

cpo

Charlie Chaplin
Modern Times

NDR RADIOPHILHARMONIE

Timothy Brock



NDR



Charlie Chaplin Behind Camera (© Roy Export SAS)

Charles Chaplin (1889–1977)

MODERN TIMES

The Complete Film Music (1935-36)

Orchestration: Edward Powell, David Raksin

Score restoration: Timothy Brock (1999-2000)

1	Opening – Assembly Line	5'11
2	Lunchtime – Charlie's Breakdown – Worker's Rally	11'21
3	The Gamin – Jail	8'21
4	Tragedy at the Demonstration – Out of Jail, Out of Job – Chance Meeting	15'24
5	The Night Watchmen – Skating – Intruders	7'55
6	The Next Morning – Shack of Paradise – Race to Factory Gate	7'11
7	Mechanic's Assistant – Lunch Break – On Strike – Gamin's Dance Sequence	8'14
8	Reunion – Charlie the Waiter	9'30
9	Titina	2'24
10	Finale	4'12

T.T.: 79'49

NDR PHILHARMONIE Hannover

Timothy Brock



Chaplin by machinery (© Roy Export SAS)

Moderne Zeiten (1936)

Vom 18. November bis 17. Dezember 1935 nimmt die 87-minütige Musik zu dem Film *Moderne Zeiten* unter der Aufsicht von Charles Chaplin ihre endgültige Gestalt an. Ort der Handlung sind die Studios der Fox, da Chaplins eigenes Studio noch nicht für Tonaufnahmen eingerichtet ist. In einer vier Wochen dauernden Arbeitsphase, wie es sie in der Geschichte dieses Studios noch nicht gegeben hat, unternimmt Chaplin teils erfolgreiche, teils erfolglose Experimente, indessen sämtliche Musiker, den Dirigenten eingeschlossen, den Launen des pingeligen Komponisten ausgesetzt sind.

Als Chaplin in den Jahren 1930/31 die Musik zu *Lichter der Großstadt* erfand, infizierte er sich zwangsläufig mit dem Virus der Filmmusik, an dem er bis zum Ende seines irdischen Daseins leiden sollte. Nach der Vollendung der *Modernen Zeiten* komponierte er die Musik zu den Erstveröffentlichungen aller weiteren Filme: *Der große Diktator* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Rampenlicht* (1952), *Ein König in New York* (1957) und *Die Gräfin von Hongkong* (1967). Zwischen 1942 und 1976 entstand ferner die Musik zu den Wiederveröffentlichungen der älteren Stummfilme *Goldrausch* (1942), *Der Zirkus* (1968), *Der Vagabund und das Kind* (1971) und *Eine Frau in Paris* (1976). Insgesamt produzierte Chaplin die Musik zu sechzehn seiner Streifen, genauer: zu vier Kurz- und zwölf Spielfilmen.

Den Höhepunkt seiner kompositorischen Karriere dürfte mit ziemlicher Sicherheit die komplexe, innovative Musik der *Modernen Zeiten* (1935–36) darstellen. Sie markiert einen mächtigen geistigen und praktischen Schritt von der vorigen Musik zu *Lichter der Großstadt*, worin hauptsächlich eine Tanzkapelle von weniger als vierzig Musikern verwendet wurde, zu den symphonischen Dimensionen eines beinahe 70-köpfigen

Orchesters, die in den *Modernen Zeiten* verlangt werden. Diese Entscheidung hatte nichts mit dem Hang zur egomanischen Klanggewalt zu tun, wie man sie bei vielen Komponisten findet, die sich bei der Anhörung ihrer ersten Kreationen von der bloßen instrumentalen Masse verführen lassen. Es handelt sich bei Chaplin vielmehr um einen ganz bewußten Vorgang, der durch den Film selbst erforderlich wurde. Die Bildersprache der *Modernen Zeiten* hätte jedem Komponisten eine außerordentliche Fülle symphonischer Ideen liefern können – sicherlich aber niemandem mehr als dem Schöpfer eben dieser Bilder.

Für Chaplin war die Komposition von Gebrauchsmusik nichts Neues. Er hatte schon Erfolge mit Schlagnern und »light music« errungen, ehe er die 87-minütige Musik zu den *Lichtern der Großstadt* in Angriff nahm. Seine Eltern kamen aus dem englischen Varieté, und er selbst hatte bereits als Fünfjähriger sein Bühnendebüt gegeben, bevor er 1898 die professionellen Weihen des Showbiz erfuhr: Im zarten Alter von acht Jahren bereiste er seinerzeit als einer der *Eight Lancashire Lads* die Provinz, wo er sich als Holzschuhfärzner präsentierte. Seit 1907 befaßte er sich autodidaktisch mit dem Violinspiel, was ihm – wie die meisten Berichte verraten – offenbar recht gut gelang. Allerdings spielte er mit der linken Hand, weshalb er eine spezielle Geige mit umgekehrtem Saitenbezug und Stimmstock benutzte. Ein Jahr nach seinem Filmdebüt gründete er 1915 einen eigenen Verlag, die *Charlie Chaplin Music Publishing Company*. Außerdem kümmerte er sich selbst um die Filmmusik-Kompilationen zu *Eine Frau in Paris* (1923), *Goldrausch* (1925) und *Der Zirkus* (1928). Bei *Lichter der Großstadt* machte Chaplin seine ersten Erfahrungen mit eigener Filmmusik, und er erlebte, welch ein Druck damit verbunden war, daß sein Name als Komponist jetzt auf Zelloid festgeschrieben war, wo ihn ein

millionenfaches Publikum binnen weniger Wochen beim Kinobesuch sehen konnte – weit mehr, als man mit gedruckten Noten oder Schallplatten erreichte.

Wie die *Lichter der Großstadt* erschienen auch die *Modernen Zeiten* als Tonfilm, der sich allerdings auf die musikalischen Aufnahmen und gelegentliche Geräuscheffekte beschränkte. Anders als in dem vorherigen Streifen sind über die beinahe 90 Minuten der *Modernen Zeiten* einige gesprochene Worte verteilt, die aber gleichfalls nur wie Geräuscheffekte verwendet werden: Die Überwachungsmonitore und Lautsprecher der Fabrik, das Radio des Gefängniswärters und der mechanische Vertreter (Plattenspieler). Eine große Ausnahme bildet Léo Daniderffs Schlager *Titina*, den Chaplin gegen Ende des Films singt. Dieses Chanson ist vor allem auch deshalb so wichtig, weil die Welt damit erstmals die Stimme des kleinen Landstreichers hören konnte.

Die Musik zu *Lichter der Großstadt* ist bis heute ein allgemeiner Erfolg. Sie entstand aus der Liebe ihres Komponisten zu Gesang, Tanz und Schauspiel, und eben diese Aspekte prägen den Rhythmus des Films, dessen Partitur sich wie ein Märchenbuch lesen lässt. Der Ansatz der *Modernen Zeiten* erforderte eine völlig andere musikalische Richtung.

