

CHANDOS

Simon Keenlyside
**SOMETHING'S
GOTTA GIVE**

Scarlett Strallen soprano

BBC Concert Orchestra
David Charles Abell

BROADWAY

PETER MOORES FOUNDATION



Simon Keenlyside

Something's Gotta Give

Frederick Loewe (1901 – 1988)

Alan Jay Lerner (1918 – 1986)

- 1 **On the Street Where You Live*** 3:17
from *My Fair Lady* (1956)
Concert orchestration by Robert Russell Bennett (1894 – 1981)

Cole Porter (1891 – 1964)

- 2 **So in Love*** 2:32
from *Kiss Me, Kate* (1948)
Original Broadway orchestration by Don Walker (1907 – 1989)
restored by David Charles Abell (b. 1958)
and Seann Alderking (b. 1963)

- 3 **Night and Day*** 4:00
from *Gay Divorce* (1932)
Concert orchestration by Robert Russell Bennett

Richard Rodgers (1902 – 1979)
Oscar Hammerstein II (1895 – 1960)

- 4 **People Will Say We're in Love***[†] 4:13
from *Oklahoma!* (1943)
Original film orchestration (1955) by Robert Russell Bennett

Jerry Bock (1928 – 2010)
Sheldon Harnick (b. 1924)

- 5 **When Did I Fall in Love?**[†] 4:01
premiere digital recording
from *Fiorello!* (1959)
Original Broadway orchestration by Irwin Kostal (1911 – 1994)
restored by David Charles Abell
and Seann Alderking

Lionel Bart (1930 – 1999)

- 6 **Reviewing the Situation*** 6:06
from *Oliver!* (1960)
Original Broadway orchestration (1963) by Eric Rogers (1921 – 1981)
restored by David Charles Abell
and Seann Alderking
Charles Mutter violin

Jerome Kern (1885 – 1945)

Oscar Hammerstein II

7 **All the Things You Are*** 3:33
from *Very Warm for May* (1939)
Concert orchestration by Robert Russell Bennett

Richard Rodgers

Oscar Hammerstein II

8 **Soliloquy*** 8:04
from *Carousel* (1945)
Original Broadway orchestration by Don Walker
restored by Bruce Pomahac (musical supervision)
and Wayne A. Blood (musical preparation)

Johnny Mercer (1909 – 1976)

premiere digital recording

9 **Something's Gotta Give*** 7:05
from *Daddy Long Legs* (1955)
Arranged by Walter Ruick (1902 – 1966)
Original film orchestration by Lloyd 'Skip' Martin (1916 – 1976)
and Edward B. Powell (1909 – 1984)
restored by Derek Greten-Harrison (b. 1980)

George Forrest (1915 – 1999)

Robert Wright (1914 – 2005)

10

Stranger in Paradise*†

4:20

from *Kismet* (1953)

Based on music by Alexander Porfir'yevich Borodin (1833 – 1887)

Original Broadway orchestration by Arthur Kay (1881 – 1969)

restored by David Charles Abell

and Seann Alderking

Richard Rodgers

Oscar Hammerstein II

premiere recording in this arrangement

11

It Might as Well Be Spring†

3:57

from *State Fair* (1945)

Introduction arranged by Alfred Newman (1901 – 1970)

Original film orchestration by Edward B. Powell

and Conrad Salinger (1901 – 1962)

restored by Derek Greten-Harrison

Hugh Martin (1914 – 2011)

Ralph Blane (1914 – 1995)

premiere digital recording

12

The Girl Next Door*

3:37

from *Athena* (1954) / *Meet Me in St. Louis* (1944)

Original film orchestration by Robert Franklyn (1918 – 1980)

and Conrad Salinger

reconstructed by Derek Greten-Harrison

Jule Styne (1905 – 1994)

Sammy Cahn (1913 – 1993)

premiere stereo recording in this arrangement

13

It's Magic*

2:51

from *Romance on the High Seas* (1948)

Original film orchestration by Ray Heindorf (1908 – 1980)

restored by Derek Greten-Harrison

adapted for baritone by Jason Carr (b. 1967)

**Richard Rodgers
Oscar Hammerstein II**

14

Oh, What a Beautiful Mornin'*

2:45

from *Oklahoma!*

Concert orchestration by Robert Russell Bennett

**Jerry Bock
Sheldon Harnick**

15

If I Were a Rich Man*

5:37

from *Fiddler on the Roof* (1964)

Original Broadway orchestration by Don Walker

restored by David Charles Abell

and Seann Alderking

Richard Rodgers
Oscar Hammerstein II

16

If I Loved You (Bench Scene)*†

8:38

from *Carousel*

Original Broadway orchestration by Don Walker
and Hans Spialek (1894 – 1983)
restored by Bruce Pomahac (musical supervision)
and Wayne A. Blood (musical preparation)

TT 75:38

Simon Keenlyside baritone*

Scarlett Strallen soprano†

BBC Concert Orchestra

Charles Mutter leader

David Charles Abell



David Charles Abell



Scarlett Strallen

David Charles Abell, Simon Keenlyside,
Scarlett Strallen, and Sir Peter Moores



In the tough, fickle world facing a young singer, early promise does not always burgeon into a career. So it has been immensely rewarding to witness the maturing artistry of Simon and the recognition this has brought him, deservedly, in the decades since he was given a modest 'helping hand' as a PMF Scholar at the Royal Northern College of Music. His questing, potent interpretations, whether in the concert hall, in the recording studio, or on the opera stage, make you sit up and listen with fresh ears. After his recordings of familiar baritone roles by Mozart, Bizet, and Verdi for Opera in English, it was, therefore, a special delight when the opportunity arose to record him singing some of the 'classic' American (and West End) show songs of the twentieth century, repertoire for which he has long held a passionate interest (as his note reveals elsewhere in this booklet). Having the multi-talented Scarlett Strallen join Simon on this recording, and the expertise of David Charles Abell, conducting the BBC Concert Orchestra, was 'the tops'.

Peter Moores

Sir Peter Moores CBE



Something's Gotta Give

General introduction

Music from classic Broadway and Hollywood musicals continues to enjoy immense popularity with audiences and performers around the globe. Opera singers in particular have an interesting history with this beloved repertoire; some of the most successful to cross over to the popular idiom include Eileen Farrell, Dorothy Kirsten, Patrice Munsel, Risë Stevens, Helen Traubel, Ezio Pinza, and Robert Weede. It is therefore not surprising that the baritone Simon Keenlyside was the catalyst to record this album devoted to great songs from musicals – songs that require every bit as much attention to text and interpretation as *Lieder*, and often the same mastery of vocal technique as opera arias.

As we developed the programme, it became clear that songs from iconic shows such as *Carousel*, *My Fair Lady*, and *Oklahoma!* should be included; however, as Simon and the conductor, David Charles Abell, wanted to offer more than a revisiting of familiar baritone solos, they invited the actress-singer Scarlett Strallen to join the team, both to partner Simon in duets and to sing two numbers on her own. It was also decided deliberately to focus on musicological

scholarship and record a number of songs in newly restored original arrangements by some of the finest orchestrators of the 1930s-'60s; these remarkable creations are recorded here for the first time for decades, some receiving their stereo premieres. Because our collective restoration effort is one of the most unique and significant aspects of this project – aside from the tremendous contributions by the artists themselves – a glimpse of what went on 'behind the scenes' in order to revive this repertoire will perhaps be of interest to the listener.

One could be easily forgiven for assuming that songs from famous musicals are in no danger of being lost forever; however, while the melody and lyrics of a given song are usually published in a popular sheet music edition with piano accompaniment, the orchestral arrangement as originally performed in a show or film is an entirely different matter. In the case of Broadway scores, there may be major hurdles to overcome if one wishes to perform a song precisely as it was first heard in New York. Because the show from which the song derives was considered a work in progress up until its Broadway opening, changes were

constantly being made during rehearsals and out-of-town tryouts – occasionally even during the New York run itself – but these changes were not always noted in the scores. If a show was successful, it would often go on tour with a reduced orchestra, and the instrumental pit parts might be reused and / or altered to suit the players who were available 'on the road'. For example, although Broadway reed players were expected to perform on any number of different woodwind instruments and to switch among them accordingly, this facility could not be expected of musicians outside New York; therefore, the scores were altered so that they could be played by a limited grouping of instruments. This altered set of parts would likely then be hired in perpetuity to companies wishing to mount productions of the show. Later, if the show was given a major revival, these same 'corrupted' parts might be called upon yet again, or else an entirely different orchestration created. The crucial issue to note is that 'final' versions of a show's original orchestrations were not commercially published at the time of the production, so it can be difficult – if not impossible – to perform the score as it was heard on the night of the show's Broadway opening.

With regard to film music, the situation can be even more dire, no matter how famous or beloved a given film may be. For example, although *The Wizard of Oz* is known

internationally to generations of movie lovers and boasts an Oscar-winning score, the orchestral materials for the film, disastrously, were dumped in a landfill long ago by Metro-Goldwyn-Mayer (once one of the most revered makers of film musicals) alongside the scores of practically every other film made by the studio. Luckily, some of the other studios acted with greater forethought when it came to preserving their priceless music libraries: Warner Brothers, for example, retained its complete orchestration manuscripts as well as sets of instrumental parts used in the original scoring sessions – materials that were eventually donated to the School of Cinematic Arts at the University of Southern California. As in the case of Broadway scores, however, film orchestrations from the Golden Age were never commercially published; if a song or underscoring cue exists today, it is likely that only a single, fragile paper copy remains.

The process of restoring show and film music can range from fairly straightforward to maddeningly tedious, but it is always painstaking, time-consuming, and a labour of love. It all begins with research to find as many primary sources as possible in order to produce the most accurate result:

1. The complete original manuscript as drafted by the orchestrator (also called a 'partitur') is the master document from which the individual instrumental parts were copied,

but it may not reflect musical changes that were made during rehearsals or recording sessions.

2. If a complete set of instrumental parts exists, it likely will contain important markings such as tacets, note changes, and bowings for the strings.

3. In many cases, reductions of the full scores – commonly called piano or conductor scores – were created for use by the conductor and / or producers and engineers in the recording booth. Not all such scores are created equal; depending on the amount of information captured by the copyist when he created the reduction, these can vary from a two- or three-staff piano score with no instrumentation indications up to a six-staff score with extensive instrumental markings (truly the Holy Grail if the partitur and parts are lost).

4. The final element – and a very important one – is a recording of the score as first performed. For a Broadway show, this would be the original cast album, if one was made. In the case of a film, the final soundtrack is helpful, but a first-generation master (before sound effects and dialogue were added) is best.

Once the surviving elements have been gathered together, the real work commences: many hours of meticulous deciphering, transcribing, listening, comparing, and reconstructing (as necessary) to create a

new edition of the score, which can be used in performance.

One might reasonably ask: why go to all this fuss for such 'light' music? This is a crucial question for any restorer to answer, and several responses occur to me. First and foremost, this repertoire has great historical value: some of the finest composers and arrangers of the twentieth century wrote scores for Broadway and Hollywood, and these masterworks are a significant part of our musical heritage and should be passed on to future generations. It is also critically important from a musicological perspective to preserve a song's original arrangement, as it is the arrangement's counter melodies, instrumental sonorities, and harmonic structure that fundamentally shaped the 'sound' of the song when it was first presented.

On a more basic level, by restoring these delightful arrangements we are able to recreate and savour the full range of their lush orchestral detail in a concert hall or at home on a modern digital recording. Such an experience can prove revelatory and quite powerful; when participating in the recording sessions for this album, I found myself utterly exhilarated and deeply moved to hear such exquisite music springing back to life again after so many decades. It was as if we had all somehow travelled back in time, walked onto a scoring stage in Hollywood, and Fred Astaire and Doris

Day were stepping up to the mike to lay down their tracks – in other words, it was pure magic. We hope some of that magic was captured by our recording, and that you, too, will find yourself enchanted by the spell.

The programme

On the Street Where You Live

It seems fitting for the album to begin with an arrangement by Robert Russell Bennett, who was the most prolific of Broadway orchestrators and shaped the sound of many of the greatest musicals. Although 'On the Street Where You Live' from Lerner and Loewe's *My Fair Lady* (1956) was originally orchestrated primarily by Philip J. Lang (Bennett provided only the verse), the version recorded here was written by Bennett for Chappell Music as part of a series of concert selections to be hired to symphony orchestras.

Night and Day / All the Things You Are / Oh, What a Beautiful Mornin'

Three other Bennett / Chappell arrangements are also featured on this album: 'Night and Day' from Cole Porter's *Gay Divorce* (1932), 'All the Things You Are' from Jerome Kern and Oscar Hammerstein II's *Very Warm for May* (1939), and 'Oh, What a Beautiful Mornin'' from Rodgers and Hammerstein's *Oklahoma!* (1943). According to Steven Suskin's *The Sound of Broadway Music* (Oxford University Press, 2009), all three

of these songs were orchestrated by Bennett in their original Broadway incarnations; in the case of 'Night and Day', Bennett's arrangement replaced an earlier version by Hans Spialek during the show's Boston tryout.

People Will Say We're in Love

Bennett was also responsible for both the stage and film orchestrations of 'People Will Say We're in Love' from *Oklahoma!*; we present the more opulent film arrangement here.

So in Love

'So in Love' is excerpted from David Charles Abell and Seann Alderking's recent restoration of the complete score to Cole Porter's *Kiss Me, Kate* (1948). The song appears twice in the show: first in Act I when sung by Lilli Vanessi, and scored by Bennett, and then again in Act II sung by Fred Graham, and orchestrated by Don Walker. The Walker version, heard here, illustrates the type of change that was often made during rehearsals: at the conclusion of the song, Walker's partitur shows the *Rosenkavalier*-ish chords played smoothly (slurred) by the strings. However, in the orchestral parts used during the 1948–51 run the slurs have been removed in favour of a shimmering tremolo, which can also be heard on the original Broadway cast album. The BBC Concert Orchestra faithfully reproduces the musicologically sanctioned (and magical) tremolo.

