HUBAI GERGELY

# THE TREATMENT OF ARTISTIC INTEGRITY IN THE AMERICAN FILM INDUSTRY: REJECTED FILM SCORES IN STUDIO FEATURES DURING THE HOLLYWOOD GOLDEN AGE, 1933-1948

TÉZISEK

A disszertáció alapötlete a 2012-ben megjelent *Torn Music* című könyvem nyitófejezetén alapul. A kötet számára elvégzett kutatómunka során a filmtörténelem elfeledett filmzenéit vizsgáltam: az úgy nevezett "kidobott filmzenéket." Ezek a speciális zenei kíséretek filmek számára íródtak (és általában fel is vették őket), de valamilyen okból nem kerültek be a film végső változatába. A kidobott filmzenék témáját az teszi különösen izgalmassá, hogy számos nagyon ismert film rendelkezik ilyen alternatív kísérettel (pl. *2001: Űrodüsszeia*, *Az ördögűző* vagy a *Kínai negyed*). Mindegyik esetbe az alternatív verzió puszta léte izgalmas "mi lett volna ha" típusú kérdéseket vet fel Hollywood legtöbbet elemzett filmjeivel kapcsolatban – a disszertáció azonban nem ezekről, hanem sokkal kevésbé ismert példákról szól.

A háromszáz filmet vizsgáló *Torn Music* egyszerű esettanulmányokat tartalmaz függetlenül attól, hogy az adott film mennyire ismert. A hollywoodi klasszikusok együtt szerepelnek az európai kult horrorokkal, illetve független művészfilmekkel – csupán a kronológiai sorrend jelent szervező elvet. Ez a szerkesztési elv kissé szétszabdalta a könyvet, egyfajta antológiává tette, viszont ezzel együtt egy olyan fontos koncepció is elveszett, amely a kötet írása közben jutott eszembe: bizonyos esettanulmányok szoros kapcsolatban állnak egymással, bizonyos filmtörténeti/kulturális problémák köré szervezhetőek. Mivel a könyvben az érintett filmeket akár több oldal is elválaszthatta egymástól, ezek a megfigyelések elvesztek a kézirat összeállítása során, illetve már kezdetben sem voltak elég pontosan megfogalmazva.

A *The Treatment of Artistic Integrity in the American Film Industry* című disszertációm egy ilyen kulturális problematikát vizsgál meg a hollywoodi stúdiókorszak (1933-1948) legfontosabb kidobott filmzenéinek újravizsgálatával, a főbb szereplők karrierjének összehasonlításával. Az egyik alapvető ellentmondás a korszakkal kapcsolatban az, hogy ebben az időszakban látványosan sokkal kevesebb filmzenét dobtak ki mint az 1948 utáni Hollywoodban. Ezt az ellentmondást látszólag könnyű feloldani, hiszen a hollywoodi stúdió szerkezete 1948 teljesen másképp működött, a zenei részlegek intézmények köszönhetően egyszerűen nem volt mód hibázni. A vertikálisan integrált stúdiórendszer 1948-as megszűnése után a független producerek és rendezők nagyzenei változatosságot hoztak magukkal, ennek köszönhetően több hibázási lehetőség került a rendszerbe – mivel nagyobb volt a választási lehetőség, többször fordult elő hogy a filmesek a legelemibb dolgokban sem értettek egyet a zenével kapcsolatban.

Ha egy filmzenét mégis kicseréltek a klasszikus hollywoodi stúdiórendszerben (1933-1948), akkor az mindig a korszak legnevesebb zeneszerzőivel történt meg. A végső lista zenetörténészek számára is meglepő neveket tartalmaz: 1) George Antheil, a Párizsban és New Yorkban is lázadásokat kiváltó avantgárd remekmű, a *Ballet Mécanique* szerzője. 2) Arnold Schönberg, az atonális zene kimagasló alakja, aki már saját korában is megosztotta a zenésztársadalmat. 3) Igor Sztravinszkij, aki szintén botrányt kavart a *Tavaszi áldozat* bemutatóján és újraélesztette az orosz balettet a *Ballets Russes* társulat koreográfusával együtt. 4) Végül a lengyel születésű Alexandre Tansman, a nemzetközileg ismert zeneszerző és zongoravirtuóz kinek amerikai népszerűsége az 1940-es években nagyobb volt, mint a fentebb megnevezett kortársaié.