Bei all seinen Filmmusiken ließ sich Chaplin von einem Mitarbeiter helfen. Dieser »musical associate«, wie er ihn nannte, war in mehr oder minder großem Maße für die Notation und Orchestrierung der Kompositionen zuständig. Chaplin spielte zwar Violine und Klavier, verstand es aber nicht, die Töne zu Papier zu bringen – womit er nicht allein war: Viele große Unterhaltungskomponisten wie Irving Berlin konnten damals keine Noten schreiben. Die erforderliche Zeit und Konzentration, um die eigenen Kompositionen lesen und schreiben zu lernen, hätten Jahre in Anspruch genommen, und die konnte sich Chaplin, der ja ohnehin über

ein hohes Maß an musikalischen Kenntnissen verfügte, einfach nicht aufbringen. Obwohl sich nun aber seine Fähigkeiten, die eigenen Werke zu notieren, in äußerst engen Grenzen hielten, so enthält doch fast jeder Takt der Partituren unverwechselbare Merkmale des Verfassers. Man vergisst nur zu leicht, in welchem Grade Chaplin an den einzelnen Schritten des musikalischen Prozesses beteiligt war: Wer auch immer der »associate« sein möchte, die musikalische Struktur und die Methode sind stets unverkennbar. Musikwissenschaftler greifen immer häufiger zu dem Attribut »chaplinesk«, um damit ganz bestimmte akkordische und melodische Gebilde zu bezeichnen, und es ist gewiß kein Zufall, daß jeder Chaplin-Film so aussieht und klingt wie – Chaplin.

Wie er die Motive der verschiedenen Figuren in Musik zu übersetzen verstand, wird in den gesamten *Modernen Zeiten* deutlich. Die Musik des »Straßenmädchen« zeigt einen flinken, impulsiven, energiegeladenen Teenager, während ihr arbeitsloser Vater von einem düster absteigenden Streichermotiv beschrieben wird, das schließlich in einen unglaublich trostlosen Akkord mündet. Charles brutalen, vierschrötigen Zellengenossen präsentiert das Fagott im Verein mit bedrohlich tiefen Streichern – doch diese Musik wird in eine leichtfüßige Gavotte umgemünzt, sobald der offensichtliche Grobian seine delikate Stickerei zur Hand nimmt. Den wütenden Mob der städtischen Arbeitslosen kennzeichnen fünf heftige Orchesterschläge, die vom *fortissimo* der großen Trommel unterstrichen werden (so imitiert die Musik die Waffen der Polizisten). Den Höhepunkt bildet hier der schrille, erschreckende orchestrale »Aufschrei« der Protagonistin, die nach der Demonstration ihren toten Vater auf der Straße liegen sieht.

Es sind dies nur einige wenige Beispiele für die Deutlichkeit, mit der der Komponist Charles Chaplin seine überaus klaren Bilder nachzeichnet. Wo musikalische

Farben und Details so umfassend und allgegenwärtig sind, kann man gut und gern auf das gesprochene Wort verzichten.

Trotz der klaren musikalischen Vorstellungen, die Chaplin hinsichtlich seiner Filme hatte, war er freilich nur durch seine Mitarbeiter in der Lage, diese Ideen auch zu Papier zu bringen. Drei wichtige Personen, die Chaplin bei der Riesenpartitur der *Modernen Zeiten* assistierten, waren der Dirigent und Komponist Alfred Newman, der Arrangeur Edward Powell und der damals 23-jährige David Raksin. Diese hatten *Chappell-Harms* aufgrund einer Empfehlung des Komponisten George Gershwin erst kürzlich an den Broadway geholt. Jetzt lud ihn Chaplin ein, ihm in Hollywood als persönlicher Assistent bei der Herstellung der Partitur zu helfen. Raksin war für Chaplin, was Helmy Kresa für Irving Berlin war.

Die Partitur der *Modernen Zeiten* verlangt zwei Piccoloflöten, zwei Flöten, Oboe, Englischhorn, fünf Klarinetten, Baßklarinette, Kontrabassklarinette, Sopransaxophon, zwei Alt saxophone, Tenorsaxophon, Fagott, zwei Hörner, drei Trompeten [mit jeweils neun verschiedenen Dämpfern], Tenor- und Baßposaune, Tuba, vier Schlagzeuger (kleine und große Trommel, große Becken, hängendes Becken, gedämpftes Becken, türkische und griechische Fingerzimbeln, Gong, »Schießbude«, zwei Xylophone, Vibraphon, Marimba, Glockenspiel, Röhrenglocken, drei Ambosse verschiedener Tonhöhe, Tempelblocks, Woodblocks, Kastagnetten, Triangel und Pauken) sowie Harfe, Klavier, Celesta, ein Männerstimmen-Quartett und den vollen Streicherapparat.

Die außergewöhnliche Akribie, die Chaplin generell bei seinen Filmen an den Tag legt, wird auch in der Partitur der *Modernen Zeiten* deutlich. Und die Eigenart des Regisseurs, durch fortwährende Wiederholungen schließlich Perfektion zu erreichen, zeigte sich

gleichermaßen in den Tonaufnahmen. Nach dem Abschluß einer Kompositions- und Orchesterungssitzung machte sich Raksin daran, die entsprechenden Partiturseiten auszuschreiben, aus denen der Kopist dann für die kommende Aufnahmesitzung die einzelnen Stimmen auszog. Bei diesen Aufnahmen benutzte Chaplin (ironischerweise) die Orchesterpartitur, um seine Einwände gegen bestimmte Stellen zu äußern, indem er mit einem dicken Rotstift markierte, was ihm nicht gefiel. Kommentare wie »hier strahlender«, »keine Oboe« oder »Melodie für das Cello hinzu« durchziehen viele der späteren Entwürfe und wurden fast ausnahmslos in die endgültige Komposition übernommen. Das Bleistiflmanuskript der kompletten Orchesterpartitur enthält nicht nur die gebilligten Passagen, sondern auch längere Strecken verworfenen Materials und ist beinahe einen halben Meter hoch. Dazu kommen fünf Archivkästen für die Einzelstimmen, die Direktionsstimme (ein auf zwei Systeme reduziertes Particell der 32-zeiligen Partitur) und einige der ursprünglichen Skizzen, mit denen Raksin die ersten Ideen Chaplins erfaßt hatte.

Meine Aufgabe bestand nun während meiner vierzehnmonatigen Arbeit nicht nur darin, die Partitur zur Live-Begleitung des Filmes einzurichten. Ich sah mich auch veranlaßt, sämtliche Abweichungen oder Veränderungen zu dokumentieren, die zwischen den Aufnahmen und der schriftlichen Version vorkommen. Diskrepanzen gab es beinahe bei jedem Take, doch durch ein sorgfältiges Studium der Unterlagen und durch Hörvergleiche ließen sich die fehlerhaften Zeilen und Passagen identifizieren. Die nützlichsten Archivmaterialien waren die Einzelstimmen. Hier gab es tatsächlich Hunderte kleinerer Änderungen, die Newman oder Chaplin während der Aufnahmesitzungen diktiert hatten. Leider wurden diese Änderungen, nachdem man die Stimmen einmal ausgezogen hatte, nicht in die Partitur übertragen, und

weil Newman über ein einwandfreies Gedächtnis verfügte, machte er sich in seiner Direktionssstimme nur sehr wenige Notizen. Mit Hilfe der Einzelstimmen konnte ich allerdings die genauesten Informationen über Chaplins Anweisungen finden. In Randnotizen oder auf den Rückseiten der Notenblätter fanden sich Notizen der Musiker, die entweder aus einigen wenigen Noten oder auch längeren, völlig neuen Passagen bestanden. Außerdem entdeckte ich verschiedene Papierfetzen – beispielsweise Honorarquittungen der Musiker –, auf denen abgeänderte Passagen vermerkt waren. Bei Unstimmigkeiten zwischen der Aufnahme und der Partitur, die nicht in den Stimmen auftauchten, mußte ich die Aufnahme selbst genauestens studieren und die Abweichungen einzig nach dem Gehör überfragen. Die Sache wurde noch schwieriger, weil es im Soundtrack eine rund achtminütige Passage gibt, die in den Noten überhaupt nicht erscheint. Die Ausführungen eines großen Orchesters nach dem Gehör aufzuzeichnen, ist für den Restaurator eine besonders langwierige und zeitaufwendige Arbeit: Alles in allem konnte ich pro Tag durchschnittlich zwanzig Sekunden einer 130.000-taktigen Partitur übertragen.