When Did I Fall in Love?

'When Did I Fall in Love?' originated in Jerry Bock and Sheldon Harnick's Pulitzer Prize-winning Broadway musical *Fiorella!* (1959). The show was orchestrated by Irwin Kostal, who had co-orchestrated Leonard Bernstein's *West Side Story* on Broadway and would later earn Oscars for the film versions of *West Side Story* and Rodgers and Hammerstein's *The Sound of Music*. Abell and Alderking sought to restore the song's orchestration, which was never published in its original state (the alto flute part was omitted from hire scores, woodwind voicings altered, and the piano and harp parts combined into one). Initially no partitur could be found, so the two used the original Broadway cast recording as a guide. Miraculously, however, a copy of Kostal's manuscript was located at the American Heritage Center of the University of Wyoming a mere three days before the recording sessions, allowing just enough time to check the restoration and make minor revisions in time for the recording.

Reviewing the Situation

Among the many fine songs from Lionel Bart's *Oliver!*, 'Reviewing the Situation' is a delightful character song for the criminal Fagin that is not so often heard as the rest of the score. The musical first opened in London in 1960 and was orchestrated for thirteen players by Eric Rogers; when David Merrick produced the

Broadway version, however, the orchestrations were expanded to twenty-five players. Rogers re-orchestrated the score himself, and it is the Broadway (1963) version that is performed here. Abell and Alderking restored the number, using the original partitur, and the BBC Concert Orchestra's leader, Charles Mutter, provided violin solos inspired by the Broadway cast recording. When selecting an appropriate accent for Fagin, Simon considered that Dickens's character was a London East End Jew who would have spoken in some kind of a cockney:

I chose to sing with a cockney accent and include only two words to give his roots away: 'the money'. And for my own fun, I decided to have him sing with the 'r' at the back of the throat. Not guttural, but rolled from the throat and not the tongue, which is also very common amongst German Jews and may also be a function of speaking Yiddish as a first language - although I couldn't say for sure, since I personally do not speak it. I didn't want to ham it up, though, and really chose only two very specific things that might indicate the man was a cockney Jew and not just a cockney. Overdoing it is embarrassing and insulting, I feel - and, of course, the character must be believable.

Soliloquy

Perhaps the most overtly operatic selection

of the album is Billy Bigelow's 'Soliloquy' from Rodgers and Hammerstein's *Carousel* (1945). This lengthy scene allows Billy to explore a range of emotions and culminates in sustained, declamatory singing; it is a true *tour de force* for an actor who can also tackle its substantial technical demands. Although the partitur for the original Broadway orchestration by Don Walker is lost, the manuscript for his concert arrangement of the song does exist and is nearly identical to the conductor's full score for the Broadway production – a fact which allowed Bruce Pomahac and his team at the Rodgers & Hammerstein Organization to restore the number with certainty as part of a complete restoration of *Carousel* in 2000 (updated and corrected in 2013).

If I Loved You (Bench Scene)

Also from this restoration comes 'If I Loved You' (Bench Scene), which closes our programme; it was orchestrated principally by Don Walker, with connecting passages contributed by Hans Spialek.

Something's Gotta Give

Johnny Mercer penned both music and lyrics to the Oscar-nominated 'Something's Gotta Give', originally sung and danced by Fred Astaire and Leslie Caron in the 20th Century Fox film *Daddy Long Legs* (1955). The song played an important role in the film, as it directly addressed the

fact that Astaire, nearly fifty-six when the film was released, was a full thirty-two years older than Caron; by recognising and embracing the issue of such a substantial age difference, the lyrics elegantly resolved any possible sense of implausibility. Restored from the original partitur, the masterful arrangement heard here is the film orchestration by Lloyd 'Skip' Martin, one of the era's top arrangers of jazz and swing, and a mainstay at M-G-M throughout the 1950s. In 'Something's Gotta Give', Martin's remarkable versatility is on full display; the listener will find sophisticated swing in abundance, but also lush and lyrical string passages, soaring horn solos, and a nightclub montage sequence that reinvents Mercer's tune in Latin, big band, and waltz terms. As the creation of any classic film score was the result of collaboration among a team of arrangers and orchestrators, however, Martin's arrangement did not go unchanged. The last four measures were altered for the final film cut by Edward B. Powell, who composed the underscoring cue which accompanies the dialogue immediately following the song. While Powell retained most of Martin's original idea, he omitted the clarinets from the texture and contributed a dreamy celesta solo – an addition that leaves no doubt that a spell has been cast on the film's would-be lovers.

Stranger in Paradise

Having already enjoyed a smash success on

Broadway with *Song of Norway* – for which they adapted music by Edvard Grieg – Robert Wright and George Forrest created the score for *Kismet* (1953) using works by Alexander Borodin. The melody of the love duet, 'Stranger in Paradise', derives from the 'Gliding Dance of the Maidens', one of the 'Polovtsian Dances' which Borodin composed for the opera *Prince Igor*. The version recorded here is an Abell / Alderking restoration of the original Broadway arrangement orchestrated by Arthur Kay. As the hire parts for this song do not match the Broadway recording (they likely derive from a tour or later production) and because no partitur exists, it was necessary to transcribe from the original cast recording. However, the violin solo heard on the cast recording (doubling the voice an octave higher) was omitted from this version as it was likely not done in the theatre; there is no trace of such a line in the printed parts.

It Might as Well Be Spring

20th Century Fox's *State Fair* (1945) featured the only score written by Rodgers and Hammerstein specially for a film, and provided the team with their only Oscar, for the lilting ballad 'It Might as Well Be Spring'. The arrangement heard here derives from a complete restoration of *State Fair*, which I am preparing for the Rodgers & Hammerstein Organization to commemorate the film's seventieth anniversary, and includes material

that has never been heard by the public. Although Edward B. Powell was the lead orchestrator on *State Fair* and scored nearly all the film's songs – including the version of 'Spring' used in the film – Conrad Salinger moonlighted from M-G-M to provide a 'new revised' arrangement of the song's chorus, which ultimately went unused. Although no documentation appears to have survived regarding the reason for the existence of this alternative version, my own theory is that it was created to placate Richard Rodgers, who wanted the song performed at a faster tempo than the musical director, Alfred Newman, envisioned – an issue discussed by Rodgers in his autobiography, *Musical Stages*. Whereas Powell's version in the film is quite rhythmically free and languid, Salinger's arrangement incorporates a drum kit part to provide a rhythmic drive to the song, implying a quicker tempo. Salinger's work was designed to flow out of Powell's arrangement of the song's introductory verse; this itself emerged from an underscoring cue arranged by Powell, which introduced elements of the song's melody in innovative textural and harmonic ways. Presented here are all three cues seamlessly joined as they would have been if Salinger's revision had been used in the film: Powell's intro and verse, segueing into Salinger's arrangement of the chorus. As the majority of Salinger's work was lost when M-G-M discarded

its scores, this is one of the relatively few surviving complete arrangements in Salinger's hand. The fact that the song ultimately became an Oscar winner further adds to the arrangement's interest and significance.

The Girl Next Door

'The Girl Next Door' (originally 'The Boy Next Door') was first performed by Judy Garland in M-G-M's *Meet Me in St. Louis* (1944), where it serves as an outlet for Garland's character, Esther Smith, to voice feelings of tenderness toward her new neighbour and express frustration at her inability to attract his attention. When the song was recycled and sung by Vic Damone in *Athena* (1954), the presentation was altered so that Damone crooned the number in front of an audience of swooning female fans as part of a 'live' televised production. Presumably because of this switch in context, the original arrangement by Conrad Salinger was shortened (a significant portion of the opening verse was excised, along with most of the dance interlude), and the key raised a fourth to accommodate Damone's baritone. This substantial change of key meant that the song needed to be completely re-orchestrated, an assignment that fell to Salinger's colleague Robert Franklyn. While the original partitur no longer exists, in preparing this reconstruction I was exceedingly lucky to have access to

several other primary sources from M-G-M's archives (now controlled by Warner Bros.): the piano / conductor score, which contained a number of instrumental indications; a stereo orchestra-only recording from the original recording masters (special thanks to George Feltenstein, who produced the restoration and stereo remixing of the *Athena* soundtrack, and very generously provided me with this track); and an instrumental breakdown for the original recording session, detailing exactly which instruments played in the session. However, after many hours of meticulously sifting through and combining these materials to create a faithful reconstruction, I sensed that the cuts inherent in the *Athena* version made the song feel incomplete as an audio-only experience. This conclusion inspired me to return to Salinger's original arrangement for *Meet Me in St. Louis*, for which I also had a piano / conductor score and orchestra-only recording. Although it was not possible to incorporate the deleted section of Garland's opening verse – the orchestration was simply too different – I found that the *St. Louis* dance interlude could be reconstructed, transposed, and successfully integrated into the *Athena* version to create a much more satisfying hybrid.

It's Magic

Doris Day introduced 'It's Magic' in her first feature film, *Romance on the High Seas*

(1948), and performed the song twice during the movie: first while sitting at a table in a nightclub, and later, backed by full orchestra, at an elaborate society party. The version recorded here is the latter arrangement, although the two were both crafted by the master arranger at Warner Brothers, Ray Heindorf, and share some of the same music. This is the first time that the complete version of this arrangement has been heard outside the studio, as it was shortened to a single chorus in the final film. Thanks to the good stewardship of the Warner Bros. Music Department, the partitur exists, as does a complete set of instrumental parts used during the recording session, which included bowings for the violins. Because the introductory piano solo was improvised by Oscar Levant and never notated, it was necessary to transcribe this material from the film's soundtrack recording; the solo in the interlude was notated by Heindorf. For this album, the song was transposed up from its original key of F sharp major to B flat major; only very minor orchestration changes were required, and these were carried out by the orchestrator Jason Carr.

If I Were a Rich Man

One of the most beloved songs from Jerry Bock and Sheldon Harnick's *Fiddler on the Roof* (1964), 'If I Were a Rich Man' is a charmingly humorous lament in which the lead character

(Tevye) is required not only to sing and act, but also to simulate poultry sound effects – all the while assuming an accent! Simon explains:

I used a central European accent – similar to what many of my own family had – and added in one or two words ('woids') that were New York amongst my generic Yiddish English. I did this as a way of doffing my hat to Zero Mostel: what a wonderful actor he was, and what a wonderful way he sang it!

The partiturs for *Fiddler* are not currently known to exist, so Abell and Alderking restored the orchestrations using the original cast recording as a guide; the hire parts currently available are for reduced orchestra and lack colours found in the original Broadway version, particularly the richness of woodwind writing.

We can only hope that the original partiturs for *Fiddler* and other such 'lost' musicals will resurface one day. In the meantime, however, it is paramount that we move to preserve the treasures that *have* survived so that they will not suffer a similar fate. Such glorious music is too wonderful to be lost to the ages.

© 2014 Derek Greten-Harrison

Some thoughts by the performer

In an age when the latest classical recording is likely to disappear down the drain, faster than rainwater down a storm culvert, why would anyone lay out hard-earned money to produce

another disc of what's called 'crossover'? Of American Standards and warhorses sung by a classical singer?

The tar-pit of operatic casualties in this respect contains many, many old bones.

Besides that, I would venture to say that there is little or no interest from the mainstream pop and crossover markets in that direction either. These recordings cost large amounts of money to make, and it is a salutary truth that no money is likely to be made on 'em.

The prognosis gets worse when you note that an experienced classical singer is probably neither pretty, nor young, nor propagated, watered, and oxygenated in the seed-beds of a professional and proven market strategy.

He might also be a little less malleable in the Court of Publicity Management.

Good, bad, or indifferent, a classical singer making a foray into a recording of American musical songs is probably on to a hiding to nothing.

Why do it at all, then?

Firstly, all artists (with the smallest of 'a's) are inquisitive. All singers are exploratory, and try hard to find the next musical 'fix'. I once heard Sonny Rollins interviewed in San Francisco. Asked the interminable question about differences between pop and jazz, he replied gently, 'Sooner or later, the best ones come over to us'.

Once in a blue moon comes a modern singer who, right from the outset of his career, steers

his craft at the American musical and song repertoire of the mid-twentieth century. The wonderful Michael Bublé is such an artist. He has mined that period hard, and then, having orbited the material we all grew up listening to, he periodically moves away, to make music of his own.

Other pop singers, Robbie Williams, Rod Stewart, a heap of others, have also made wonderful recordings of this classic American repertoire.

Leaving aside their obvious talents, their fame also brings the benefit of large budgets, stunning arrangements, great bands, and the marketing department necessary to present these fascinating and worthwhile recordings to the public.

The world has changed, and the reasons for these changes in expectation and fashion are complex and numerous.

In New York today, for example, every single major theatre, with the exception of the Metropolitan Opera House, possesses an 'assisted acoustic'. In other words, the singers are miked.

This is neither good nor bad; merely a fact of life.

Add to this the passage of a few decades, and, for most vocal music today, you can not only forgo the need to train singers in the old ways, but we have also all but forgotten how this music was once sung.

A few years ago, I watched a fascinating American TV show, called *The Actors' Forum*. A bank of famous actors met in front of an audience of drama students. On this occasion to argue the toss over the presence of 'assisted acoustic' in all New York theatres.

The Scottish actor Alan Cumming was the lone non-American voice on that panel. He bemoaned the loss of speech supported by really solid vocal training. He spoke of losing the tradition of graded and nuanced speaking. Of overtones and dynamic and a wide range of colour. Of voices that could carry to the back of any hall. In short, of technique. Without it, he said, actors in the theatre can so easily be reduced to whispering or bellowing.

In any case, Alan Cumming, in that American forum, might just as well have been whistling Dixie in a force ten gale as been heard by any of his illustrious colleagues. His viewpoint was blasted in a hurricane of gentle sarcasm.

