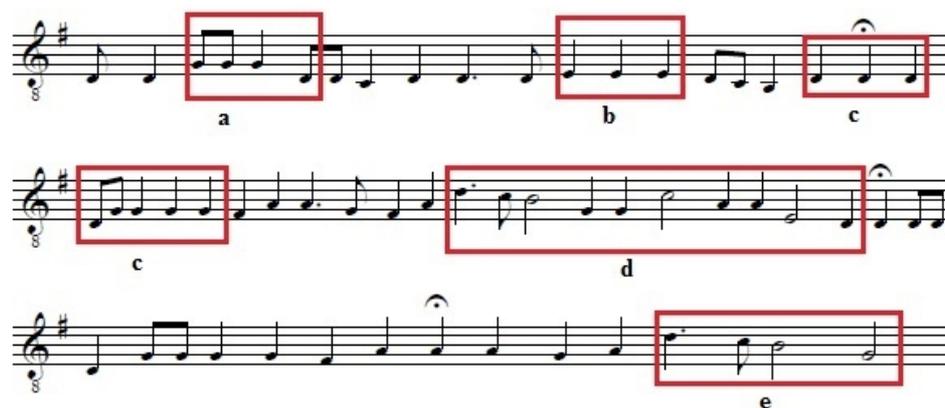


Abb. 13a: »Sam's Rhyme of the Troll«

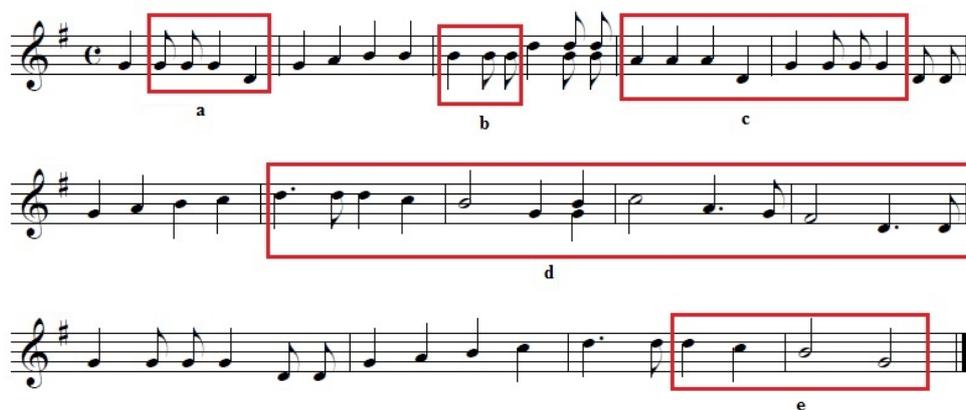


Abb. 13b: »The fox and the goose«

Die markierten Abschnitte weisen deutliche Übereinstimmungen entweder in der Melodik oder Rhythmik auf. Tolkiens Wahl des englischen Folksongs

Interessant für die vorliegende Untersuchung ist die Melodik des in dieser Szene etablierten ›Hymn-Setting‹. Den Namen trägt diese Variation des Auenland-Themas nicht zufällig. Sie ähnelt sehr der bekannten Hymnenmelodie »Terra Beata« von Franklin L. Sheppard aus dem Jahre 1915. Damit vertonte Sheppard den vom New Yorker Pfarrer Maltbie Davenport Babcock im Jahr 1901 verfassten Text »This is my Father's World«. Die Melodie erschien mit diesem Text erstmals im von Sheppard selbst herausgegebenen Hymnal *Alleluia* unter der Nummer 180 (Sheppard 1915). In dieser Kombination ist das Lied noch heute eine beliebte christliche Hymne in Amerika.

Im Vergleich der beiden Themen wird deutlich, dass der Beginn des Vordersatzes bezüglich der Melodik identisch ist und sich auch die beiden folgenden Takte im Melodieverlauf stark ähneln.

The image shows a musical score for the hymn "This Is My Father's World". It is numbered 180 and includes the following information:

- 180** **This Is My Father's World**
- Rev. Maltbie D. Babcock, 1901
- Traditional English Melody Arranged by S. F. L., 1915
- Joyously*

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line begins with the lyrics:

1. This is my Fa-ther's world; And, to my list-ening ears, All
 2. This is my Fa-ther's world, The birds their car-ols raise, The
 3. This is my Fa-ther's world, Oh, let me ne'er for-get, That

Abb. 15: Beginn von »This is My Father's World«

Laut Ethel K. Porter ließ sich Sheppard bei seiner Komposition jedoch von einer noch älteren Melodie inspirieren, die er als kleiner Junge von seiner

Mutter gelernt hatte (Porter 1966, 366). Diese sei die Tune »Rusper«, als 4-stimmiger Satz zuerst veröffentlicht im Jahre 1906 in *The English Hymnal* (Dearmer et al.) unter der Nummer 379. Auch dieser Satz verweist auf eine englische Melodie als Grundlage, wobei sich Rusper auf den gleichnamigen Ort in West Sussex zwischen London und Brighton beziehen muss, in dem die Tune offenbar gesammelt worden ist.