Die größte klangliche Vielfalt, die Chaplin verlangte, ist auf den ersten drei Spulen der *Modernen Zeiten* zu hören.

Das dreitönige »Fließband-Motiv« ist ganz einfach, linear und immer *staccato*. So lassen sich die Triller der Piccoloflöte und der Baßklarinette, die Amboßschläge, die rasanten Sechzehntelfiguren der Streicher und andere Elemente sauber und präzise realisieren. Anders als in den meisten früheren Filmmusiken verzichtet Chaplin hier darauf, eine übertriebene oder übermäßig schwelgerische »Melodie mit den raffinierten, ornamentierten Instrumentaltexturen wetteifern zu lassen.

Die Fließbandmusik ist komplex und spritzig zugleich, und daran ändert sich ironischerweise während

der gesamten Sequenz nichts. Selbst, wenn Charlie bei seinem verrückten und faunischen Amoklauf durch die Fabrik schliddert, bleibt der wonnig-energetische Grundton der Musik erhalten – als hätte die Gestalt plötzlich auf wundersame Weise ihre kindliche Jugend wiedererlangt. Im weiteren Verlauf steigert sich das Tempo des Fließbandes zu einer derart wahnwitzigen Bewegung, daß es für Menschen kaum möglich ist, den Höhepunkt derselben zu spielen. Die von Chaplin ganz bewußt gesetzte, äußerst riskante Metronomangabe röhrt so nahe an den Kollaps, daß das Publikum sich zwangsläufig mit dem hektischen Charlie am Rande des Nervenzusammenbruchs wird identifizieren müssen.

Die Musik erfüllt in Chaplins Filmen neben der bloßen Begleitfunktion viele andere Aufgaben, denn sie ist auch selbst der »Sound«. Wenn der LKW mit den überlangen Holzbalken im Vorbeifahren seinen roten Wimpel verliert, verwendet der Komponist Chaplin eine sehr verhaltene und leise Variante der alten Melodie *Hallelujah, I'm a bum*. Wenn Charlie dann die rote Fahne schwingt, um den Fahrer des Wagens auf das Mißgeschick aufmerksam zu machen, nimmt die Lautstärke des Orchesters zu: Es wird immer martialischer und erreicht just in dem Augenblick ein volles *forte*, wo direkt hinter dem Winkenden die demonstrierenden Kommunisten auftauchen. Hier dient die Musik denn Bild nicht nur als Reflexion des emotionalen Inhalts, sondern sie wird zugleich selbst zum filmischen Effekt: Wie ein Ballett, so wird das Orchester jetzt zur fließenden Linie zwischen Emotion und praktischer Umsetzung.

In den meisten alten Filmmusiken – und vor allem in den Kompilationen – ging es nicht darum, spezifische Leinwandereignisse nachzuerzählen. Insbesondere die charakteristischen Versatzstücke dieser frühen Musiken reflektierten den generellen Gefühlsinhalt einer Szene, ohne dabei indes musikalisch auf die Details

der jeweiligen Handlung einzugehen. Bei einer Liebeszene war die Musik im allgemeinen Sinne romantisch (zum Beispiel hörte man Francis Delilles *Amoroso Appassionato*), wohingegen ein Hurrikan oder andere Katastrophen nach einer lärmenden Ouvertüre (wie Domenico Savinos *Sturmamusik*) und komische Momente für gewöhnlich etwas Heiteres (wie Hugo Riesenfelds *Pizzicato Caprice*) benannten.

Chaplins Musik hingegen war so auf den Augenblick zugeschnitten und so genau synchronisiert, daß man seinen Film beinahe »sehen« kann, wenn man nur die Musik hört. Aufgrund der Genaugigkeit, die der Dirigent Alfred Newman an den Tag legte, wird das kunstvolle musikalische Timing der *Modernen Zeiten* deutlich – ein Timing, auf das es Chaplin ankam und das ihm beinah ebenso wichtig war wie die Musik selbst. Wie eine Idee in eine andere einströmte, wird durch die genaue musikalische Schreibweise ersichtlich.

Die zweite Spule enthält unter anderem die Szene, in der Charlie in die Zahnräder des Fließband-Getriebes hineingezogen wird. Die Partitur liest sich hier wie folgt:

- Takt 743–744: *Leggiero* 6/8 in 2 bei
MM [Metronom] 52: »CC in der Maschine«
Takt 745–746: »CC zieht die Muttern an 1 – 2«
Takt 747: *Andante con moto* 2/4 in 2 bei MM 72:
»Vormann schaltet das Getriebe um«
Takt 748–749: »CC rückwärts«
Takt 750–751: »Füße auf 9:00«
Takt 752–753: »CC heraus«
Takt 754: »Big Bill erschrocken«
Takt 755: »CC setzt sich auf, dreht sich«
Takt 756–757: *Tempo rubato* in 2: »CC zieht Big Bill an 1 – 2« (stop)
Takt 758–761: *Allegro* 2/4 bei MM 152: »zieht Muttern an 1 – 2 – 3 – 4 – 5«

- Takt 762: in 3/4: »zieht die Nase des Vormanns an«
Takt 763–766: *Tempo di Waltz* 3/8 in 1 bei
MM 60: »zieht die Nase des Arbeiters an« (stop)
Takt 767–771: »Big Bills Nase«
Takt 772: »CC sieht das Mädchen, er hebt die Eselsohren [die Schraubenschlüssel]«
Takt 773–780: »CC geht dem Mädchen nach, um die Ecke, Korridor«
Takt 781: »stoppt, läuft wieder«
Takt 782–783: »Fabrik von außen«
Takt 784–787: »stoppt, sieht Hydranten«
Takt 788–789: *Allegro* 4/4 in 4 bei MM 144:
»zieht Bolzen fest 1 – 2 – 3 – 4«

In dieser Sequenz gibt es 14 Tempowechsel, 9 Taktwechsel sowie 27 Synchronisationspunkte, an denen die Musik exakt die genaue Bewegung der Akteure oder ihrer Aktionen nachahmt. Und all das geschieht in einer Spanne von 68 Sekunden. Sämtliche 27 Synchronisationspunkte wurden peinlich genau bestimmt – und das nicht allein zum Zwecke der genauen »Nacherzählung«, sondern auch um ihres linearen musikalischen Aufbaus willen. Jeder filmische »Schuß« ergab sich mit natürlicher Folgerichtigkeit.