The big difference in the way that previous generations sang in musical theatre – the original casts of *Carousel*, *Oklahoma!*, *Kiss Me, Kate*, and so forth – was that these progenitors were, in the main, classically trained voices.

As early as 1927, Jerome Kern had, with his *Showboat*, put a marker down, one where America began, self-consciously, to cut the apron-strings from the old-world operetta traditions.

I dare say the Great Depression of the 1930s rendered such splendour just a little distasteful,

and hastened the birth of the American musical with its more national and everyday themes.

Nevertheless, operetta remained the most popular theatre art form in America for a further decade, now sung in English, but no less full of diamantine opulence, flutter, and escapism for all that.

Despite these new American stories, and the more naturalistic approach to musical theatre... vocal requirements were still heavy.

Singers must still have hefted their voices right to the back of large halls. To sing over a 'live' band with all the requisite colour and nuance required a robust voice capable of singing many times a week.

John Raitt, Rodgers and Hammerstein's first Billy Bigelow in the original Broadway show of *Carousel*, auditioned for his part with Rossini's most famous operatic aria from *The Barber of Seville*.

Carousel itself opened at the Majestic Theater in New York, a 1645-seat house, and played almost 900 performances.

It was next housed in the 2750-seater New York City Center. In the 1950s revival (again with Raitt) it played the 2500-seater David Koch Theater in Lincoln Center.

The heavy physical demands of these productions, and the size of the venues, would be utterly familiar to any modern opera singer.

The vocal template for most of these early Broadway stars was similar. Howard Keel,

Gordon MacRae, Bryan Drake, Vic Damone, Dick Haymes, great film and recording stars, all possessed fine voices.

To add to that, there were also the out-and-out opera Stars of the 1930s and '40s who lived cheek-by-musical-jowl with the composers of this new music. A cursory glance at their contribution reveals that they, too, had no small hand in the history of the American musical.

Dealing with the male voices only, we have Ezio Pinza, one of the greatest operatic basses of the twentieth century. He sang the original *South Pacific*. The masterful bass Giorgio Tozzi sang the sound track for the film. The great Verdian baritone Robert Merrill toured and sang with Louis Armstrong for years. I mention that chapter only in passing, but he also sang operetta and musicals. His recording of *Fiddler on the Roof* is quite wonderful.

Some of the modern cadre of American operatic baritones, too, make a point of singing their heritage. They do so in the old-fashioned technical fashion. Thomas Hampson, Rod Gilfry, and David Pittsinger, to name three, sing these musicals as well as anyone could. Some perform them on Broadway and elsewhere. There's no overblown vibrato or declamation. They sing compellingly and, it goes without saying, speak, with all the subtleties one would expect, in their mother tongue.

Leaving aside for a moment the discussion of the changing requirement for singing or

speaking in theatres, ignoring, too, the merits or otherwise of these changes, the pity is that along the way, we have become entrenched, and polarised, in our thinking. Each party ever so slightly tetchy at the apparently disparaging remarks of the other.

Where, then, did we all lose the tolerance for these types of voice in the musicals? The very ones who started it all, and for whom the composers wrote?

The joyous documents of those Hollywood films are still endlessly broadcast. It cannot be any surprise to us when we hear Howard Keel singing, as any classical singer might be, and with Doris Day, in a film such as *The Deadwood Stage*.

Of course, the singers I mention above do not constitute the entire roster of Hollywood's musical beginnings. There were other voice types with gentler and less trained sounds, and their contribution to American musicals and song is profound. The glorious Fred Astaire foremost amongst them. However, it was the classically trained male singers (baritones in particular) who represented the lion's share of the stars of musicals and song. They were the biggest draw on Broadway and in theatres around the nation.

I think I see at least three reasons for the polarisation in camps, and also the paucity of good work from classically orientated singers today.

Firstly, and self-evidently, to acquire a reputation in any field of achievement, it takes both huge amounts of time and industrial quantities of luck. In short, a lifetime.

In the field of opera it can take a lifetime to persuade one's employers and audiences merely to accept that a singer could encompass a handful of new roles with their attendant new vocal demands. For some reason, people prefer a singer to stay in his box. Historically, of course, we rarely ever did, but Perception is King! It's just one of those frustrations that all performers must put up with.

For a male singer, such as myself, for example, to grow and embrace the music of Verdi, after so many years of Mozart, Puccini, and Rossini, has taken years and will continue to take the rest of my working life.

Thirty-five strong and productive years will be your lot! This, assuming no injury or mishap, is not so very long after all.

How much harder must it be then to fragment a career still further and attempt to set up even the smallest trading-stall in the genre of, say, musical theatre?

It's simply unlikely that even the most gifted of classical singers in the modern era would have a lifespan sufficiently long to learn the repertoire and perform it frequently enough to become really skilled. Then there is the time required for their reputation (even if good) to

spread. Not to mention the practical aspect of needing to be something around the right age for the roles themselves.

So, technique and the theoretical ability to sing and perform the music are really not enough.

Until we are all gifted with a much longer life, then dare I say that Father Time will always be a big factor?

Secondly, commitment and experience count for everything.

Unless a classical singer is going to really study the style of American song and musicals – vibrato, colour, elasticity, and language; the need to take some of the heft out of the voice; to work hard and long at the slightly different approach to stage and drama and the much longer spoken narratives than most opera ever has – unless he's going to add those strings to his bow, he's likely to come a cropper. Unlike in opera, it is not usually a question of range and stamina; a different set of problems, but no less hard for all that.

The notorious 1980s documentary of the making of Leonard Bernstein's *West Side Story*: cast in part with famous opera singers, the recording made for really excruciating listening and polarised the discussion considerably. I dare say that anyone who mentions the words 'musicals' and 'opera singers' to Stephen Sondheim might not escape the room unscathed!

Thirdly, and most important of all, the microphone. The microphone has changed everything.

All we need, as a species, is to express ourselves. The invention of the microphone has moved society and the development of the human voice so much further, and faster, than we might have imagined.

Whether at great political rallies, or with respect to intimacy of the subtlest nuance in a song, we can now be heard by tens of thousands in the arenas, and tens of millions over the airwaves.

Times have changed, and the microphone is not going away any time soon. The king is dead, long live the king! And what does it matter anyway? So long as we can be heard?

The only corollary I would dearly hope for, with respect to all of this – not by way of a justification for what will likely be seen as coming from an outsider, me! – the only thing I would hope for, is that there might still be room for the voice types that are closer to those who first made the music... to join the party, too?

To sit alongside the pop and musicals singer. A different accent on great music: nothing more. After all, it's the music that will last; the rest of us are merely passing through.

I'm not banging any drum to claim territory long gone. It's called development. Evolution is a better word, since that has no linear direction associated with it. The old ways of singing

musicals have, on the world stages, long gone. This in large part because of the invention of the microphone.

My hope, however, is that there might still be room for those of us who do not spend our entire working lives in the musicals, but who, nevertheless, love some of it every bit as much as the other great music we prize. Notwithstanding, either, that we do not fit the present mould or fashion, with passion, research, and practice, our contributions remain valid.

After all, in my own field of work, I could make a list of operatic baritones of the twentieth century whose voice types were as different as chalk to cheese. A huge variation in weight and colour, stunning voices, all of them, and each sang the role at the very highest level.

Can this not also be true of American musicals and songs?

If not, I think we face a dull future in which unsurpassable recordings, made *à l'époque* and interminably listened-to, will inexorably slip away into the ether. More worryingly, so too will the songs themselves.

These seminal recordings will render the songs nothing more than archives gathering dust, and the great artists who put the tracks down also, sadly, long gone.

In their place, we have a very different way of singing. One which, to my mind, is only half the story.

This wonderful music can be embraced more imaginatively, too.

Many of the great Standards, American songs which were orchestrated by the likes of Nelson Riddle or Artie Shaw and his arrangers, were originally composed and played on the piano. Artists such as Hutch Hutchinson in the 1920s, Fats Waller in the '30s, and others performed so much great Americana on the piano.

Some of their beautiful arrangements were either never written down, or have been subsequently lost over time.

With care, we might revive some of these marvellous pieces, and in different formats, to take them into a variety of venues, including the 'legit' concert halls, either with the recreated original piano arrangements or else with newly made ones.

Alternatively, one could commission new small-band arrangements. These would be equally portable and financially viable.

My own tentative investigations show that there is a great deal of interest from promoters and festivals of all sorts all around the world for these songs. It's great music after all, and it should be heard.

And, in spite of all, I say that, if we do not do well enough? Aw well! then there is always the storm drain awaiting on the street where you live.

The choice of title

Written for Fred Astaire, the song 'Something's

Gotta Give' is a beautiful orchestral timepiece. This is also the first time that Johnny Mercer's song has been heard in its original form since the 1955 musical *Daddy Long Legs*.

Derek Greten-Harrison has painstakingly recreated the score, much in the way that John Wilson has in recent years, for some of the lost M-G-M Hollywood musical scores.

On historical grounds alone, this song is perhaps the most interesting thing on our recording.

I chose 'Something's Gotta Give' as the title of the disc because, in some way, and for this singer, it encapsulates the dynamic of my working life. Perhaps it does for everybody's working life?

There are so many things that I thought I wanted to do: places to have gone to, theatres to have worked in, styles of music and works to have wrestled with.

Should I even have attempted to force the issue? To have embraced even half of the opportunity and good fortune along the way? I would have rendered myself a musical automaton: stumbling blindly along half-explored paths.

In that mix of what-ifs, I would have loved to have spent more time singing musicals. Concerts with big-band or arrangements for small piece bands. The fact is, however, that our lives simply are not long enough. There isn't time to tackle everything. The phrase 'Something's Gotta Give' says it all.

Those who know me know that they will likely find me in corners, endlessly listening to music and scribbling: lunch breaks, after rehearsals, and in my dressing room, and until the last possible minute before curtain-up.

As often as not, and apart from the staple diet of string quartet music, I will also be listening to blues and jazz. It's those voices that I have loved so dearly all my life.

Dinah Washington, Billie Holiday, Nina Simone, Ella, Louis Armstrong, Memphis Slim, Muddy Waters, Fats Waller, Jimmy Reed, Jimmy Witherspoon, Howlin' Wolf, Ray Charles, Louis Prima, the Mills Brothers, Elmore James,... and so on and so on.

There is no less fascination, for me, in listening to those singers than there is in the opera or classical music. The way they bend their voices, the minutiae of their singing, is my greatest pleasure.

We are told that one characteristic of great writers is that they give the readers the impression that it is to us, personally, that they address their stories. Is that the universal themes, chiming in us all, that affect us? Who knows?

And, would I have loved to have sung some of this music, too? The blues and jazz? Well. Privately, yes, very much.

I dare say, however, that some of the themes of the music that I refer to, the blues and jazz that I so adore, resonate in me, too. My little round life of vagrancy.

Put bluntly, however, neither have I lived the privations which informed their singing, nor do I have the sound to bring this music off.

To know one's limitations is not such a bad thing. Even if I had been able enough, I would have wrecked my classical work in trying. 'Something's Gotta Give.'

For as long as I can remember, I have also loved many of the singers from the musical genre in equal measure. Singers of the past such as Frank Sinatra, John Raitt, and so many others, some already mentioned. It wasn't always the musicals that I took to, but the singers, the way they sang and the beautiful songs.

Then, if one is blessed, along comes life and work. The currents and Fates step in and send one spinning in a direction of sorts. Some of the best laid plans scuppered. Some of the least planned blossom. Soon it becomes abundantly apparent that what you thought you had planned was, in reality, little more than a collection of coincidences and the fortunes of Lady Luck.

All along the way, something's gotta give.

The trick is, of course, to enjoy the view along paths that you never had any inkling you were going to travel in the first place. And so it is for me with this recording.

Some time ago, I had intended a project of sorts: three related recordings. The first disc was of opera arias. The second, a collection of

light opera / operetta arias and songs. Different in accent to the classical themes and styles of the previous century of grand opera.

Thirdly, a disc of musicals. This music is the direct descendant of operetta, but escaped, reformed, and remoulded. Translated into the American language and experience. Moving swiftly on into its own newly fashioned, shiny arena of the New World.

In some half-thought-through way... This disc is the germination of that idea.

© 2014 Simon Keenlyside

Born in London, **Simon Keenlyside** CBE is a particular favourite with audiences of The Metropolitan Opera, New York, The Royal Opera, Covent Garden, English National Opera, Bayerische Staatsoper, Munich, and Wiener Staatsoper, where his roles have included Prospero (*The Tempest*), Marquis of Posa (*Don Carlo*), Germont Père (*La traviata*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Prince Andrey (*War and Peace*), and the title roles in *Don Giovanni*, *Eugene Onegin*, *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck*, *Billy Budd*, *Hamlet*, *Macbeth*, and *Rigoletto*. He sang in Trisha Brown's choreographed *Winterreise* at the Holland, Mostly Mozart (New York), Lucerne, and Melbourne festivals, and at the Barbican, London and Théâtre royal de la

Monnaie, Brussels, where he also appeared as Monteverdi's Orfeo under René Jacobs. He won the Olivier Award for outstanding achievement in opera in 2006, received the ECHO Klassik Award for Male Singer of the Year in 2007 and the Vocalist of the Year Award by *Musical America* in 2011, and was honoured for distinguished achievements in opera at the *Opera News Awards* in 2013. His extensive concert work includes appearances with the Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmoniker, and Berliner Philharmoniker.