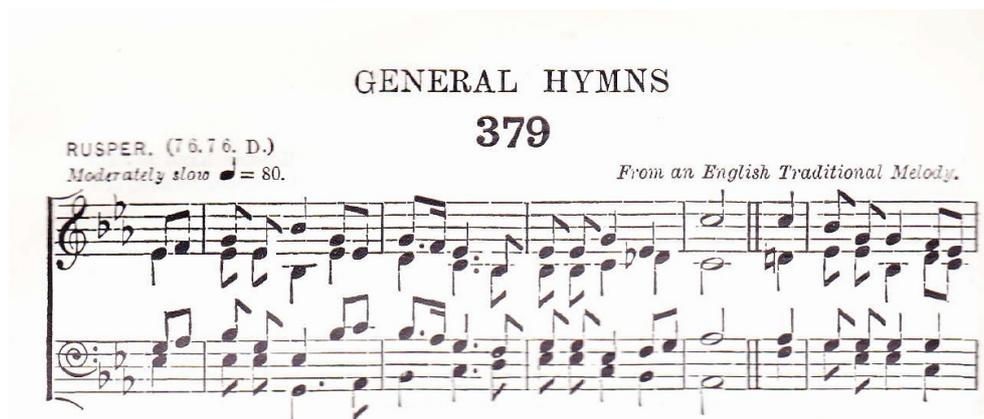


Abb. 16: Beginn von »Rusper«

»Rusper« zeigt in seiner Melodik (insbesondere in den ersten beiden der abgebildeten Takte, jedoch auch im weiteren Verlauf) eine deutliche Ähnlichkeit zu »Terra Beata«, was die Vermutung Porters zumindest plausibel erscheinen lässt, zumal auch Sheppard anmerkt, dass »Terra Beata« lediglich ein Arrangement sei.

Die beinahe identische melodische Ausformung in »Terra Beata« und dem Auenland-Thema in der Hornvariation lässt keinen anderen Schluss zu, als dass Shore diese Hymnenmelodie gekannt haben muss, was auch die Bezeichnung ›Hymn-Setting‹ nahelegt. Auch wenn dem Komponisten möglicherweise die englischen Wurzeln dieser Melodie nicht bekannt waren, ist doch festzuhalten, dass die Komposition Shores nicht so eindeutig mit dem Label ›Celtic‹ oder ›Englisch‹ belegt werden kann.

Es ist hoffentlich auf den vorangegangenen Seiten zweierlei deutlich geworden. Erstens: Eine vermeintlich einfache Zuschreibung des Auenlandmotivs zum schottisch-irischen Kulturraum unter alleiniger Berücksichtigung der Instrumentierung ist aus musikwissenschaftlicher Perspektive haltlos. Dass es keine reinen Musikkulturen gibt, ist an anderer Stelle bereits festgestellt worden. Sowohl im Song- und Tune-Repertoire als auch bezüglich musikalischer Charakteristika und in der Instrumentierung gibt es zwischen der schottisch-irischen und der englischen Folk Music Überschneidungen. So ist selbstverständlich die Fiddle Teil der englischen ebenso wie der irischen oder schottischen Musik, was seit dem 19. Jahrhundert auch auf das Akkordeon oder die Concertina zutrifft. Dass das Auenland-Thema, wie Bratman eingangs konstatiert, »not English at all« sei, konnte, so hoffe ich, auch schlüssig widerlegt werden. Zweitens: Die Bedeutung und das Wesen von Musik im Allgemeinen und von Filmmusik im Speziellen, ihre ›Identität‹, ist im Wesentlichen ein Konstrukt und liegt in den kulturell bestimmten Hörerfahrungen des Rezipienten begründet. Abhängig vom Blickwinkel kann das Auenland-Thema vermeintlich irisch-schottisch oder aber auch englisch geprägt sein bzw. ist es in der Lage eine solcherart geprägte kulturelle Identität zu reflektieren. Letztlich sind essentielle ethnische Zuschreibungen und statische Kategorisierungen immer problematisch. Mit diesem Fazit wäre sicher auch Tolkien einverstanden.