Vor dem Beginn der obigen Sequenz spielt das Orchester ein sehr schnelles *fortissimo*. Wenn CC bei Takt 743 in die Zahnräder der Maschine hineingezogen wird, scheint er sich in einem traumartigen Geisteszustand zu befinden, als verschwände er langsam durch eine Pforte der Seligen, die von der Celesta, dem Glockenspiel und der Piccoloflöte angedeutet wird. Der Vormann schaltet zu finsternen Posaunen und Hörnern (T. 747) ganz trocken den Antrieb der Maschine um. Die umgekehrten Triolenfiguren begleiten CC, jetzt von schwerem Blech und Schlagwerk unterstützt (T. 748), auf seinem mechanischen Rückweg durch die Zahnräder. Im

Delirium bemerkt CC Big Bill (T. 755) und justiert verspielt mit seinen Schraubenschlüsseln dessen Brustwarzen und Nase. Das tut weh, wie man in den zwei scharfen Akkorden von Harfe, Celesta und Streichern hören kann. Während Bill vor Schmerzen zurückzuckt, zieht CC verspielt die fünf übrigen Muttern auf dem Band fest (T. 758) – fünf absteigende, verminderte Staccato-Akkorde der hohen Holzbläser und Violinpizzikati. Der wütende Vormann kommt zurück. CC schraubt wieder an ihm (T. 762) und an einem anderen Arbeiter (T. 763) herum. Dann sieht er die Sekretärin der Fabrik, und es erklingt eine weiche, schnelle Aufwärtsbewegung in den Streichern und der Harfe, die in einem hohen, intensiv ausgehaltenen Streicherakkord endet. An dieser Stelle hält er sich seine zwei Schraubenschlüssel wie Eselsröhren an den Kopf (T. 772), wozu ein kurzes » – « der gedämpften Trompete und ein ausgehaltenes » – AA« in tiefen Register des sordinierten Hornes erklingen. Zunächst schleicht CC langsam auf das Mädchen zu (T. 773), derweil die hohen Holzbläser in einer ruhigen Abwärtsbewegung seinen Gang imitieren, bis er sich endlich vor der Fabrik wiederfindet (T. 782). Dann übernehmen die Streicher, und er beginnt, die Bolzen des Hydranten festzuziehen (T. 788), wie durch die Staccato-Akkorde der Blech- und Holzbläser, der Woodblocks und des Xylophones zu vernehmen ist.

Daraus wird man leicht ersehen können, wie schwierig es ist, *Moderne Zeiten* live zu dirigieren. Die Synchronisierung synfonischer Filmmusik verlangt eine enorm hohe Konzentration, und im gegenwärtigen Folle der *Modernen Zeiten* ist es unabdingbar, sowohl den Film als auch die Musik auswendig zu kennen. Bei den Aufnahmen von 1935 hatte Newman den großen Vorteil, daß er immer nur die neuesten Stücke der Partitur in ein- oder zweiminütigen Abschnitten zu dirigieren hatte. Unter den kritischen Augen des Stars, Regisseurs,

Produzenten, Drehbuchautoren und Komponisten muß auf dem Dirigenten, der immer genau die richtigen Stellen zu treffen hatte, dennoch ein enormer Druck gelastet haben. Da nun Chaplin seine eigenen Kompositionen nicht lesen konnte, bestand er darauf, daß die vorzüglichen Musiker den Perfektionsansprüchen der Partitur Geübung taten. Wäre er dazu in der Lage gewesen, so hätte er diese Ansprüche auch an sich selbst gestellt – wie er es in jedem anderen Bereich seines Wirkens getan hat.

Die Chaplins und ich kamen überein, bei der Live-Aufführung den Song *Titina* in der originalen Orchesterfassung zu belassen, die seit nunmehr 80 Jahren zu hören ist. Das Live-Orchester pausiert also, während Chaplin unmittelbar vor dem Ende des Films seine szenische Kadenz ausführt. Für die vorliegende Aufnahme habe ich allerdings Rakins ursprüngliches Arrangement verwendet, das im Archiv von Montreux liegt und jetzt erstmal seit seiner Entstehung im Jahre 1935 zu hören ist.

Wenn ich Chaplins Musik dirige – und das geschieht oft –, begreife ich immer wieder Menschen, die nur zu gern auf die scheinbar unzulänglichen, unakademischen Methoden des Komponisten zu sprechen kommen, bisweilen seinen Anteil an der Musik bezweifeln und ganz generell seine Bezeichnung als Komponist in Frage stellen. Noch immer wird jedes Gespräch über den Komponisten Chaplin durch die ebenso unselige wie selbstironische Bemerkung belastet, wonach er den Arrangeuren bloß seine Melodien vorgeträillert habe, bevor diese dann Musik gemacht hätten.

Richtig ist, daß sich der ältere Chaplin gegen Ende seines Lebens nicht mehr so ausführlich mit dem unendlichen Feld der Orchestrations befaßte. Er wies darauf hin, daß 85% aller Filmkomponisten ihre eigenen Werke nicht instrumentiert hätten. Gehalt und Richtung der Musik ließen tatsächlich im Laufe der Zeit nach: Zu

sieben seiner Filme machte er die Musik erst als über Achtzigjähriger, und man muß zugeben, daß jeder Komponist das Recht hat, über sein eigenes Leben in selbstbestimmter Weise zu reflektieren – ob nachdenklich und sentimental oder völlig anders.

Die Musik zu den *Modernen Zeiten* entstand freilich zu einer Zeit, als Charles Chaplin den Gipfel seiner musikalischen Energie erreicht hatte. Und auf diesem Gipfel bewegte er sich mehr als zwanzig Jahre. Er hat sich nie für einen »seriösen« Komponisten gehalten, und doch hat er mit seiner Musik zu den *Modernen Zeiten* ein Wunder vollbracht. Was meinen kleinen Part in dieser Geschichte angeht, so war es für mich ein überaus großer Gewinn, zu der Wiederbelebung dieser monumentalen Partitur beigetragen zu haben, die wir nun hoffentlich so hören, wie sie Chaplin im Winter des Jahres 1935 gehört und sich vorgestellt hat.

Timothy Brock
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

NDR RADIOPHILHARMONIE

Vielfalt, Qualität und Tradition – das sind die Markenzeichen der NDR Radiophilharmonie aus Hannover. Mit 86 hochqualifizierten Musikern erreicht das Rundfunksinfonieorchester Niedersachsens eine beeindruckende programmatische Vielfalt: so stehen neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire auch die Alte Musik, Crossover-Projekte, Filmmusik und ein weitgefächertes Konzertangebot für Kinder und Jugendliche im Zentrum der musikalischen Arbeit des Orchesters.

Entsprechend groß ist das Spektrum der internationalen Spitzenkünstler, mit denen die NDR Radiophilharmonie zusammenarbeitet. Zu ihnen zählen neben führenden Musikerpersönlichkeiten der Klassikszene wie Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi oder Cornelius Meister auch Spezialisten für Alte Musik wie Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola und Philippe Jaroussky. Und auch große Namen aus der Welt des Pop, Rock und Jazz waren und sind immer wieder zu Gast des Orchesters, namentlich Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper oder die „Prinzen“.

Diese Vielfältigkeit hat bei der NDR Radiophilharmonie Tradition: 1950 als Orchester des Senders Hannover im damaligen NWDR gegründet, reichen die Wurzeln des Ensembles bis in die 1920er-Jahre zurück, als Hannovers erster Radiosender in Betrieb ging. Aus den besonderen Anforderungen des Rundfunks heraus war die künstlerische Exzellenz in einer Vielzahl von musikalischen Stilen von Beginn an wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit.