A renowned recitalist, he appears regularly in the world's major recital venues, with Emanuel Ax among many others. He has recorded four recital discs with Malcolm Martineau, of songs by Schubert, Strauss, Brahms, and a group of English composers, the last of which, entitled *Songs of War*, won the 2012 *Gramophone Award* in the Solo Vocal category. He may also be heard on a disc of *Lieder* by Schumann with Graham Johnson and in recordings of *Elijah*, the *War Requiem*, orchestral *Lieder* by Mahler under Sir Simon Rattle, and as Marcello (*La bohème*) under Riccardo Chailly, Don Giovanni under Claudio Abbado, Count Almaviva under René Jacobs, Billy Budd under Richard Hickox, and as Papageno under Sir Charles Mackerras and Macbeth under Edward Gardner in Chandos' Opera in English series. His recording of Prospero (*The Tempest*) under the composer,

Thomas Adès, won the *Gramophone Award* in the Contemporary category in 2010 and, in 2014, the Grammy Award for Best Opera Recording and ECHO Klassik Award for Music DVD Recording of the Year. Simon Keenlyside was made a CBE in 2003.

Among many recent theatrical roles, **Scarlett Strallen** has appeared as Lady Macduff (*Macbeth*) at the Park Avenue Armory, New York, directed by Kenneth Branagh and Rob Ashford, Cunegonde (*Candide*) at the Menier Chocolate Factory, London, Cassie (*A Chorus Line*) at the London Palladium, Kathy Selden (*Singin' in the Rain*) at Chichester Festival Theatre and the Palace Theatre London, which earned her an Olivier Award nomination for Best Actress in a Musical, Clara (*Passion*) at the Donmar Warehouse, London, and the title role in *Mary Poppins* on Broadway, in the West End, and most recently at the Capitol Theatre, Sydney. Prior to this she had played Marian (*The Music Man*) at Chichester Festival Theatre. For the Royal Shakespeare Company she has played Anne Page (*The Merry Wives of Windsor*). She was nominated for an Olivier Award for her performance as Josephine (*HMS Pinafore*) at Regents Park Open Air Theatre, where she has also appeared in *Cymbeline* and *Twelfth Night*. She played Truly Scrumptious (*Chitty Chitty Bang Bang*) at the London Palladium and was a member of the original casts of *Mamma*

Mia! at the Prince Edward Theatre, London, *The Witches of Eastwick* at the Theatre Royal, Drury Lane, and *Peggy Sue Got Married* at the Shaftesbury Theatre, London. Scarlett Strallen has been seen in the film *Beyond the Sea*, which starred Kevin Spacey as Bobby Darin, as Jassy Pinkerton in *No Sweat!* for the BBC, and as Mary Poppins in the BBC production celebrating the eightieth birthday of HM Queen Elizabeth.

The **BBC Concert Orchestra** is one of the UK's most versatile ensembles. Since 1952 it has been the house orchestra for BBC Radio 2's *Friday Night Is Music Night*. It gives frequent broadcasts on BBC Radio 3, appears regularly at the BBC Proms and Proms in the Park, and has performed on such recent BBC soundtracks as *Africa* and *The Paradise*. Keith Lockhart is the Principal Conductor of the Orchestra, Barry Wordsworth is its Conductor Laureate, and the arranger and jazz trumpeter Guy Barker is currently Associate Composer, a position previously held by Jonny Greenwood, the guitarist of Radiohead, and by Anne Dudley, of the Art of Noise. Highlights of 2014 have included a series of concerts exploring pre- and post-war America and a survey of Eastern European folk music with the duo A Hawk and a Hacksaw at the Queen Elizabeth Hall. At Watford Colosseum the Orchestra performed a Commonwealth Day concert and a special event with music from World War I internment

camps. The 2014 / 15 Season will see the BBC Concert Orchestra return to the Southbank Centre to take part in the EFG London Jazz Festival and International Organ Series, as well as returning to Watford Colosseum and embarking upon a fourteen-date tour of the USA with its Principal Conductor. www.bbc.co.uk/concertorchestra

Born in the USA, where he trained under Leonard Bernstein, among others, **David Charles Abell** has for many years been based in the UK. During the last few years he has conducted *Porgy and Bess* and Kevin Puts's critically acclaimed *Silent Night* at Cincinnati Opera, the world premiere of Andrew Lloyd Webber's *Love Never Dies* in the West End, and the Twenty-fifth Anniversary spectacular of *Les Misérables* at the O2 arena. He also supervised the music for *Candide* at the Menier Chocolate Factory, London and conducted the French premieres of four Sondheim musicals: *Sweeney Todd*, *Sunday in the Park*

with George, and *Into the Woods* at the Théâtre du Châtelet, Paris and *Follies* at the Opéra de Toulon. Since 2011 he has conducted the BBC Concert Orchestra at the annual Olivier Awards ceremony. With the same Orchestra he made his debut at the BBC Proms in a live telecast of *Oklahoma!* by Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II, subsequently conducting the much-lauded Proms celebration of Stephen Sondheim's eightieth birthday in 2010 and the *War Horse* Prom in 2014. In recent years he has conducted the Royal Philharmonic Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra in repertoire ranging from Puccini to Copland and Rachmaninoff. His discography includes recordings of Diana Damrau's celebration of operetta and musical theatre, *Forever*, and, for Chandos, Jonathan Dove's opera *Tobias and the Angel*. As a strong champion of the restoration of original orchestrations, David Charles Abell also prepared the groundbreaking critical edition of Cole Porter's *Kiss Me, Kate* for publication.



Simon Keenlyside
and Scarlett Strallen



Simon Keenlyside

PETER MOORES FOUNDATION

2014 marks the fiftieth anniversary of the Peter Moores Foundation and the finale of its charitable activities. Established by the British philanthropist Sir Peter Moores in 1964 when he was thirty-two, the Foundation has disbursed millions of pounds to the arts and to environmental, social, and educational causes 'to get things done and open doors for people'.

The story behind Opera in English, the award-winning series launched in 1995 by Chandos and the Peter Moores Foundation, goes back more than forty years to the moment when Peter Moores was bowled over by the impact of hearing Reginald Goodall conduct *The Valkyrie*, sung in English at the London Coliseum. He determined to get the whole 'English' *Ring* recorded for a wider audience and for future generations. A linguist himself, Sir Peter recognised that nothing 'speaks to the heart' so directly as hearing the drama of opera expressed in your own language. Encouraging the first-time listener to 'give opera a go' was a key element in building the Opera in English catalogue, hence the emphasis on recording mainstream repertoire with a roster of great artists who relished communicating the English text. Opera in English recordings now form the largest collection in the world of operas sung in English translation.

The philanthropic work of Sir Peter began with his passion for opera: in his twenties he helped a number of young artists in the crucial, early stages of their careers, including the then relatively unknown Joan Sutherland and Colin Davis. After establishing the Peter Moores Foundation, he supported many more through scholarships and bursaries, several achieving international recognition.

In live music performance, the Foundation encouraged the creation of new work and schemes to attract new audiences, financed the publication of scores, especially for world premieres of modern operas, and enabled rarely heard works to be staged by British opera companies and festivals. It also enabled Opera Rara to record rarely heard *bel canto* repertoire which would otherwise have remained inaccessible to the general public.

Sir Peter Moores was born in Lancashire and educated at Eton College and Christ Church, Oxford. He was a student at the Vienna Academy of Music, where he produced the Austrian premiere of Benjamin Britten's *The Rape of Lucretia*, and at the same time was an assistant producer at the Vienna State Opera, working with Viennese artists in Naples, Geneva, and Rome, before returning to England in 1957 to join his father's business, Littlewoods. He was Vice-Chairman of Littlewoods in 1976, Chairman from 1977 to 1980, and remained a director until 1993.

He received the Gold Medal of the Italian Republic in 1974, an Honorary MA from Christ Church, Oxford, in 1975, and was made an Honorary Fellow of the Royal Northern College of Music in 1985. He was appointed CBE in 1991 and received a Knighthood in 2003 for his charitable services to the arts. In 2008 he received the Stauffer Medal, the highest award of the German state Baden-Württemberg. He was made an Hon.D.Litt. of the University of the West Indies in 2008 and of the University of Warwick in 2011. In 2012 he received the Prince of Wales Medal for Arts Philanthropy in recognition of his outstanding contribution to the arts in the UK.

further information: www.pmf.org.uk

Something's Gotta Give

Allgemeine Einleitung

Die Musik der klassischen Broadway- und Hollywood-Musicals erfreut sich nach wie vor bei Zuhörern und Interpreten in aller Welt immenser Popularität. Besonders die Opernsänger verbinden mit diesem beliebten Repertoire eine interessante Geschichte; zu den erfolgreichsten Grenzgängern in das populäre Fach zählen Eileen Farrell, Dorothy Kirsten, Patrice Munsel, Risë Stevens, Helen Traubel, Ezio Pinza und Robert Weede. Es ist daher nicht überraschend, dass der Bariton Simon Keenlyside als Katalysator für die Einspielung dieses Albums mit großen Songs aus der Welt der Musicals wirkte – Songs, die genauso viel Aufmerksamkeit für Text und Interpretation beanspruchen wie Lieder und häufig auch die gleiche Beherrschung von Gesangstechniken wie Opernarien.

Während wir das Programm entwickelten, wurde uns klar, dass Songs aus legendären Shows wie *Carousel*, *My Fair Lady* und *Oklahoma!* dabei sein mussten; da Simon und der Dirigent David Charles Abell aber mehr als nur ein Wiederaufgreifen von bekannten Bariton-Soli bieten wollten, luden sie die Schauspielerinnen und Sängerinnen Scarlett Strallen

ein, an dem Projekt mitzuwirken – einerseits um mit Simon Duette darzubieten und andererseits um zwei eigene Nummern zu singen. Auch wurde beschlossen, gezielt einen musikwissenschaftlichen Schwerpunkt zu setzen und eine Reihe von Songs in neu wiederhergestellten originalen Arrangements von einigen der besten Orchestrierer aus der Zeit der 1930er bis 1960er Jahre aufzunehmen; diese bemerkenswerten Kreationen werden hier das erste Mal seit Jahrzehnten präsentiert, einige erscheinen sogar erstmalig in Stereo. Da es sich bei unseren gemeinsamen Restaurierungsbemühungen um einen der einzigartigsten und bedeutendsten Aspekte dieses Projekts handelt – neben den enormen Leistungen der Künstler selbst –, ist es für unsere Zuhörer vielleicht von Interesse, einen Eindruck davon zu bekommen, was "hinter den Kulissen" vorging, um dieses Repertoire wiederzubeleben.

Es wäre leicht verzeihlich zu glauben, dass Songs aus berühmten Musicals kaum Gefahr laufen, für immer verloren zu gehen; doch während Melodie und Texte eines bestimmten Songs gewöhnlich in einer populären Notenausgabe mit Klavierbegleitung

veröffentlicht wird, liegen die Dinge bei der ursprünglich in einer Show oder einem Film aufgeführten Orchesterfassung völlig anders. Im Fall der Broadway-Stücke gibt es oft große Hindernisse, die überwunden werden müssen, wenn man einen Song genau so aufführen möchte, wie er zuerst in New York erklang. Da die Show, aus der der Song stammt, bis zum Tag der Premiere als "work in progress" galt, wurden in den Proben und den Probeläufen in der Provinz – gelegentlich sogar während der Spielzeit in New York – ständig Änderungen vorgenommen, doch diese Änderungen wurden nicht immer in den Partituren festgehalten. Wenn eine Show erfolgreich war, ging sie häufig mit einem reduzierten Orchester auf Tournee, und das im Orchestergraben verwendete Aufführungsmaterial wurde meist wiederverwendet und / oder für die Spieler adaptiert, die unterwegs zur Verfügung standen. Obwohl man zum Beispiel am Broadway von Holzbläsern erwartete, dass sie eine ganze Reihe von Rohrblattinstrumenten beherrschten und je nach Bedarf zwischen diesen wechselten, konnte dies bei Musikern außerhalb New Yorks nicht vorausgesetzt werden; daher wurden die Stücke so verändert, dass sie von einer begrenzten Kombination von Instrumenten gespielt werden konnten. Dieser veränderte Stimmensatz wurde dann gewöhnlich dauerhaft an Veranstalter ausgeliehen, die Produktionen der Show auf die

Bühne bringen wollten. Wenn es dann später zu einer größeren Neuinszenierung der Show kam, konnte es sein, dass erneut auf diese "korrumpierten" Stimmen zurückgegriffen wurde, oder aber es wurde eine völlig andere Orchestrierung geschaffen. Der wesentliche Punkt ist hier, dass "endgültige" Fassungen der originalen Orchestrierung einer Show zur Zeit der Produktion nicht kommerziell veröffentlicht wurden und es daher schwierig – wenn nicht gar unmöglich – sein kann, das Stück genau so aufzuführen, wie es am Abend der Eröffnung am Broadway zu hören war.

Was die Filmmusik betrifft, so kann die Situation sogar noch schlimmer sein, ganz gleich wie berühmt oder beliebt ein Film sein mag. Obwohl zum Beispiel der *Wizard of Oz* international Generationen von Kinofreunden bekannt ist und seine Musik mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, wurde das Orchestermaterial für den Film verheerenderweise vor langer Zeit von Metro-Goldwyn-Mayer (einem der geachtetsten Produzenten von Film-Musicals) auf eine Müllkippe verfrachtet, gemeinsam mit dem Notenmaterial der Musik von praktisch sämtlichen übrigen Filmen des Studios. Zum Glück handelten einige andere Studios mit größerer Voraussicht, wenn es darum ging, ihre unschätzbaren Musiksammlungen zu erhalten: Warner Brothers zum Beispiel bewahrte seine gesamten Orchestrierungsmanuskripte

auf, ebenso wie die instrumentalen Stimmsätze, die in den ursprünglichen Instrumentierungsphasen verwendet wurden; diese Materialien wurden später der School of Cinematic Arts an der University of Southern California gestiftet. Wie im Fall der Broadway-Noten wurden auch die Orchesterfassungen von Filmmusiken aus dem Goldenen Zeitalter niemals kommerziell veröffentlicht; wenn ein Song oder eine Underscoring-Realisierung heute noch vorhanden ist, so gibt es wahrscheinlich nur noch ein einziges brüchiges Papierexemplar.