Számomra azért vált különösen érdekessé a téma, mivel a zeneszerzők fontosabb életrajzai és önéletrajzai egyszerűen negligálták vagy minimalizálták a szerzők részvételét Hollywood filmzenei életében. A mellőzöttség természetesen érthető is lenne ezekben az esetekben, hiszen a kidobott filmzenék nem voltak különösebb hatással a négy szerző munkásságára, valamint úgy tűnik, hogy az érintett művészek is próbálták elfelejteni a fájdalmas emlékeket, a művészi megaláztatás ezen momentumait. Ezzel szemben meglepő volt, hogy a legfontosabb referenciamunkák szintén hasonló mintát követtek: még a legszélesebb körben idézett művek is legfeljebb a lábjegyzetekben írtak a hollywoodi filmzenékről, ha egyáltalán említették őket. Emiatt döntöttem úgy, hogy a korábban mellőzött művek és életművek egymás mellé állításával nem csupán a komponistákról tudok új következtetéseket levonni, hanem az amerikai filmkultúráról is új megfigyelésekkel szolgálhatok.

A disszertáció négy negyedre van osztva, mindegyik egy zeneszerző hollywoodi karrierjét követi nyomon. A négy áttekintés kiegészítik egymást, egy adott negyed főszereplői egy másik részben mellékszereplőként is felbukkannak, így jelezve a szoros kapcsolatot a látszólag egymástól függetlenül alkotó bevándorló művészek között. Habár a négy életpálya különböző személyeket követ kicsit eltérő időszakokban, úgy vélem, hogy az egymással összefonódó szálak és a párhuzamos esettanulmányok egymás mellé helyezésével egy új képet kapunk, egy olyan történetet Hollywood filmiparáról melyet a filmzene történelem torzító lencséjén át vizsgálhatunk.

A disszertációnak három fő célja van. Először is szeretném rekonstruálni az érintett zeneszerzők hollywoodi karrierjét: a jelenleg elérhető források (szakkönyvek és archívumok) segítségével új, összegző jellegű történetet szeretnék felállítani a hollywoodi filmzenetörténet kontextusának felhasználásával. A második cél a zeneszerzők fontos, néha mai

napig befolyásos esszéinek vizsgálata, különösen olyan tekintetben hogy a szerzők hollywoodi csalódásai hogyan befolyásolták véleményüket a filmzenéről – más szóval szeretnék kapcsolatot találni az elméleti kiválóság és a gyakorlati csalódások között. A harmadik cél talán a legfontosabb: új konklúziók levonása a négy esettanulmány közös elemeinek feltárásával, így talán jobban megérthetjük, hogy Európa legkiválóbb zeneszerzői miért buktak el Hollywoodban.

A disszertáció végére három fő pontban tudom összefoglalni a következtetéseimet melyekkel új megvilágításba igyekszem helyezni az európai zeneszerzők és hollywoodi stúdiók harcát, hiszen a legfontosabb szakirodalmi művek eddig mindig az utóbbiakat tették felelőssé az ellentétekért. Ezzel szemben én azt állítom, hogy a zeneszerzők is több ponton felelősek a kialakult helyzetért: mind a négy zeneszerző alapvetően félreértette a filmzene szerepét és működösét – az alapok ismeretének hiánya fontos szerepet játszott a félreértésekben. Szintén új momentumként mutatom be, hogy a modern zeneszerzők legfőbb ellenségei nem a stúdiók vezetői, hanem a konzervatív zenei részlegben dolgozó szakemberek voltak – az ő szerepüket eddig szinte sehol nem dolgozták fel. Végül azt állítom, hogy a producerek és a zeneszerzők között egy alapvető kommunikációs probléma is fennállt, a művészi egók ütközése pedig elkerülhetetlenül konfliktushoz vezetett – ezt a történetet azonban eddig csak a kiábrándult zeneszerzők szemszögéből ismerhettük meg.

A *Treatment of Artistic Integrity in the American Film Industry* célja hogy ezt az izgalmas kulturális konfliktust új szempontból ismerhetjük meg azzal a reménnyel, hogy a filmzenéhez marginálisan kapcsolódó tudományok (amerikai kultúra, filmtudományok, zenetörténet) szintén új információkat nyerhetnek a kutatómunka révén.

The basic concept for this dissertation can be traced back to the publication of my book entitled *Torn Music* (2012). The research in that volume centered on the obscurest of film scores which are referred to as "rejected film scores". This is a special type of musical accompaniment that was written and (usually) recorded for a specific film, but wasn't used in the final cut for one reason or another. What makes these unused scores so fascinating is that they are often linked to some of the most important titles of cinema history ranging from *2001: A Space Odyssey* to *The Exorcist* or *Chinatown* to name a few well-know examples. In each case, the mere existence of an alternative version offers a fascinating "what if" scenario to some of the most widely analyzed movies from Hollywood – and this doesn't even account for the lesser-known titles, some of which will be discussed in the following chapters.