Als ein musikalischer Botschafter Hannovers und Niedersachsens steht die NDR Radiophilharmonie auch international in hohem Ansehen. In der jüngeren

Vergangenheit präsentierte sich das Rundfunkorchester bei Konzertreisen u.a. in Japan und Südamerika, zur Jahreswende 2013/2014 gastierte die NDR Radiophilharmonie zu einer ausgedehnten Tournee in China. Besonders hervorzuheben sind zudem wiederholte Gastspiele beim Pisa Festival, den Clubhaus-Konzerten in der Schweiz oder dem norwegischen *Bergen International Festival*. Im Oktober 2011 gab das Orchester sein umjubeltes Debüt in der ausverkauften Royal Albert Hall in London, im März 2012 gastierte die NDR Radiophilharmonie erstmals beim Abu Dhabi Festival.

Aktueller Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie ist seit 2009 Eivind Gullberg Jensen, einer der gefragtesten Vertreter der jungen Dirigentengeneration und gern gesehener Guest auf den Podien der großen europäischen Sinfonieorchester. Er übernahm die Chefposition in der Nachfolge Eiji Oues, der die NDR Radiophilharmonie in dem Jahrzehnt seines Wirkens entscheidend geformt hat und dem Orchester als Ehrendirigent auch in Zukunft verbunden bleibt. Mit Beginn der Saison 2014/2015 wurde der Brite Andrew Manze neuer Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie.

Timothy Brock

Der Dirigent und Komponist Timothy Brock hat sich auf das Konzertrepertoire des frühen 20. Jahrhunderts und auf die Live-Begleitung von Stummfilmen spezialisiert. Als führende Autorität für die Aufführungspraxis der zwanziger und dreißiger Jahre hat er mit einigen der berühmtesten Orchester der Welt zusammengearbeitet. Er gilt als der bedeutendste Fachmann für Stummfilm-musik. Zu seinen wichtigsten Restaurierungen und Publikationen gehören Dmitrij Schostakowitschs einzige Stummfilmmusik *Das neue Babylon* (1929), Manilo Mazzas italienisches Epos *Cabiria* (1913), Erik Saties dadaistischer *Entr'acte* (1924) und das berühmte *Ballet mécanique* (1924) von George Antheil. Ferner restaurierte er unter anderem Max Buttings *Opus I* (1920), *L'Assassinat du duc de Guise* von Camille Saint-Saëns (1908) und Ildebrando Pizzettis *Sinfonia del fuoco* (1914).

Mit der Arbeit an der Musik von Charles Chaplin begann er 1998, nachdem ihn der *Chaplin Estate* mit der Restaurierung der berühmten Musik zu *Moderne Zeiten* beauftragt hatte. Bis zum Abschluß dieser Arbeit im Jahre 2012 restaurierte er insgesamt zwölf Stummfilm-kompositionen Chaplins, darunter *Lichter der Großstadt* (1931), *Goldrausch* (1924) und *Der Zirkus* (1928). In mühevoller Kleinarbeit übertrug er 2004 außerdem an die dreizehn Stunden bislang unbekannter Musik, die Chaplin am Klavier komponiert und auf Azetatplatten aufgenommen hatte. Daraus entstand eine neue Musik zu dem Spielfilm *Eine Frau in Paris* (1923), die Brock etliche Male im Konzert dirigiert hat – unter anderem 2005 im *Cinema Ritrovato* in Bologna und 2011 im Berliner *Kino Babylon*. Außerdem wurde die Musik in Rom und London mit dem *Orchestra Città Aperta* eingespielt, mit dem Brock 2012 auch die komplette Musik zum *Goldrausch* aufgenommen hat.

Brock selbst hat an die sechzig Werke für den Konzertsaal und zu Stummfilmen komponiert. Dazu gehören drei Symphonien, je ein Konzert für Klarinette, für Bratsche und für Violoncello sowie zwei Opern. Derzeit arbeitet er an einem neuen Violinkonzert für Stephen Bryant [BBC Symphony Orchestra], das 2016 uraufgeführt werden soll.

In beinahe drei Jahrzehnten hat er siebenundzwanzig Originalmusiken zu Stummfilmen geschrieben. Zu den Aufträgen gehören *Prix de beauté* (Orchestre National de Lyon), *Steamboat Bill, Jr.* (Berner Symphonie-Orchester), *Sunrise* (20th Century Fox), *The Cameraman* (Los Angeles Chamber Orchestra) und *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Philharmonisches Orchester Brüssel/BMG). Seine langjährige Zusammenarbeit mit der *Cineteca di Bologna*, dem führenden Filmkonservierungsinstitut der Welt, zeitigte sieben Werke – unter anderem zu *Nosferatu* (1922), *Lady Windermere's Fächer* (1925), *Feu Mathias Pascal* (1926) und *Drei rauhe Gesellen* (1926). Im Jahre 2016 wird Brock mit dem Radio-Symphonieorchester Wien seine langerwartete Musik zu Fritz Langs Science Fiction-Epos *Frau im Mond* (1929) uraufführen, die er im Auftrag des Wiener Konzerthauses komponiert hat.

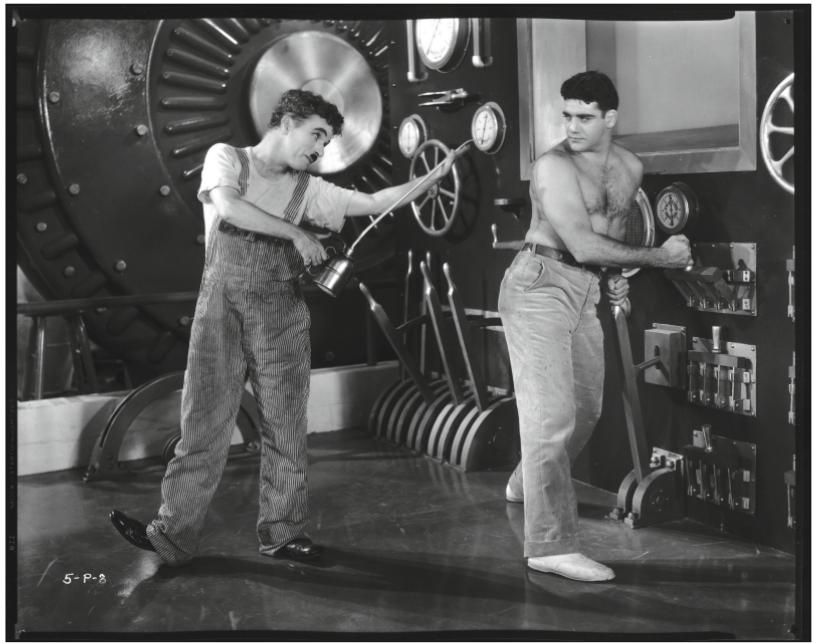
Zu Brocks Dirigierverpflichtungen gehören regelmäßige Engagements bei den New Yorker Philharmonikern, dem BBC Symphony Orchestra, der Chicago Symphony, dem Orchestre National de Lyon, der BBC Scottish Symphony, der NDR Radiophilharmonie, der Academia de Santa Cecilia, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI und dem Radio-Symphonieorchester Wien.



Timothy Brock (© Lorenzo Burlando)



Charlie in the machine's cogs (© Roy Export SAS)



Dynamo set: Charlie goes mad (© Roy Export SAS)

Modern Times (1936)

November 18th to December 17th, 1935. The 87-minute musical score to *Modern Times* takes its final form within the confines of the Fox recording studios (as the Chaplin studios were not, as yet, equipped for sound) under the supervision of its composer, Charles Chaplin. A lengthy four-week-long session, unheard of by studio standards, during which Chaplin experimented both successfully and unsuccessfully, and each musician (and conductor) was at the whim of the meticulous composer.