Der Prozess der Wiederherstellung einer Show- oder Filmmusik kann sich als recht geradliniger oder unerträglich langwieriger Prozess erweisen, aber er ist immer mühsam und zeitraubend und verlangt großes Engagement. Alles beginnt mit Nachforschungen nach möglichst zahlreichen Originalquellen, um so die genauesten Ergebnisse zu erzielen:

1. Das von dem Orchestrierer konzipierte vollständige Originalmanuskript (auch als Partitur bezeichnet) ist die Vorlage, von der die einzelnen Instrumentalstimmen kopiert wurden; allerdings enthält es möglicherweise nicht die musikalischen Änderungen, die während der Proben oder Aufnahmen gemacht wurden.

2. Sofern ein vollständiger instrumentaler Stimmensatz existiert, enthält dieser

wahrscheinlich wichtige Vermerke wie Tacet-Angaben, Änderungen des Notentexts und Bögen für die Streicher.

3. In vielen Fällen wurden reduzierte Orchesterpartituren – gewöhnlich als Klavier- oder Dirigierpartituren bezeichnet – angefertigt, die vom Dirigenten und / oder den Produzenten sowie den Technikern im Tonstudio benutzt wurden. Nicht alle derartigen Partituren werden nach den gleichen Prinzipien hergestellt; je nach der Menge an Informationen, die der Kopist bei der Erstellung der Reduktion übernimmt, können diese von einem zwei- oder dreisystemigen Klavierauszug ohne Besetzungsangaben bis hin zu einer aus sechs Systemen bestehenden Partitur mit ausführlichen Hinweisen zur Instrumentierung variieren (letzteres ist wirklich ein großer Glücksfall, wenn sowohl die Partitur als auch die Stimmen verloren sind).

4. Das letzte – und ein sehr wichtiges – Element ist eine Tonaufnahme des Stücks in der Gestalt, in der es in der ersten Aufführung gespielt wurde. Bei einer Broadway-Show wäre dies das Album mit der originalen Besetzung, sofern ein solches aufgenommen wurde. Bei einem Film ist der endgültige Soundtrack hilfreich, am besten aber ist eine originäre Masterkopie (bevor Klangeffekte und Dialog hinzugefügt wurden).

Sobald die überlieferten Elemente versammelt sind, beginnt die eigentliche

Arbeit – viele Stunden des sorgfältigen Entzifferns, Transkribierens, Hörens, Vergleichens und Rekonstruierens (sofern notwendig), um eine neue Fassung der Partitur zu erstellen, die für eine Aufführung verwendet werden kann.

Man mag mit gutem Grund fragen: Warum so viel Aufhebens für diese Art "leichter" Musik? Das ist eine zentrale Frage, der sich jeder Restaurator stellen muss, und mir fallen gleich mehrere Antworten ein. Zuallererst ist dieses Repertoire von großem historischem Wert: Einige der besten Komponisten und Arrangeure des zwanzigsten Jahrhunderts schrieben Stücke für Broadway und Hollywood, und diese Meisterwerke sind ein wesentlicher Teil unseres musikalischen Erbes und sollten an künftige Generationen weitergegeben werden. Auch ist es aus musikwissenschaftlicher Perspektive von zentraler Bedeutung, das originale Arrangement eines Songs zu bewahren, da es die Gegenmelodien, instrumentalen Klangfarben und harmonischen Strukturen sind, die den "Sound" des Songs bei seiner ersten Darbietung grundsätzlich geformt haben.

Auf einer tieferen Ebene sind wir durch die Wiederherstellung dieser wunderbaren Arrangements in der Lage, die volle Bandbreite ihrer großartigen orchestralen Feinheiten in einem Konzertsaal oder zu Hause auf einem modernen digitalen Tonträger nachzubilden und zu goutieren. Solch eine Erfahrung

kann geradezu eine Offenbarung und sehr wirkmächtig sein; als ich an den Aufnahmen für das vorliegende Album teilnahm, war ich absolut begeistert und tief bewegt zu hören, wie solch exquisite Musik nach so vielen Jahrzehnten wieder zum Leben erweckt wurde. Es war, als hätten wir irgendwie eine Zeitreise in die Vergangenheit unternommen und wären auf einer Aufnahmebühne in Hollywood gelandet, wo Fred Astaire und Doris Day ans Mikrofon treten, um ihre Nummer aufzunehmen – in anderen Worten, es war die reine Magie. Wir hoffen, dass etwas von dieser Magie in unserer Einspielung eingefangen wurde und dass auch Sie sich von dieser faszinierenden Musik bezaubern lassen.

Programm

On the Street Where You Live

Es erscheint passend, dieses Album mit einem Arrangement von Robert Russell Bennett zu beginnen, dem produktivsten Orchestrierer am Broadway, der den Klang so vieler der großartigsten Musicals geformt hat. Während "On the Street Where You Live" aus Lerner und Loewes *My Fair Lady* (1956) ursprünglich vornehmlich von Philip J. Lang orchestriert wurde (Bennett lieferte lediglich den *Verse*), wurde die hier eingespielte Fassung von Bennett für Chappell Music geschrieben, als Teil einer Serie von ausgewählten Konzertstücken, die an Sinfonieorchester verliehen wurden.

Night and Day / All the Things You Are / Oh, What a Beautiful Mornin'

Drei weitere Arrangements von Bennett / Chappell sind ebenfalls auf dieser CD zu finden: "Night and Day" aus Cole Porters *Gay Divorce* (1932), "All the Things You Are" aus Jerome Kerns und Oscar Hammersteins *Very Warm for May* (1939) und "Oh, What a Beautiful Mornin'" aus Rodgers' und Hammersteins *Oklahoma!* (1943). Nach Meinung von Steven Suskins *The Sound of Broadway Music* (Oxford University Press, 2009) wurden alle drei Songs in ihrer ursprünglichen, am Broadway präsentierten Form von Bennett orchestriert; bei "Night and Day" ersetzte Bennetts Arrangement während des Probelaufs der Show in Boston eine frühere Fassung von Hans Spialek.

People Will Say We're in Love

Bennett zeichnete auch für die Bühnen- und Film-Orchestrierungen von "People Will Say We're in Love" aus *Oklahoma!* verantwortlich; wir stellen hier die opulenteren Filmbearbeitung vor.

So in Love

"So in Love" ist eine Auskoppelung aus David Charles Abells und Seann Alderkings kürzlich erfolgter Restaurierung der vollständigen Musik zu Cole Porters *Kiss Me, Kate* (1948). Der Song kommt in der Show zweimal vor: zuerst im Ersten Akt, wo er von Lilli Vanessi

gesungen wird und von Bennett instrumentiert ist, und dann erneut im Zweiten Akt, gesungen von Fred Graham in der Orchesterfassung von Don Walker. Die hier zu hörende Fassung von Walker veranschaulicht die Art von Änderungen, die häufig im Verlauf der Proben vorgenommen wurden: Am Ende des Songs weist Walkers Partitur die *Rosenkavalier*-artigen Akkorde auf, die von den Streichern geschmeidig (gebunden) ausgeführt werden. In den in der Spielzeit 1948 – 1951 verwendeten Orchesterstimmen aber sind die Bögen einem schimmernden Tremolo gewichen, das auch auf dem Album mit der originalen Broadway-Besetzung zu hören ist. Das BBC Concert Orchestra gibt hier originalgetreu das musikwissenschaftlich abgeseignete, magische Tremolo wieder.

When Did I Fall in Love?

"When Did I Fall in Love?" stammt ursprünglich aus dem mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Broadway-Musical *Fiorello!* (1959) von Jerry Bock und Sheldon Harnick. Orchestriert wurde die Show von Irwin Kostal, der am Broadway auch bei der Orchestrierung von Leonard Bernsteins *West Side Story* mitgewirkt hatte und später für die Filmfassungen von *West Side Story* und Rodgers' und Hammersteins *The Sound of Music* jeweils mit einem Oscar ausgezeichnet werden sollte. Abell und Alderking bemühten

sich darum, die Orchestrierung des Songs wiederherzustellen, die in ihrer ursprünglichen Form nie veröffentlicht wurde (die Partie der Altflöte wurde in den Leihpartituren weggelassen, Holzbläserpartien wurden verändert und die Klavier- und Harfenstimmen miteinander kombiniert). Zunächst war keine Partitur aufzutreiben, also benutzten die beiden die Einspielung mit der originalen Broadway-Besetzung als Orientierungshilfe. Dann aber fand sich wunderbarerweise nur drei Tage vor Beginn der Aufnahmen ein Exemplar von Kostals Handschrift im American Heritage Center der University of Wyoming; dies gab uns gerade genug Zeit, um die Restaurierung zu überprüfen und rechtzeitig vor den Aufnahmen kleinere Korrekturen vorzunehmen.

Reviewing the Situation

Unter den zahlreichen ausgezeichneten Songs aus Lionel Barts *Oliver!* ist "Reviewing the Situation" ein reizendes Charakterstück für den kriminellen Fagin, das nicht so häufig zu hören ist wie die übrige Musik. Das Musical wurde zuerst 1960 in London gegeben, in einer Orchestrierung von Eric Rogers für dreizehn Spieler; als David Merrick die Broadway-Fassung produzierte, wurden diese allerdings auf fünfundzwanzig Spieler erweitert. Rogers fertigte selbst eine neue Orchestrierung an, und diese Broadway-Fassung von 1963 ist auch hier zu hören. Abell und Alderking

restaurierten die Nummer unter Verwendung der originalen Partitur, und der Leiter des BBC Concert Orchestra, Charles Mutter, steuerte von der Aufnahme der Broadway-Besetzung inspirierte Violinsoli bei. Als Simon für Fagin einen passenden Akzent suchte, überlegte er, dass Dickens' Figur ein Jude aus dem Londoner East End war, der wohl eine Art Cockney sprach:

Ich beschloss, in einem Cockney-Akzent zu singen und nur zwei Worte zu benutzen, um seine Herkunft zu verraten: "the money" (das Geld). Und zu meinem eigenen Vergnügen beschloss ich, ihn das "r" hinten im Rachen singen zu lassen. Nicht kehlig, sondern vom Rachen und nicht von der Zunge her gerollt, was sich bei deutschen Juden ebenfalls sehr häufig findet und vielleicht auch daher kommt, dass Jiddisch ihre erste Sprache war – obwohl ich da nicht sicher bin, da ich selbst die jiddische Sprache nicht beherrsche. Allerdings wollte ich es nicht übertreiben und wählte daher nur zwei bestimmte Dinge, die darauf hinweisen könnten, dass der Mann ein jüdischer Cockney war und nicht einfach nur ein Cockney. Das zu übertreiben wäre peinlich und beleidigend, finde ich – und natürlich muss die Figur glaubhaft sein.

Soliloquy

Vielleicht das am offensichtlichsten opernhafte Stück auf diesem Album ist Billy Bigelows "Soliloquy" aus Rodgers' und Hammersteins

Carousel (1945). Diese ausgedehnte Szene gibt Billy die Gelegenheit, eine Reihe von verschiedenen Emotionen zu erkunden und kulminiert in getragenem, deklamatorischem Gesang – eine wahrhaftige Tour de Force für einen Darsteller, der zugleich den hier geforderten enormen technischen Ansprüchen zu genügen hat. Die Partitur der originalen Broadway-Orchestrierung von Don Walker ist zwar verloren, aber das Manuskript seiner Konzertbearbeitung des Songs existiert noch und ist nahezu identisch mit der Dirigierpartitur für die Broadway-Produktion; dieser Umstand erlaubte Bruce Pomahac und seinem Team der Rodgers & Hammerstein-Organisation im Jahr 2000, die Nummer stilvoller als Teil einer vollständigen Restaurierung von *Carousel* wiederherzustellen (aktualisiert und korrigiert im Jahr 2013).

If I Loved You (Bankszene)

Derselben Restaurierung entstammt "If I Loved You" (Bankszene), mit der unser Programm endet. Sie wurde weitgehend von Don Walker orchestriert, ergänzt durch Verbindungspassagen von Hans Spialek.

Something's Gotta Give

Johnny Mercer schrieb sowohl die Musik als auch den Text zu dem Oscar-nominierten Song "Something's Gotta Give", der ursprünglich von Fred Astaire und Leslie Caron in dem

20th-Century-Fox-Film *Daddy Long Legs* (1955) gesungen und getanzt wurde. Dem Song fiel in dem Film eine wichtige Rolle zu, da er direkt den Umstand ansprach, dass der bei Erscheinen des Films fast sechsundfünfzig Jahre alte Astaire volle zweiunddreißig Jahre älter war als Caron; indem dieser beachtliche Altersunterschied im Text thematisiert und in die Handlung einbezogen wurde, konnte der mögliche Eindruck der Unwahrscheinlichkeit auf elegante Weise vermieden werden. Bei der von der Originalpartitur restaurierten meisterhaften Bearbeitung, die hier zu Gehör gebracht wird, handelt es sich um die Filmorchestrierung von Lloyd "Skip" Martin, seinerzeit einer der besten Arrangeure von Jazz und Swing und einer der wichtigsten Mitarbeiter bei M-G-M in den gesamten 1950er Jahren. In "Something's Gotta Give" kommt Martins bemerkenswerte Vielseitigkeit besonders deutlich zur Geltung; der Hörer wird eine Fülle an komplexem Swing finden, aber auch großartige lyrische Streicherpassagen, hoch aufstrebende Hornsoli und eine Nightclub-Montagesequenz, die Mercers Melodie in den Idiomen von Latin, Big Band und Walzer nachempfunden. Da die Schöpfung von jeder klassischen Filmmusik jedoch das Ergebnis der Zusammenarbeit eines Teams von Arrangeuren und Orchestrirern war, blieb auch Martins Fassung nicht unverändert. Die letzten vier Takte wurden für den endgültigen

Filmschnitt von Edward B. Powell geändert, der die Underscoring-Realisierung komponierte, welche den unmittelbar auf den Song folgenden Dialog begleitet. Powell übernahm im Wesentlichen Martins ursprüngliche Idee, ließ aber die Klarinetten weg und fügte ein verträumtes Celesta-Solo hinzu – eine Ergänzung, die keinen Zweifel daran zulässt, dass die vermeintlichen Liebenden verzaubert worden sind.