Focusing on 300 titles, *Torn Music* was meant to be a simple case-by-case study with little regard to the general name recognition of the films involved. Hollywood classics were listed alongside European cult horrors or independent art house films with only the chronology providing any semblance of narrative. This approach lent the book a sort of fragmented, anthological feel, but it also obscured a concept that came to my mind during the preparation of the manuscript, namely that certain rejections were very strongly linked by different cultural issues. Since the connected titles were often several pages apart from each other and got separated by unrelated films, these finer points were lost in the manuscript assembly, though many of them weren't properly articulated in the first place.

*The Treatment of Artistic Integrity in the American Film Industry* attempts to discuss one such cultural issue by re-examining the major score replacements that occurred in the classic Hollywood studio era (1933-1948) with new research focusing on all the involved parties. The basic contradiction that caught my attention during this time period was that score replacements were a lot less frequent in the classic studio era when compared with post-1948 Hollywood. This discrepancy was of course quite easily explained by the fact that Hollywood studios worked very differently back then and the institution of the music departments didn't allow for many mistakes to happen. After the fall of the vertically integrated studio system in 1948, the emergence of independent producers and directors brought along more possibilities of how films could be approached from a musical perspective – and when more choices are available, there's a greater chance of making mistakes that will inevitably lead to rejected film scores.

On the rare occasion that a film score got replaced in the classic Hollywood studio system (1933-1948), it always happened to some of the most respected and well-known composers of that time period. The final list included a couple of rather interesting names. 1) George Antheil, the "Bad Boy of Music" whose performance of *Ballet Mécanique* caused riots in Paris and New York as well. 2) Arnold Schoenberg, the inventor of the twelve-tone method that revolutionized contemporary music even if the immediate reviews weren't always favorable. 3) Igor Stravinsky, who also caused riots with his performance of *The Rite of Spring* and revitalized the medium of ballet through his associations with Sergei Diaghilev's *Ballets Russes* company. 4) And finally Polish-born composer Alexandre Tansman, the internationally recognized composer and virtuoso pianist whose popularity in the 1940s overshadowed his other contemporaries on this list.

The reason I got initially interested in these rejected scores from studio era was the discovery of how the official biographies or autobiographies of these composers simply marginalized their participation in Hollywood history. This kind of neglect is of course understandable in the case of names like Antheil, Schoenberg, Stravinsky or Tansman; the unused scores don't have any significance in their careers and it seemed that the artists themselves shunned these moments because they represented painful artistic failures they wished to forget. However, I was surprised to find that most major reference works on the four maestros followed a similar pattern. Even the most widely-cited reference works mentioned the rejected film scores in their footnotes if at all – a paragraph or two was all that could be found. This neglect prompted me to discuss these pieces in greater details prompted me to flesh out the composer's previously overlooked contributions to the development of Hollywood.

The dissertation is structured in the form of four quarters, each of which traces the work of the four composers. The four comprehensive discussions complement each other in a way that the main characters in one case history may appear in other ones as side characters to emphasize the close-knit relationship between the immigrant composers in the studio era. Although the four stories follow different people in slightly different time periods, I believe that the interrelated plotlines and the parallel reading of the four case histories will eventually result in a new image, a previously untold version of Hollywood's history examined through the somewhat distorting lens of film music history.

The dissertation has three main goals. The first one is to reconstruct the Hollywood careers of these immigrant composers; by using all the currently available resources

(firsthand accounts and secondary resources as well), I plan to write a new, synthesized history of the film careers of these four composers while providing the necessary context through the relevant sections of Hollywood film music history. The second goal is to look at the influential essays penned by the composers and see how these were influenced by the authors' Hollywood careers – in other words, I want to strike a bridge between the theoretical significance and the practical failure of the discussed artists. The third goal is of course the most important: to draw new conclusions based on the four case histories and find common elements to determine what is (or what are) the key reason(s) for this neglect of top European talents in Hollywood.

By the end of the dissertation, I identify three main points that challenge the currently held notion that in this battle between European talents vs. Hollywood, the blame was always cast on the studios which were deaf to the brilliance of Schonberg, Stravinsky and company. On the other hand, I argue that the studios weren't the main problem in this doomed relationship: all four of the composers had significant misconceptions about what film music is and how it works – this kind of unfamiliarity with the basics of the job was an important reason for failure. I also point out through separate career moves that the main opposition of modernist composers were not the studio heads, but the conservative music departments whose role in the conflict had been previously neglected for its complexity. Finally, I argue that there was a significant communication issue between composers and producers, where the conflict of artistic egos lead to the inevitable conflict that's now always told and retold from the perspective of the disillusioned composers.

*Treatment of Artistic Integrity in the American Film Industry* aims to put this conflict into a new perspective with the hopes that the neighboring fields of film music history (American culture, film studies, music history) can take something useful from my work and use it to reach new conclusions in their own field.