During the writing of his *City Lights* score (1930–31) Chaplin had inevitably caught the film-composing bug which he endured the remainder of his natural life. After the completion of his next score, *Modern Times*, he was to compose the scores for the initial releases of all of his remaining pictures: *The Great Dictator* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (1952), *A King in New York* (1957) and *A Countess from Hong Kong* (1967). From 1942–1976 he composed scores to the re-releases of his earlier silent features *The Gold Rush* (1942), *The Circus* (1968), *The Kid* (1971) and *A Woman of Paris* (1976). In all, Chaplin composed scores for 16 of his own films, 12 features and 4 two-reelers.

However the pinnacle of his composing career is most assuredly the complex and innovative score to *Modern Times* (1935–36). It marks a vast mental and practical leap from his previous score to *City Lights*, made up of primarily dance-band forces of fewer than 40 musicians, to the symphonic proportions of nearly 70 players as required by *Modern Times*. This decision was not so much due to many a composer's inherent taste for ego-driven sound power, as is so often is the case for new composers who, upon hearing their work for the first time, are allured by the mere numbers, but rather

it was a conscious choice warranted by the film itself. The thematic imagery of *Modern Times* would provide a complex array of symphonic ideas to any composer, but no more so than to the man who created them in the first place.

Not a stranger to composing music for public consumption, Chaplin had successes in several popular songs and "light music" before he tackled the full 87-minute score to *City Lights*. Both parents belonging to the English music-hall profession, Chaplin had made his debut on stage at the mere age of five, until his first professional show-business initiation came as a clog-dancer with the province-touring Eight Lancashire Lads in 1898 at the tender age of eight. He took up the violin as early as 1907 and had taught himself to play, with some aptitude by most accounts, but only left-handed, having a special violin that was strung backwards and had a reversed sound-post. By 1915, a year after his film debut, he had established the Charlie Chaplin Music Publishing Company. Chaplin also oversaw the compilation scores to *A Woman of Paris*, *The Gold Rush*, and *The Circus* for their initial releases in 1923, 1925 and 1928, respectively. *City Lights* was Chaplin's first experience with a self-composed score for one of his films, and for added pressure, it was to be permanently imprinted on the film itself and released as a sound picture that would be seen and heard by millions throughout the world in a matter of weeks, far outreaching any printed sheet music or recorded disc.

Like *City Lights*, *Modern Times* was released as a sound picture with only the recorded music and occasional sound effects. However unlike his previous effort, *Modern Times* does contain occasional lines of dialogue scattered over the course of the nearly 90-minute film. But even then the dialogue is used strictly as a sound effect, i.e. factory television monitors and loudspeakers,

the prison warden's radio and the mechanical salesman (record player). The major exception comes in the form of Chaplin's rendition of the popular Léo Daniderff song *Titina*, sung by Chaplin near the end of the picture. It is also a song which, much more significantly, marks the universal birth of the little tramp's voice. The score to *City Lights* was, and still is in every way, a success. The music came out of his love for song, dance and tragedy, all elements that permeate the rhythm of the film and read like a storybook in the score.

For *Modern Times*, however, the approach warranted a far different musical direction. As with all of his film scores, Chaplin was aided by what he termed as a "musical associate." This was a person who, with each film and to varying degrees of participation, helped with the notation and orchestration of his musical compositions. Chaplin played both the violin and piano, but like many of the great popular composers of the day, including Irving Berlin, he was unable to transcribe the notes on paper. The amount of undivided time and attention he would have needed to learn how to read and notate his own compositions, considering his already high level of musical sophistication, would have taken many crucial years that he couldn't afford. However constrained in his ability to notate his work, nearly every score within its bar lines has the indelible Chaplin mark. What is sometimes forgotten, however, is the degree of Chaplin's involvement in nearly every step of the musical process: no matter who the associate, the musical structure and approach remains distinctively his own. The term "Chaplinesque" is more and more frequently used by musicologists as a point of reference to his chordal and melodic structures, and it is certainly not by accident that every Chaplin film both looks, and sounds, like Chaplin.

His ability to translate the characters motives through music is clearly displayed throughout *Modern Times*. The

"Gamin" music is a speed-driven and impulsive display of energetic youth, while her unemployed father's sonority is a dark descending string motif ultimately resulting in the bleakest of chords. Charlie's murderous and burly cell mate is introduced by a menacing lower strings and bassoon, which is instantly re-gestured into a light gavotte the moment the obvious brute takes up his delicate needlepoint. The angry mob of the city's unemployed is characterized by five violent orchestral chords, underlined by the grand bass-drum at fortissimo (emulating police guns), which culminates in the shrill and chillingly effective orchestral "scream" of the female protagonist upon seeing her dead father in the street in the aftermath of the demonstration.

These are but a few of the many examples in which the composer Chaplin clearly paints very clear imagery through the music. There is no real need for dialogue when the color and detail of the music is thorough and omnipresent. Despite the musical clarity Chaplin envisioned for his films, it was through his musical associates he was able to achieve this on paper.

Three key figures in assisting Chaplin for the mammoth score of *Modern Times* were the conductor/composer Alfred Newman, arranger Edward Powell, and the then 23-year-old David Raksin. Raksin had been recently hired by Broadway's Harms/Chappell upon the recommendation of composer George Gershwin, and had been invited by Chaplin to Hollywood as his personal assistant for the score. Raksin was to Chaplin, what Helmy Kresa was to Irving Berlin.

The *Modern Times* score calls for 2 piccolos, 2 flutes, oboe, English horn, 5 clarinets, bass-clarinet, contra-bass-clarinet, soprano saxophone, 2 alto saxophones, tenor saxophone, bassoon, 2 horns, 3 trumpets (with 9 different mutes each), tenor trombone, bass-trombone, Tuba, 4 percussionists (snare drum, bass drum, large

cymbals, suspended cymbal, choke cymbal, Turkish and Greek finger cymbals, gong, drum kit, 2 xylophones, vibraphone, marimba, glockenspiel, chimes, 3 “tuned” anvils, temple blocks, woodblocks, castanets, triangle and timpani], harp, piano, celesta, male vocal quartet and full strings.

His extravagant meticulousness, as displayed in other areas of his film-making practices, is more than evident in the *Modern Times* score. And Chaplin's film directorial tendency to achieve perfection by means of repetition until realization, this too he afforded to the recording stage. Upon conclusion of a composing/orchestration session with Chaplin, Raksin would proceed to write out a series of fully orchestrated scores in order for the copyist to make the individual players' parts ready for the next scheduled recording. At these recordings, Chaplin (ironically) used the fully orchestrated score to notate his displeasure with various passages by marking an offending section with heavy red pencil. Comments like “brighter here,” “no oboe” or “add melody for cello here” riddled many of the late drafts, and were ultimately corrected in the final compositions nearly without exception.

The pencil-written manuscript of the fully orchestrated score, containing both accepted and rejected extended passages of music, stood nearly half a meter in height. There were five archival boxes of just players' parts alone, the conductor's score [a reduced or two-stave “short score” version of the full 32-stave score] as well as some of the original sketches made by Raksin of Chaplin's budding ideas.