Stranger in Paradise

Nachdem sie am Broadway bereits mit *Song of Norway* einen riesigen Erfolg gelandet hatten – für das Stück hatten sie Musik von Edvard Grieg adaptiert –, schufen Robert Wright und George Forrest die Musik für *Kismet* (1953), in dem sie Werke von Alexander Borodin verarbeiteten. Die Melodie des Liebesduetts "Stranger in Paradise" entstammt dem "Tanz der Jungfrauen", einem der "Polowetzer Tänze", die Alexander Borodin für die Oper *Fürst Igor* komponierte. Die hier eingespielte Version ist eine von Abell und Alderking vorgenommene Restaurierung des von Arthur Kay orchestrierten ursprünglichen Broadway-Arrangements. Da das später für den Verleih erstellte Stimmenmaterial nicht mit den Broadway-Aufnahmen übereinstimmt (es wurde wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer Tournee oder einer späteren Produktion angefertigt) und da es keine Partitur gibt, mussten die Materialien von den Aufnahmen

mit der ursprünglichen Besetzung transkribiert werden. Allerdings wurde das in der ursprünglichen Aufnahme zu hörende Violinsolo (das die Vokalstimme in der oberen Oktave verdoppelt) in dieser Fassung weggelassen, da es im Theater wahrscheinlich nicht ausgeführt wurde; jedenfalls fehlt in den gedruckten Stimmen jegliche Spur einer solchen Partie.

It Might as Well Be Spring

Der von der 20th Century Fox produzierte Film *State Fair* (1945) enthielt die einzige von Rodgers und Hammerstein speziell für einen Film geschriebene Musik und gewann dem Team seinen einzigen Oscar, und zwar für die leichtfüßige Ballade "It Might as Well Be Spring". Das hier zu Gehör gebrachte Arrangement ist einer vollständigen Restaurierung von *State Fair* entnommen, die ich gerade anlässlich des siebenzigsten Jubiläums des Films für die Rodgers & Hammerstein-Organisation vorbereite, und enthält bisher noch nie öffentlich präsentiertes Material. Obwohl Edward B. Powell bei *State Fair* als Cheforchestrierer wirkte und fast alle Songs in dem Film instrumentierte – einschließlich der hier verwendeten Fassung von "Spring" –, wurde Conrad Salinger von M-G-M ausgeliehen, um ein "neu überarbeitetes" Arrangement des *Chorus* zu diesem Song zu schaffen; dieses wurde letztlich aber nie verwendet. Über den Grund für die Existenz dieser Alternativfassung ist anscheinend keine

Dokumentation überliefert; ich glaube aber, dass sie entstand, um Richard Rodgers zu beschwichtigen, der den Song in einem schnelleren Tempo gesungen haben wollte, als es dem Musical-Direktor Alfred Newman in seiner Autobiographie *Musical Stages* anspricht. Während Powells Fassung in dem Film rhythmisch recht frei und elegisch ist, enthält Salingers Arrangement eine Partie für Schlagzeug, um dem Song rhythmischen Drive zu verleihen, und impliziert damit auch ein schnelleres Tempo. Salingers Arbeit sollte sich aus Powells Arrangement des einleitenden *Verse* des Songs entwickeln; diese wiederum erwuchs aus einer von Powell bearbeiteten Underscoring-Realisierung, die Elemente der Melodie auf satztechnisch und harmonisch innovative Weise einführt. Hier werden alle drei Realisierungen nahtlos miteinander verbunden präsentiert, wie es auch der Fall gewesen wäre, wenn Salingers Revision in dem Film verwendet worden wäre: Powells *Intro* und *Verse*, mit fließender Überleitung in Salingers Arrangement des *Chorus*. Da der größte Teil von Salingers Arbeit verloren ging, als M-G-M seine Musikalien entsorgte, ist dies eines der vergleichsweise wenigen vollständig erhaltenen Arrangements von seiner Hand. Und der Umstand, dass der Song schließlich mit einem Oscar prämiert wurde, macht diese Bearbeitung umso interessanter und bedeutsamer.

The Girl Next Door

"The Girl Next Door" (ursprünglich "The Boy Next Door") wurde zuerst von Judy Garland in der M-G-M-Produktion *Meet Me in St. Louis* (1944) gesungen, wo der Song der von Garland dargestellten Protagonistin Esther Smith als Vehikel dient, um ihren zärtlichen Empfindungen für ihren neuen Nachbarn Ausdruck zu verleihen und ihre Frustration zu zeigen, als er auf ihre Annäherungsversuche nicht reagiert. Als der Song für Vic Damone in *Athena* (1954) erneut verwendet wurde, wechselte die Form der Darbietung und Damone sang die Nummer nun schmachtend vor einer Zuhörerschaft von schwärmerischen weiblichen Fans als Teil einer "live" ausgestrahlten TV-Produktion. Wohl wegen dieser Änderung des Kontexts wurde das ursprüngliche Arrangement von Conrad Salinger verkürzt (ein wesentlicher Teil des einleitenden *Verse* wurde gestrichen, ebenso wie der größte Teil des getanzten Zwischenspiels) und die Partitur eine Quarte höher transponiert, um sie an Damones Bariton anzupassen. Dieser einschneidende Tonartenwechsel hatte zur Folge, dass der Song völlig neu orchestriert werden musste, und diese Aufgabe fiel Salingers Kollegen Robert Franklyn zu. Die originale Partitur existiert nicht mehr, aber ich hatte bei meiner Arbeit an der Rekonstruktion das große Glück, dass mir mehrere andere Primärquellen aus den

M-G-M-Archiven zugänglich waren (die Archive werden heute von Warner Bros. betreut): die Klavier- bzw. Dirigierpartitur, die eine Reihe von Angaben zur Instrumentierung enthält; eine rein orchestrale Stereo-Aufnahme, übertragen von den Bändern der Originaleinspielung (mein besonderer Dank gilt George Feltenstein, der die Restaurierung und den Stereo-Remix des *Athena*-Soundtracks produziert und mir großzügigerweise zur Verfügung gestellt hat); und eine instrumentale Aufschlüsselung für die originale Aufnahmesitzung, die detailliert darstellt, welche Instrumente in der Sitzung gespielt haben. Doch nachdem ich diese Materialien stundenlang gesichtet und miteinander kombiniert hatte, um eine originalgetreue Rekonstruktion zu schaffen, spürte ich, dass die in der *Athena*-Version enthaltenen Kürzungen den Song als reine Hörerfahrung unvollständig erscheinen ließen. Diese Erkenntnis hat mich bewogen, zu Salingers ursprünglicher Bearbeitung für *Meet Me in St. Louis* zurückzukehren, für die ich ebenfalls eine Klavier- bzw. Dirigierpartitur und eine reine Orchestereinspielung hatte. Obwohl es nicht möglich war, den getilgten Abschnitt mit Garlands einleitendem *Verse* mit einzubeziehen – die Orchestrierung war einfach zu stark geändert worden –, ließ sich das getanzte Zwischenspiel aus *Meet Me in St. Louis* rekonstruieren, transponieren und erfolgreich in die *Athena*-Fassung integrieren,

um eine wesentlich befriedigendere Hybridform zu schaffen.

It's Magic

Doris Day stellte "It's Magic" in ihrem ersten Spielfilm – *Romance on the High Seas* (1948) – vor, wo sie ihn gleich zweimal sang – das erste Mal an einem Tisch in einem Nachtclub sitzend und später, mit voller Orchesterbegleitung, auf einer opulenten Gesellschaftsparty. Die hier eingespielte Fassung entspricht der letztgenannten Bearbeitung, wobei beide Fassungen von dem Meisterarrangeur bei Warner Brothers Ray Heindorf geschaffen wurden und zum Teil dieselbe Musik enthalten. Dies ist das erste Mal, dass die vollständige Fassung dieser Bearbeitung außerhalb des Studios zu hören ist, da sie in dem endgültigen Film auf einen einzigen *Chorus* reduziert wurde. Dank des umsichtigen Vorgehens des Warner Bros. Music Department existiert die Partitur noch heute, ebenso wie ein vollständiger Satz von Instrumentalstimmen, die für die Aufnahmen benutzt wurden und Strichbezeichnungen für die Violinen enthalten. Da das einleitende Klaviersolo von Oscar Levant improvisiert und nie schriftlich fixiert wurde, musste dieses Material von dem Soundtrack des Films transkribiert werden; das Solo im Zwischenspiel wurde von Heindorf niedergeschrieben. Für das vorliegende Album wurde der Song von seiner ursprünglichen

Tonart Fis-Dur um eine große Terz aufwärts nach B-Dur transponiert; für die Orchestrierung waren nur wenige Änderungen notwendig, die von dem Orchestrierer Jason Carr vorgenommen wurden.

If I Were a Rich Man

Einer der populärsten Songs aus Jerry Bocks und Sheldon Harnicks *Fiddler on the Roof* (1964), "If I Were a Rich Man", ist eine bezaubernde humorvolle Klage, in der der Hauptdarsteller (Tevye) nicht nur singen und spielen, sondern auch die Laute des Federviehs nachahmen muss – und das alles in einem bestimmten Akzent! Simon erläutert:

Ich habe einen osteuropäischen Akzent verwendet – ähnlich wie viele Mitglieder meiner eigenen Familie sprachen – und ein oder zwei Wörter ("words" – "woids") ergänzt, die in meinem jiddisch gefärbten Englisch das spezifisch New Yorker Element verkörpern. Damit verbeuge ich mich vor Zero Mostel – was für ein wundervoller Schauspieler er war, und wie wunderbar hat er diese Rolle gesungen!

Die Partituren des *Fiddler* scheinen nicht mehr zu existieren; daher restaurierten Abell und Alderking die Orchestrierungen, wobei sie sich nach den Aufnahmen mit den Mitwirkenden der Originalinszenierung richteten. Die derzeit zugänglichen Leihmaterialien sind für reduziertes Orchester, daher fehlen ihnen in der ursprünglichen Broadway-Fassung enthaltene

Klangfarben, besonders das satte Timbre der Holzbläser.

Wir können nur hoffen, dass die originalen Partituren des *Fiddler* und anderer solcher "verlorener" Musicals eines Tages wieder auftauchen werden. In der Zwischenzeit ist es aber von höchster Wichtigkeit, dass wir uns für den Erhalt derjenigen Schätze einsetzen, die noch vorhanden sind, so dass diese nicht ein ähnliches Schicksal erleiden. Solch großartige Musik ist zu wunderbar, als dass sie der Welt abhandenkommen dürfte.

© 2014 Derek Greten-Harrison
Übersetzung: Stephanie Wolny

Einige Anmerkungen des Interpreten

In einem Zeitalter, in dem die neueste klassische Einspielung wahrscheinlich im Ausguss verschwindet, schneller als Regenwasser im Gulli, fragt man sich, warum jemand sein hart verdientes Geld dafür ausgeben würde, noch eine weitere CD mit so genannter Crossover-Musik zu produzieren. Von amerikanischem Standardrepertoire und alten Schlachtrössern, gesungen von einem klassisch ausgebildeten Sänger.

Die Teergrube der entsprechenden Unfallopfer aus der Opernwelt enthält viele, viele alte Knochen.

Abgesehen davon würde ich zu behaupten wagen, dass in dieser Richtung auch kaum oder

gar kein Interesse seitens der Mainstream-Märkte für Pop und Crossover besteht. Solche Aufnahmen kosten eine Menge Geld und es ist eine lehrreiche Erkenntnis, dass damit kaum etwas zu verdienen ist.

Die Prognose verschlechtert sich, wenn man bedenkt, dass ein erfahrener klassischer Sänger wahrscheinlich weder hübsch noch jung ist, noch im Saatbeet einer professionellen und erfolgreichen Marktstrategie gewässert, gedüngt und umhegt worden ist.

Es könnte außerdem sein, dass er sich auf dem Forum der Öffentlichkeitsarbeit als kaum noch formbar erweist.

Gut, schlecht oder mittelmäßig – ein klassischer Sänger, der einen Vorstoß in die CD-Sparte des amerikanischen Musical-Songs unternimmt, befindet sich wahrscheinlich auf verlorenem Posten.

Also warum das alles?

Erst einmal sind alle Künstler (mit einem ganz kleinen "K") wissbegierig. Alle Sänger erkunden gerne neues Terrain und suchen intensiv nach dem nächsten musikalischen "Kick". Ich habe einmal in San Francisco ein Interview mit Sonny Rollins gehört. Auf die ewige Frage nach den Unterschieden zwischen Pop und Jazz angesprochen, antwortete er sanft: "Früher oder später kommen die Besten auf unsere Seite rüber."

Alle Jubeljahre einmal gibt es einen modernen Sänger, der sein Boot gleich

von Beginn seiner Karriere an auf das amerikanische Musical- und Song-Repertoire des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts ausrichtet. Ein solcher Künstler ist der wunderbare Michael Bublé. Er hat diese Epoche intensiv beackert und dann, nachdem er die Stücke, die wir alle in unserer Jugend ständig gehört haben, in Umlauf gebracht hat, zieht er sich regelmäßig zurück, um seine eigene Musik zu machen.

Andere Popsänger – Robbie Williams, Rod Stewart, ein ganzer Haufen anderer – haben ebenfalls wunderbare Aufnahmen mit diesem klassischen amerikanischen Repertoire gemacht.