Literatur

- Adams, Doug (2010) *The Music of the Lord of the Rings Films*. Van Nuys, CA: Carpentier.
- Bratman, David (2010) Liquid Tolkien: Music, Tolkien, Middle-earth, and More Music. In: *Middle-earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Hrsg. v. Bradford Lee Eden. Jefferson, NC u. a.: McFarland, S. 140–170.
- Cannon, Roderick D. (1995) *The Highland Bagpipe and its Music*. Edinburgh: John Donald.
- Collinson, Francis (1966) *The Traditional and National Music of Scotland*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Dearmer, Percy/Shaw, Martin/Williams, Ralph V. (1925) *Songs of Praise*. London: Oxford University Press.
- Dearmer, Percy/Williams, Ralph V./Birkbeck, William J. et al. (1933) *The English Hymnal*. 2nd Edition. London: Oxford University Press.
- Flieger, Verlyn (2005) *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Mythology*. Kent, OH: The Kent State University Press.
- Herndon, Marcia/McLeod, Norma (1982) *Music as Culture*. Second Edition. Darby, PA: Norwood Editions.
- Kahlas-Tarkka, Leena (2014) Finnish: The Land and Language of Heroes. In: *A Companion to J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Stuart D. Lee. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley Blackwell. S. 259–271.
- Lissa, Zofia (1975) *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Lyman-Thomas, J. S. (2014) Celtic: »Celtic Things« and »Things Celtic« – Identity, Language and Mythology. In: *A Companion to J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Stuart D. Lee. Malden, MA/Oxford/Chichester: Wiley Blackwell. S. 272–285.
- Melhuish, Martin (1998) *Celtic Tides. Traditional Music in a new Age*. Kingston, Ontario: Quarry Press.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Chicago: Northern University Press.
- Porter, Ethel K. (1966) *Guide to the Pilgrim Hymnal*. Philadelphia/Boston: United Church Press.
- Reiss, Scott (2003) Tradition and Imaginary: Irish Traditional Music and the Celtic Phenomenon. In: *Celtic Modern. Music at the Global Fringe*, Hrsg. v. Martin Stokes/Philip V. Bohlman, Lanham, MD/Oxford: The Scarecrow Press.

- Rosand, Ellen (1979) The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In: *The Musical Quarterly* 65, S. 346–359.
- Scott, Priscilla (2013) ›With heart and voice ever devoted to the cause‹: Women in the Gaelic Movement, 1886–1914. PhD Thesis, University of Edinburgh.
- Scull, Christina/Hammond, Wayne G. (2006) *The J. R. R. Tolkien Companion and Guide*, Bd. 2: Reader's Guide, London: HarperCollins.
- Sharp, Cecil (1913) »(Daddy) Fox & the Goose«, Cecil Sharp Manuscript Collection, VWML, <http://www.vwml.org/record/CJS2/10/2824> (Stand: 02.09.2017).
- Sheppard, Franklin L. (1915) *Alleluia*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Tagg, Philip (2000) *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. 2. Aufl. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip (2004) *Film music, anti-depressants and anguish management*, <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/jochen0411.pdf> (Stand: 31.08.2017).
- Temperley, Nicholas/Temperley, David (2011) Music-Language Correlations and the ›Scotch Snap‹. In: *Music Perception* 29, S. 51–63.
- Tolkien, J. R. R. (1994 [1954]) *The Fellowship of the Ring. Being the First Part of the Lord of the Rings*. New York: Houghton Mifflin.
- Tolkien, J. R. R. (2000 [1981]) *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Hrsg. v. Humphrey Carpenter. New York: Houghton Mifflin.
- Young, Mathew David (2007) *Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of Affect in Howard Shore's Soundtrack to Lord of the Rings*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Filmografie/Videos:

- BRAVEHEART (USA 1995, Mel Gibson).
- Emimusic (10.03.2009) *Enigma – Return to Innocence*, <http://www.youtube.com/watch?v=jyLXjPdBKEA> (Stand: 31.08.2017).
- Jackson, Peter (2002) Interview, THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING – Special Extended Edition, The Appendices: Part 2 – From Vision to Reality, »Music for Middle-Earth«.
- Tagg, Philip (11.05.2011) *Scotch Snaps – The Big Picture*, <http://tagg.org/Clips/ScotchSnap/ScotchSnap.mp4> (Stand: 31.08.2017).

THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING – Special Extended
DVD Edition (USA/NZ 2002, Peter Jackson).

Diskografie:

Shore, Howard (2011) *The Lord of the Rings Symphony*, Howe Records.

Tolkien, J. R. R. (2001) *The J. R. R. Audio Collection*, Caedmon.

Various (2008) *Authentic Music of the American Indian*, Essential Media Group.

Empfohlene Zitierweise

Schröder, Martin: Möglichkeiten kultureller Identifikation in Howard Shores Soundtrack zu Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 41–75, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p41-75>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.