During the course of 14 months, it was not only my task to prepare the score for live accompaniment, but I felt compelled also to document any discrepancies or changes made between what was recorded and what was on paper. These discrepancies came up nearly

every take, and by careful study of the documents and auditory comparison to the written score I was able to identify the offending lines or passages. The most useful documents from the archives were the players' individual parts. There were literally hundreds of minor changes dictated verbally by either Newman or Chaplin throughout the recording sessions. Unfortunately none of these changes were notated in the full score once the parts had been extracted, and Newman, who had an impeccable memory, wrote down very little in his conductor's score. However it was by the players' parts that I was able to achieve the most accurate account of Chaplin's demands. Within the column margins or the reverse sides of their parts were player-transcribed changes of either just a handful of new notes or completely new extended passages. I found various odd scraps of paper, including several on the back of musician's pay receipts, which contained many amended passages. For discrepancies that emerged between the recording and the score, but neither notated in the parts, I was left to carefully study of the recording in order to transcribe the changes by strictly auditory means. Harder yet, there were nearly eight combined minutes of the musical soundtrack completely missing on paper. Auditory dictation of a large orchestral performance is, for the restorer, the most slow-going and time consuming, and all in all I was able to restore an average of 20 seconds of music per day of a 130,000 measure score.

The most expansive array of sonorities spent by Chaplin is located in the first three reels of *Modern Times*.

The three-note assembly line “tune” is overtly simple, linear and always staccato. This allows accompanying piccolo and bass-clarinet trills, anvil strikes, and rapid-fire 16th-note string figures (just to name a few) to emerge cleanly and precisely. Untypical of most early

film scores, here Chaplin exposes the intricate and ornate textures of his instruments without the competition of an overstated or over indulgent "theme."

The assembly-line music is complex yet light, and ironically remains so throughout the sequence. Even while Charlie slips into his crazed, yet faun-like rampage throughout the factory, the music remains blissful and energetic as though somehow he had suddenly and miraculously regained his youthful boyhood. Further on in the score the assembly line tempo grows to such a kinetic frenzy that much of the culminating section is nearly unplayable by humans. This merciless metronome mark intentionally set by Chaplin is so fragile, so on-the-very-edge-of-collapse, that the listener is compelled to identify with the frantic Charlie on the verge of his mental breakdown.

Music for Chaplin films serves many functions besides mere accompaniment to image, as it also serves as sound itself. The music accompanying the image of the passing construction truck that inadvertently drops its red warning flag, Chaplin (the composer) employs an extremely soft muted version of the old tune *Hallelujah, I'm a Bum* at a distant dynamic level of piano. As Charlie waves the red flag in attempt to alert the passing driver of his mishap, the orchestra grows louder and louder in volume and more martial in form, and is at the full dynamic of forte just as the "communist" demonstration is appears directly behind him. This music serves the image not only by merely reflecting the emotional content of a scene, but by using its properties simultaneously as a film effect: the orchestra becomes, like ballet, the fluid line between emotion and practical response.

Most early film music scores, especially compilation scores, did not attempt to narrate the specific action-movement on screen. Rather, most early film music (in particular generic "stock" film music) was a reflection

of the general overall emotional content of a particular scene, without going into detail musically about any specific action on screen. If there was a love scene, the music was generally romantic (e.g. Francis Delille's *Amoroso Appassionato*), whereas a hurricane or other inclement catastrophes would require a boisterous overture (e.g. Domenico Savino's *Storm Music*) and comedies would usually warrant a light fare (e.g. Hugo Riesenfeld's *Pizzacata Caprice*).

However Chaplin's writing was so moment-specific, so tightly synchronized, that one can nearly follow a Chaplin film by only hearing its score without the benefit of the image. The precision demonstrated by conductor Alfred Newman exposes the *Modern Times* score's elaborate timing, timing which Chaplin depended on and valued nearly as much as the music itself. The fluidity of one musical idea to another flourishes under careful writing.

In reel two, as Charlie is drawn into the cogs of the assembly-line's gears, the score (in word form) reads as such:

- Measures 743–744: Leggiero 6/8 in 2 at 52 bpm
(beats per minute): "CC in machine"
- Measures 745–746: "CC tightens nuts 1 – 2"
- Measure 747: Andante con moto 2/4
in 2 at 72 bpm: "foreman reverses gears"
- Measures 748–749: "CC in reverse"
- Measures 750–751: "feet at 9:00"
- Measures 752–753: "CC out"
- Measure 754: "Big Bill shocked"
- Measure 755: "CC sits up, turns"
- Measures 756–757: Tempo rubato in 2:
"CC tweaks B. Bill 1 – 2" (stop)
- Measures 758–761: Allegro 2/4 at 152 beats
per minute: "tightens nuts 1 – 2 – 3 – 4 – 5"

Measure 762: in 3/4: "tweaks foreman's nose"
Measures 763–766: Tempo di Waltz 3/8 in 1 at 60 bpm: "tweaks worker's nose" (stop)
Measures 767–771: "Bill's nose"
Measure 772: "CC sees girl, donkey ears rise"
Measures 773–780: "CC pursues girl, around corner, corridor"
Measure 781: "stops, runs again"
Measures 782–783: "exterior of factory"
Measures 784–787: "stops, sees hydrant"
Measures 788–789: Allegro 4/4 in 4 at 144 bpm: "tightens bolts 1 – 2 – 3 – 4"

This sequence contains 14 tempo changes, 9 meter changes, 27 synch points (places where the music sharply mimics the precise movement of the actors or their actions) all within the span of 68 seconds. Each of these 27 synch points had been meticulously laid out to not only narrate the action, but by the benefit of linear musical construction, every shot flowed with a natural consequence.

Before the above sequence begins the orchestra was at full-speed and at fortissimo. As CC is pulled into the machine's cogs (m. 743), Chaplin offers a slow dream-like state of mind as though being pulled through some blissful portal, as represented by the celesta, glockenspiel and piccolo. The foreman, soberly characterized by the stern trombones and horns (m. 747) reverses the machine's gears. The reverse triplet figures, now aided by heavy brass and percussion (m. 748), accompanies CC as he is mechanically re-deposited back through the cogs. CC, delirious, notices Big Bill (m. 755) and playfully tweaks his nipples and nose with his wrenches, painfully mirrored by two sharp chords by the harp, celesta and strings. As Bill retreats in pain, CC playfully continues to tighten the remaining five bolts down

the line (m. 758), represented by five descending diminished staccato chords in the high winds and violin pizzicato. The fuming foreman re-enters as CC proceeds to tweak him (m. 762) and a co-worker (m. 763), then a smooth yet rapid ascension by the strings and harp occur until a high sustained string chord is intensely held when he sees the factory secretary. At which point he suggestively points his two wrenches (m. 772) in mid-air stemming from each ear, as denoted by a short "Hee" of the muted trumpet and a sustained "haw" from the low register of the muted horn. CC slowly, at first, creeps towards the girl (m. 773) as the high winds slowly and downwardly mimic his steps until, ultimately, he finds himself outside of the factory (m. 782) where the strings take over, and begins to tighten the bolts of the fireplug (m. 788), as echoed by staccato chords of the brass, winds, woodblocks and xylophone.

This poses obvious questions as to the difficulty in conducting *Modern Times* live in performance. The live synchronization of symphonic orchestral music to film is one of excruciatingly high concentration, and with *Modern Times*, memorization of the both the film and the score is a minimum requirement. As for the 1935 recording session, Newman was aided by having only to conduct the newly written score in one or two-minute sections. However, under the scrutiny of the star/ director/ producer/ writer/ composer, the pressure on a conductor to consistently hit his marks precisely would certainly have been more than great. And as Chaplin was unable to read his own compositions, he relied and insisted upon these musicians' expertise to realize the score's inherent need for perfection. A demand that he, as with every other aspect of his disciplines, would have unquestionably put on himself if he could have.