Abgesehen von ihrem offensichtlichen Talent ist es natürlich auch so, dass ihre Berühmtheit den Vorteil großer Budgets, umwerfender Arrangements und großartiger Bands mit sich bringt – und einer Marketingabteilung, die dazu benötigt wird, diese faszinierenden und lohnenswerten Aufnahmen der Öffentlichkeit nahezubringen.

Die Welt hat sich verändert und die Gründe für diese Veränderungen in unseren Vorstellungen und in der Mode sind zahlreich und komplex.

Im heutigen New York zum Beispiel ist jede einzelne Bühne – mit Ausnahme des Metropolitan Opera House – mit einer "akustischen Verstärkung" (*assisted acoustic*) ausgestattet. Mit anderen Worten, die Sänger arbeiten mit Mikrofon.

Das ist weder gut noch schlecht, es ist einfach eine Tatsache.

Hinzu kommt, dass inzwischen einige Jahrzehnte verstrichen sind und dass wir heute bei einem Großteil der Vokalmusik nicht nur auf die frühere klassische Gesangsausbildung verzichten können, sondern auch weitgehend vergessen haben, wie diese Musik einst gesungen wurde.

Vor ein paar Jahren habe ich eine faszinierende amerikanische Fernsehsendung mit dem Titel *The Actors' Forum* gesehen. Ein Panel berühmter Schauspieler präsentierte sich vor einem Publikum von Schauspielschülern. Dieses Mal beschäftigten sie sich mit dem Rummel um die Verwendung von "assisted acoustic" in sämtlichen New Yorker Theatern.

Der schottische Schauspieler Alan Cumming war die einzige nicht-amerikanische Stimme auf diesem Podium. Er beklagte den Verlust der von wirklich solider Stimmbildung unterstützten Sprechkunst. Er sprach darüber, dass die Tradition differenzierten und nuancierten Sprechens verlorengelange. Von Zwischentönen und Dynamik und einer weiten Palette an Klangfarben. Von Stimmen, die bis ans Ende jedes Saales dringen konnten. Kurz, er sprach von Technik. Ohne Technik, sagte er, können Schauspieler auf der Bühne so leicht auf Flüstern oder Brüllen reduziert werden.

Jedenfalls hätte Alan Cumming in dieser amerikanischen Runde ebenso gut einen

Dixie gegen einen Sturm von Windstärke zehn pfeifen können, als auch nur von einem einzigen seiner illustren Kollegen gehört zu werden. Sein Standpunkt wurde von einem Hurrikan aus sanftem Sarkasmus hinweggefegt.

Der große Unterschied in der Art, wie die früheren Generationen im Musiktheater sangen – die ursprünglichen Besetzungen von *Carousel*, *Oklahoma!*, *Kiss Me, Kate* und so weiter –, war, dass diese Stammeltern in der Mehrzahl klassisch ausgebildete Stimmen besaßen.

Bereits 1927 hatte Jerome Kern mit seinem *Showboat* einen Markstein gesetzt; damit begann Amerika, noch recht befangen, sich vom Rockzipfel der Operettentradition der Alten Welt zu lösen.

Ich glaube, die Große Depression der 1930er Jahre ließ solche Pracht ein wenig geschmacklos erscheinen und beschleunigte so die Geburt des amerikanischen Musicals mit seinen eher national und alltäglich ausgerichteten Themen.

Trotzdem blieb die Operette in Amerika für ein weiteres Jahrzehnt die beliebteste Bühnenkunstform; jetzt wurde sie in englischer Sprache gesungen, aber sie war immer noch voller diamantener Opulenz, Geflatter und Eskapismus.

Trotz dieser neuen amerikanischen Geschichten und der eher naturalistischen Annäherung an das Musiktheater ... die

stimmlichen Anforderungen waren immer noch groß.

Immer noch mussten die Sänger ihre Stimme bis in die hinteren Ränge großer Säle wuchten. Um gegen eine "Live" Band mit all den geforderten Timbres und Nuancierungen anzusingen, bedurfte es eines robusten Organs, das zudem in der Lage sein musste, viele Male pro Woche zu singen.

John Raitt, Rodgers' und Hammersteins erster Billy Bigelow in der originalen Broadway-Show *Carousel*, bestritt sein Vorsingen für diese Rolle mit Rossinis berühmtester Opernarie aus dem *Barbier von Sevilla*.

Carousel öffnete am Majestic Theater in New York, einem Haus mit 1645 Sitzen, und erlebte nahezu 900 Aufführungen.

Danach ging es an das New York City Center mit 2750 Sitzen. In der Neuinszenierung in den 1950er Jahren (wiederum mit Raitt) spielte es in dem mit 2500 Sitzen ausgestatteten David Koch Theater im Lincoln Center.

Die großen physischen Anforderungen dieser Produktionen und die Größe der Spielstätten wären einem modernen Opernsänger absolut vertraut.

Die stimmlichen Bedingungen für die meisten dieser frühen Broadway-Stars waren ähnlich. Howard Keel, Gordon MacRae, Bryan Drake, Vic Damone, Dick Haymes, große Film- und Rundfunkstars, besaßen sämtlich ausgezeichnete Stimmen.

Hinzu kamen die großen Opernstars der 1930er und 1940er Jahre, die mit den Komponisten dieser neuen Stücke musikalisch auf Du und Du standen. Ein flüchtiger Blick auf ihre Leistung zeigt, dass auch sie an der Geschichte des amerikanischen Musicals einen nicht unerheblichen Anteil hatten.

Wenn wir uns einmal nur den männlichen Stimmen zuwenden, so ist zunächst Ezio Pinza zu nennen, einer der größten Opernbässe des zwanzigsten Jahrhunderts. Er sang in der ersten Inszenierung von *South Pacific*. Der meisterhafte Bassist Giorgio Tozzi sang den Soundtrack für den Film. Der große Verdi-Bariton Robert Merrill trat jahrelang gemeinsam mit Louis Armstrong auf, mit dem er auch auf Tournee ging. Ich erwähne dieses Kapitel nur am Rande, aber er sang auch in Operetten und Musicals. Seine Aufnahme des *Fiddler on the Roof* ist ganz wunderbar.

Auch einige der modernen amerikanischen Opernbaritone fühlen sich gesangstechnisch ihrem Erbe verpflichtet. Dabei verwenden sie die altmodischen Techniken. Thomas Hampson, Rod Gilfry und David Pittsinger, um nur drei von ihnen zu nennen, singen diese Musicals so gut wie überhaupt möglich. Einige führen sie am Broadway und anderswo auf. Es gibt weder übertriebenes Vibrato noch geschwollene Deklamation. Ihr Gesang ist bestechend, und selbstverständlich sprechen sie – mit der erwarteten Subtilität – in ihrer Muttersprache.

Wenn wir einmal für einen Augenblick die Diskussion um die sich wandelnden Anforderungen an den Gesang oder das Sprechen auf der Bühne beiseitelassen und ebenso die Vor- oder Nachteile dieser Veränderungen ignorieren, so ist es bedauerlich, dass wir uns im Laufe dieser Entwicklung in unserem Denken festgefahren und polarisiert haben. Jede Seite reagiert immer ein wenig gereizt auf die als geringschätzig empfundenen Bemerkungen der anderen.

Wo also haben wir alle die Toleranz für diese Art von Stimmen in den Musicals verloren? Eben die Stimmen, die das alles begonnen und für die die Komponisten geschrieben haben?

Diese wunderbaren Hollywood-Filme werden immer noch unaufhörlich gesendet. Es kann für uns keine Überraschung sein, wenn Howard Keel in einem Film wie *The Deadwood Stage* an der Seite von Doris Day genauso singt wie jeder andere klassische Sänger.

Natürlich repräsentieren die Sänger, die ich oben erwähnt habe, nicht die gesamte Palette der musikalischen Anfänge in Hollywood. Es gab auch andere Stimmtypen mit zarteren und weniger ausgebildeten Tönen, und auch sie haben einen profunden Beitrag zum amerikanischen Musical und Song geleistet. Angeführt werden sie von dem glorreichen Fred Astaire. Doch es waren die klassisch ausgebildeten männlichen Sänger (vor allem die Baritone), die unter den Stars der Musicals

und Songs den Löwenanteil hatten. Sie bildeten am Broadway und auf den Bühnen des ganzen Landes die größte Attraktion.

Meiner Meinung nach gibt es wenigstens drei Gründe für die Polarisierung in verschiedenen Lagern und auch für den gegenwärtigen Mangel an guter Arbeit von klassisch orientierten Sängern.

Zunächst benötigt man offensichtlich, will man sich auf irgendeinem Gebiet für ausgezeichnete Leistung einen Namen machen, jede Menge Zeit und Glück. Kurz gesagt, man braucht ein ganzes Leben.

Auf dem Gebiet der Oper kann es ein ganzes Leben dauern, seine Arbeitgeber und das Publikum nur dazu zu bringen, dass sie akzeptieren, dass ein Sänger eine Handvoll neuer Rollen mit den zugehörigen neuen stimmlichen Ansprüchen bewältigen kann. Aus irgendeinem Grund ziehen die Leute es vor, wenn ein Sänger in seiner Schublade bleibt. Historisch haben wir das natürlich fast nie getan, aber die Wahrnehmung ist König! Das ist nur eines der vielen frustrierenden Dinge, mit denen alle Bühnenkünstler sich abfinden müssen.

Für einen Sänger wie mich zum Beispiel hat es nach langen Jahren mit Mozart, Puccini und Rossini nochmals viele Jahre gekostet, mir die Musik von Verdi zu erarbeiten, und dieser Prozess wird sich den Rest meines Arbeitslebens fortsetzen.

Dir sind fünfunddreißig starke und produktive Jahre zugemessen! Vorausgesetzt es gibt keine Verletzung und kein Unglück. Das ist eigentlich nicht sehr lang.

Wie viel härter muss es da sein, eine Laufbahn noch weiter zu fragmentieren und zu versuchen, auch nur den kleinsten Verkaufsstand etwa in der Gattung des Musiktheaters aufzumachen?

Es ist ganz einfach unwahrscheinlich, dass selbst der begabteste klassische Sänger in der Moderne über genügend Lebenszeit verfügt, sich dieses Repertoire anzueignen und es häufig genug aufzuführen, um auch wirklich gut darin zu sein. Und dann braucht es Zeit, bis seine Reputation (selbst wenn er gut ist) sich verbreitet. Ganz zu schweigen von dem praktischen Aspekt, dass man auch das für die Rollen passende Alter haben muss.

Also sind die Technik und die theoretische Fähigkeit, die Musik zu singen und darzustellen, eigentlich nicht genug.

Bis wir alle ein wesentlich längeres Leben geschenkt bekommen, wage ich also zu behaupten, dass die Zeit immer ein wichtiger Faktor sein wird.

Zweitens sind persönliches Engagement und Erfahrung von zentraler Bedeutung.

Wenn ein klassischer Sänger sich nicht wirklich mit dem Stil des amerikanischen Songs und Musicals befasst – Vibrato, Klangfarbe, Geschmeidigkeit und Sprache; die

Notwendigkeit, etwas von der Kraft aus der Stimme zu nehmen; intensiv an dem etwas anderen Umgang mit Bühne und Drama und den im Vergleich zu den meisten Opern viel längeren Sprechtexten zu arbeiten –, wenn er nicht alle diese zusätzlichen Saiten aufspannt, wird er wahrscheinlich scheitern. Anders als in der Oper ist dies gewöhnlich nicht eine Frage von Stimmumfang und Stamina; die Probleme sind anders geartet, aber deshalb nicht weniger ernst.

Denken Sie an die berüchtigte Dokumentation aus dem Jahr 1980 über die Entstehung von Leonard Bernsteins *West Side Story*: Die zum Teil mit berühmten Opernsängern besetzte Aufnahme klang wirklich fürchterlich und trug wesentlich zu einer Polarisierung der Debatte bei. Ich wage zu behaupten, dass jeder, der Stephen Sondheim gegenüber die Wörter "Musicals" und "Opernsänger" erwähnt, den Raum nicht ungeschoren verlassen wird!

Drittens, und das ist das Wichtigste, das Mikrofon. Das Mikrofon hat alles verändert.

Das einzige, was wir als Spezies brauchen, ist, uns auszudrücken. Die Erfindung des Mikrofons hat die Gesellschaft und die Entwicklung der menschlichen Stimme wesentlich schneller und weiter befördert, als wir uns hätten vorstellen können.

Ob auf großen politischen Kundgebungen oder wenn es um die Intimität der subtilsten Nuance in einem Song geht – heute können

wir in den Arenen von Zehntausenden gehört werden, und über den Äther von zehn Millionen.

Die Zeiten haben sich geändert und das Mikrofon wird so bald nicht verschwinden. Der König ist tot, lang lebe der König! Und überhaupt, was soll's? Solange man uns nur hören kann?

Die einzige Veränderung, die ich in Bezug auf all das wirklich erhoffen würde – nicht als Rechtfertigung dessen, was man wahrscheinlich als von einem Außenseiter (nämlich mir!) kommend ansehen wird –, also das einzige worauf ich hoffen würde, ist, dass es immer noch eine Nische geben wird für die Stimmtypen, die denen der ursprünglichen Interpreten näher stehen ... dass die vielleicht auch mitwirken können?

Einen Platz neben den Pop- und Musical-Sängern zu finden. Ein anderer Schwerpunkt auf großer Musik, mehr nicht. Schließlich ist es die Musik, die bleiben wird; der Rest von uns ist nur auf der Durchreise.

Ich rühre hier nicht irgendeine Trommel, um längst verlorenes Terrain zurückzuerobern. Das nennt sich Entwicklung. Evolution ist ein noch besseres Wort, da man mit diesem Begriff keine lineare Zielrichtung assoziiert. Die alten Techniken, Musicals zu singen, sind längst von den Bühnen der Welt verschwunden. Dies ist größtenteils der Erfindung des Mikrofons zuzuschreiben.