For live performances, it was the decision of the Chaplins and myself to keep the performance of the

song, *Titina*, with the sound of the original orchestra intact, just as it has appeared for 65 years. During which the orchestra sits silently as Chaplin performs his visual cadenza just before the film's end. But for this recording I had unearthed the original Raksin 1935 arrangement from the archives in Montreux, and is heard here for the first time since 1935.

As a frequent conductor of Chaplin scores I am sometimes confronted by individuals who enjoy pointing out the seemingly deficient, non-academic approach Chaplin took to composition, even to the extent of questioning his actual involvement in the composition and his title as composer in general. The unfortunate and self-deprecating line in Chaplin's 1964 autobiography referring to his supposed "la-la-ing" his tunes to an arranger, who, in turn, made music out of it, stills plagues any conversation about Chaplin as composer. It is true that late in his life the aging Chaplin became less involved with the infinite depths of orchestration, noting that 85 percent of other composers for film, both then and now, do not orchestrate their own work. His musical content and direction did indeed soften with the advancing years, as 7 of his film scores were composed after the age of 80, and one must assume that a composer has the right to reflect upon his life in any way he chooses, in either a more reflective sentimental fashion or otherwise.

Regardless, *Modern Times* was written at a time in which his creative musical energies were at their peak. A peak that lasted over twenty years. Chaplin never thought of himself as a "serious" composer, and yet he achieved a miracle with his score to *Modern Times*. As for my historically small part, it was more than gratifying to help bring this monumental score to life again, so that we can finally hear his score, we hope, as Chaplin may have heard and envisioned it, during those winter weeks of 1935.

Timothy Brock

NDR RADIOPHILHARMONIE of Hanover

Variety, quality, tradition: those are the hallmarks of the North German Radio Philharmonic of Hanover. With eighty-six highly qualified musicians, Lower Saxony's radio symphony orchestra achieves an impressive variety in its programs: at the heart of its activities is not only the great classical-romantic repertoire, but early music, crossover projects, film music, and a wide range of concerts for children and young people.

Equally large is the range of top international artists who work with the NDR Radio Philharmonic. Among them are such leading figures of the classical scene as Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi, and Cornelius Meister, as well as such early music specialists as Reinhild Goebel, Giuliano Carmignola, and Philippe Jaroussky. Even big names from the world of pop, rock, and jazz have been frequent guests of the orchestra, including Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper, and Die Prinzen.

Diversity has a long tradition at the NDR Radio Philharmonic. Founded in 1950 as the orchestra of the Hanover branch of the Northwest German Broadcasting System (NWDR), its roots date back to the 1920s when Hanover's first radio station went on the air. Proceeding from the special demands of radio broadcasting, artistic excellence in a wide range of musical styles was a key component of its artistic work from the very beginning.

Today the NDR Radio Philharmonic enjoys worldwide esteem as a musical ambassador for Hanover and Lower Saxony. In recent years it has appeared on concert tours of Japan and South America, and it made a long tour of China at the end of 2013 and the beginning of 2014. Further highlights include

its frequent guest appearances at the Pisa Festival, the Clubhouse Concerts in Switzerland, and the Bergen International Festival in Norway. In October 2011 it gave its rousing acclaimed début at the sold-out Royal Albert Hall in London, and in March 2012 it made its premier guest appearance at the Abu Dhabi Festival.

From 2009 until 2014 the principal conductor of the NDR Radio Philharmonic has been Eivind Gullberg Jensen, one of the most sought-after musicians of the young generation and a welcome guest at the rostrums of the great European symphony orchestras. His predecessor, Eiji Oues, had a formative impact on the orchestra during his ten-year tenure and will remain associated with it in the future as an honorary conductor. From the opening of the 2014–15 season the new principal conductor of the NDR Radio Philharmonic is Andrew Manze of Great Britain.

Timothy Brock

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th-century and live performances of silent film. And as a leading authority on orchestral performance practices of the 1920's and '30's, he has been engaged to conduct some of the most celebrated orchestras throughout the world, in both concert repertoire and film music. Considered the foremost expert on silent-film music, his most notable contributions in this field are his restorations and published editions of Dmitri Shostakovich's only silent film score, *New Babylon* (1929), Manlio Mazzoni's Italian epic, *Cabiria* (1913), Eric Satie's dadaist score, *Entr'acte* (1924) and the famous George Antheil score to *Ballet mécanique* (1924). Other film-score restorations include Max Butting's *Opus I* (1920), Camille Saint-Saëns' *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) and Ildebrando Pizzetti's *Sinfonia del fuoco* (1914).

His work on the Charles Chaplin scores began in 1998 when the Chaplin estate commissioned him to restore the illustrious score to *Modern Times*, and has since then restored 12 Chaplin silent feature and short scores until the work's completion in 2012. These scores include *City Lights* (1931), *The Gold Rush* (1924), and *The Circus* (1928). In 2004, Brock also painstakingly transcribed some 13 hours of unheard Chaplin compositions from a newly discovered acetate recording of Chaplin composing on the piano. This resulted in the creation of a new score for Chaplin's feature drama *A Woman of Paris* (1923), a work that Brock has conducted in concert a number of times, including at *Cinema Ritrovato* 2005 in Bologna, the Kino-Babylon in Berlin in 2011, as well as a recording made with Orchestra Città Aperta in Rome and London, with whom he has also conducted a complete recording of *The Gold Rush* in 2012.

As a composer he has written approximately 60 works for the concert stage and silent film. His concert works include three symphonies, three concertos for clarinet, viola and violoncello, respectively, and two operas. Currently he is composing a new violin concerto for Stephen Bryant (BBC Symphony Orchestra).

He has written 27 original scores for silent-film over the course of nearly 30 years. Commissions include *Prix de beauté* (Orchestre National de Lyon), *Steamboat Bill, Jr.* (Berner Symphonie-Orchester), *Sunrise* (20th Century Fox), *The Cameraman* (Los Angeles Chamber Orchestra) and *The Cabinet of Dr. Caligari* (Brussels Philharmonic/BMG). Brock's long-standing relationship with the world-leading film-preservation institution, the Cineteca di Bologna, has resulted in 7 scores, including *Nosferatu* (1922), *Lady Windermere's Fan* (1925), *Feu Mathias Pascal* (1926) and *3 Bad Men* (1926). In 2016, Brock will conduct the world premiere of his long awaited new score for Fritz Lang's science-fiction epic, *Frau im Mond* (1929), commissioned by the Wiener Konzerthaus and premiered in Vienna with the Radio Symphonie-orchester Wien.

Of Mr. Brock's conducting engagements, notable orchestras include regular appearances with the New York Philharmonic, BBC Symphony, Chicago Symphony, Orchestra National de Lyon, BBC Scottish Symphony, NDR Radiophilharmonie, Academia de Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI and the Radio Symphonie-orchester Wien.



Charlie and Gamin, various location / Max Munn Autrey (© Roy Export SAS)



Department store: Charlie and Gamin eating cake (© Roy Export SAS)



Charlie and Gamin outside House with policeman (© Roy Export SAS)



5-P-322

End of picture (© Roy Export SAS)



Timothy Brock (© Lorenzo Burlando)

cpo 777 286-2