Meine Hoffnung ist jedoch, dass es immer noch Raum für diejenigen unter uns geben

möge, die nicht ihr gesamtes Berufsleben in der Welt des Musicals verbringen, die aber trotzdem einige Werke dieses Repertoires genau so lieben wie die übrige großartige Musik, die wir schätzen. Und dass – auch wenn wir nicht in das geläufige Muster oder in die gegenwärtige Mode passen – unsere aus Leidenschaft, Forschung und praktischem Umgang erwachsenen Leistungen dauerhaft Bestand haben mögen.

Schließlich könnte ich in meinem eigenen Arbeitsfeld eine Liste von Opernbariton des zwanzigsten Jahrhundert aufstellen, deren Stimmtypen so unterschiedlich waren wie Tag und Nacht. Eine ungeheure Vielfalt in Volumen und Klangfarbe, alles umwerfende Stimmen, und jeder sang die Rolle mit allerhöchster Qualität.

Ist dies nicht auch bei amerikanischen Musicals und Songs möglich?

Wenn nicht, dann glaube ich, dass wir auf eine langweilige Zukunft zusteuern, wo unübertreffliche Aufnahmen, *à l'époque* gemacht und unendlich oft gehört, unweigerlich in den Äther entschwinden werden. Und noch besorgniserregender ist, dass auch die Songs verschwinden werden.

Diese bahnbrechenden Aufnahmen werden die Stücke nur als staubfangendes Archivmaterial bewahren, und leider sind auch die großen Künstler, die diese (Ton-)Spuren legten, längst Vergangenheit.

An ihrer Stelle pflegen wir heute eine ganz andere Art des Gesangs. Eine, die meiner Meinung nach nur die halbe Geschichte ist.

Man kann sich diese wunderbare Musik auch auf fantasievollere Weise zu eigen machen.

Viele der großen Standardwerke, amerikanische Songs, die Musiker wie Nelson Riddle oder Artie Shaw und seine Arrangeure orchestrierten, wurden ursprünglich am Klavier komponiert und gespielt. Künstler wie Hutch Hutchinson in den 1920ern, Fats Waller in den 1930ern und andere präsentierten so viele Americana auf dem Klavier.

Einige ihrer schönen Arrangements wurden entweder nie schriftlich fixiert oder gingen im Laufe der Zeit verloren.

Mit Sorgfalt könnten wir einige dieser wunderbaren Stücke wiederbeleben und sie in unterschiedlichen Formaten an verschiedenen Aufführungsorten präsentieren, einschließlich der "echten" Konzertsäle, entweder mit den wiederhergestellten originalen Klavierarrangements oder mit neuen.

Alternativ könnte man auch neue Arrangements für kleines Ensemble in Auftrag geben. Diese wären ebenfalls transportabel und finanziell realisierbar.

Meine eigenen vorläufigen Nachforschungen haben ergeben, dass bei Veranstaltern und den unterschiedlichsten Festivals in aller Welt großes Interesse an

diesen Songs besteht. Es ist schließlich großartige Musik, und sie sollte gehört werden.

Und wenn wir trotz allem, was ich sage, nicht gut genug sind? Naja, dann gibt es immer noch den Gulli draußen auf der Straße wo du lebst.

Die Wahl des Titels

Der für Fred Astaire geschriebene Song "Something's Gotta Give" ist ein wunderschönes Zeitstück für Orchester. Dies ist auch das erste Mal seit dem Musical *Daddy Long Legs* aus dem Jahr 1955, dass Johnny Mercers Song in seiner originalen Form zu hören ist.

Derek Greten-Harrison hat die Partitur mit großer Sorgfalt wiederhergestellt, auf ganz ähnliche Weise wie John Wilson in den letzten Jahren mit einigen der verschollenen Musical-Partituren von M-G-M in Hollywood verfahren ist.

Allein aus historischer Sicht ist dieser Song vielleicht das interessanteste Stück auf unserer CD.

Ich habe "Something's Gotta Give" als Titel für diese Aufnahme gewählt, weil es in gewisser Weise, und besonders für mich persönlich, die Dynamik meines Berufslebens einfängt. Vielleicht gilt dies aber für jedes Berufsleben?

Es gibt so viele Dinge, von denen ich glaubte, dass ich sie tun wollte: Orte, die ich besuchen wollte, Bühnen, an denen ich arbeiten wollte, Musikstile und Werke, mit denen ich mich auseinandersetzen wollte.

Hätte ich diese Dinge etwa erzwingen sollen? Wenigstens die Hälfte der Gelegenheiten und Chancen am Wegesrand ergreifen? Dann hätte ich mich zum musikalischen Automaten gemacht, wäre blind halb erschlossene Pfade entlang gestolpert.

In dieser Mischung von verpassten Gelegenheiten hätte ich gerne mehr Zeit damit verbracht, Musicals zu singen. Big-Band-Konzerte oder Arrangements für kleine Ensembles. Es ist aber nun einmal eine Tatsache, dass unser Leben nicht lang genug ist. Es gibt nicht genug Zeit, sich mit allem zu befassen. Der Satz "Something's Gotta Give" drückt genau das aus.

Wer mich kennt, weiß, dass man mich meistens in irgendeiner Ecke sitzend findet, wo ich endlos Musik höre und mir Notizen mache – in der Mittagspause, nach dem Proben und in meiner Garderobe, bis zur letzten Minute, bevor der Vorhang aufgeht.

Oft genug – wenn ich nicht meinem Lebenselixier, dem Streichquartett, lausche – höre ich mir auch Blues und Jazz an. Das sind die Stimmen, die ich mein ganzes Leben lang so sehr geliebt habe.

Dinah Washington, Billie Holiday, Nina Simone, Ella, Louis Armstrong, Memphis Slim, Muddy Waters, Fats Waller, Jimmy Reed, Jimmy Witherspoon, Howlin' Wolf, Ray Charles, Louis Prima, die Mills Brothers, Elmore James ... und so weiter und so fort.

Ich finde es genauso faszinierend, diesen Sängern zuzuhören wie der Oper oder klassischer Musik. Die Art wie sie ihre Stimmen einsetzen, die kleinsten Details ihres Gesangs sind mein größtes Vergnügen.

Es heißt, es sei ein Charakteristikum großer Schriftsteller, dass sie dem Leser das Gefühl vermitteln, sie erzählten ihre Geschichten ihm ganz persönlich. Werden da die in uns allen anklingenden universalen Themen berührt? Wer weiß?

Und hätte ich gerne auch einiges von dieser Musik gesungen? Den Blues und Jazz? Nun, privat – ja, sehr gern.

Ich glaube allerdings, dass einige der Themen der Musik, auf die ich mich hier beziehe – des Blues und des Jazz, die ich so sehr verehere – auch in mir nachschwingen. Mein kleines rundes Vagabundenleben.

Offen gesagt habe ich allerdings weder die Entbehrungen erfahren, die ihren Gesang geprägt haben, noch verfüge ich über den Klang, diese Musik zustande zu bringen.

Es ist gar nicht so schlecht, seine Grenzen zu kennen. Selbst wenn ich begabt genug gewesen wäre, hätte ich bei dem Versuch meine Arbeit mit der klassischen Musik ruiniert. "Something's Gotta Give."

Solange ich mich erinnern kann, habe ich auch viele der Sänger aus der Gattung des Musicals mit der gleichen Intensität geliebt. Sänger aus vergangenen Zeiten wie Frank Sinatra, John Raitt

und so viele andere, einige habe ich bereits erwähnt. Es waren nicht immer die Musicals, für die ich mich begeisterte, sondern die Sänger, die Art wie sie sangen und die wunderbaren Songs.

Dann, wenn man Glück hat, kommen das Leben und die Arbeit daher. Der Lauf der Dinge und die Wendungen des Schicksals melden sich und expedieren einen in eine bestimmte Richtung. Einige der bestens vorbereiteten Pläne scheitern. Einige der schlechtest geplanten Unternehmen gedeihen. Schon bald wird es mehr als offensichtlich, dass, was man geplant zu haben glaubte, tatsächlich kaum mehr war als eine Serie von Zufällen und die Fügung der Glücksfee.

Und immer wieder heißt es, "something's gotta give" (irgendetwas muss nachgeben).

Der Trick ist natürlich, dass man die Aussicht auch auf den Wegen genießt, von denen man gar keine Ahnung hatte, dass man sie jemals nehmen würde. Und so geht es mir mit dieser Aufnahme.

Vor einiger Zeit habe ich so ein Projekt geplant – drei aufeinander bezogene Aufnahmen. Die erste CD enthielt Opernarien. Die zweite sollte eine Sammlung leichter Opern- bzw. Operettenarien und Lieder enthalten. Mit anderem Schwerpunkt als die klassischen Themen und Stile der großen Oper aus dem vorigen Jahrhundert.

Und als drittes eine CD mit Musicals. Diese Musik ist der direkte Nachfahre der Operette,

aber befreit, reformiert und runderneuert. In die amerikanische Sprache und Erfahrungswelt übersetzt. Sich rasch einen Weg bahndend in ihre eigene neugestaltete, glänzende Arena in der Neuen Welt.

In einer gewissen halbdurchdachten Weise ist diese CD die aufgegangene Saat dieser Idee.

© 2014 Simon Keenlyside

Übersetzung: Stephanie Woliny

Der aus London gebürtige **Simon Keenlyside** CBE ist ein besonderer Liebling des Publikums an der Metropolitan Opera, New York, der Royal Opera, Covent Garden, der English National Opera, der Bayerischen Staatsoper in München und der Wiener Staatsoper, wo er den Prospero (*The Tempest*), Marquis von Posa (*Don Carlo*), Germont Père (*La traviata*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Oreste (*Iphigénie en Tauride*), und Fürst Andrej (*Krieg und Frieden*) gesungen hat und in den Titelrollen von *Don Giovanni*, *Eugen Onegin*, *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck*, *Billy Budd*, *Hamlet*, *Macbeth* und *Rigoletto* zu hören war. Er sang in der von Trisha Brown choreographierten *Winterreise* auf dem Holland-Festival, bei Mostly Mozart (New York) sowie auf den Festivals von Luzern und Melbourne, außerdem am Londoner Barbican und dem Théâtre royal de la Monnaie in Brüssel, wo er auch als

Monteverdis Orfeo unter René Jacobs auftrat. Er wurde im Jahr 2006 mit dem Olivier Award für herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Oper ausgezeichnet, 2007 erhielt er den ECHO Klassik Musikpreis als bester Sänger des Jahres und 2011 den Vocalist of the Year Award von *Musical America*; 2013 wurde er bei der Vergabe der *Opera News Awards* für seine bedeutenden Verdienste um die Oper geehrt. Seine rege Konzerttätigkeit umfasst Auftritte unter anderem mit dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Tschechischen Philharmonie-Orchester, den Wiener Philharmonikern und den Berliner Philharmonikern.

Als bekannter Recital-Künstler tritt er regelmäßig auf den großen Konzertpodien der Welt auf, zu seinen Begleitern zählt unter anderem Emanuel Ax. Mit Malcolm Martineau hat er vier Recital-CDs eingespielt, mit Liedern von Schubert, Strauss und Brahms sowie einer Gruppe Englischer Komponisten; die letztgenannte CD trägt den Titel *Songs of War* und wurde 2012 mit dem *Gramophone Award* in der Kategorie Solo-Gesang ausgezeichnet. Gemeinsam mit Graham Johnson ist er auf einer CD mit Liedern von Schumann zu hören, außerdem in Einspielungen des *Elias*, des *War Requiem* und von Orchesterliedern Mahlers unter Sir Simon Rattle, ferner als Marcello (*La bohème*) unter Riccardo Chailly, Don Giovanni unter Claudio Abbado, Graf

Almaviva unter René Jacobs, Billy Budd unter Richard Hickox und – in der Chandos-Reihe "Opera in English" – als Papageno unter Sir Charles Mackerras und als Macbeth unter Edward Gardner. Seine Rolle des Prospero (*The Tempest*) in der von dem Komponisten Thomas Adès geleiteten Einspielung wurde 2010 mit dem *Gramophone Award* in der Kategorie Zeitgenössische Musik und 2014 mit dem Grammy Award für die beste Operneinspielung sowie dem ECHO Klassik Musikpreis für die beste Musik-DVD des Jahres ausgezeichnet. Im Jahr 2003 wurde Simon Keenlyside zum CBE (Commander of the Order of the British Empire) ernannt.

Neben zahlreichen anderen Bühnenrollen spielte **Scarlett Strallen** in jüngerer Zeit die Lady Macduff (*Macbeth*) an der Park Avenue Armory in New York in einer Inszenierung unter der Leitung von Kenneth Branagh und Rob Ashford, die Cunegonde (*Candide*) an der Menier Chocolate Factory in London, die Cassie (*A Chorus Line*) am London Palladium, Kathy Selden (*Singin' in the Rain*) am Chichester Festival Theatre und am Palace Theatre in London (für diese Rolle wurde sie als "Best Actress in a Musical" für einen Olivier Award nominiert), die Clara (*Passion*) am Donmar Warehouse in London und die Titelrolle in *Mary Poppins* am Broadway, im West End und zuletzt am Capitol Theatre in Sydney.

Zuvor hatte sie die Marian (*The Music Man*) am Chichester Festival Theatre gegeben. Für die Royal Shakespeare Company hat sie die Anne Page (*The Merry Wives of Windsor*) gespielt. Für ihre Darstellung der Josephine (*HMS Pinafore*) am Regents Park Open Air Theatre, wo sie auch in *Cymbeline* und *Twelfth Night* aufgetreten ist, wurde sie für einen Olivier Award nominiert. Ferner hat sie die Truly Scrumptious (*Chitty Chitty Bang Bang*) am London Palladium gespielt und gehörte zu den Originalbesetzungen von *Mamma Mia!* am Prince Edward Theatre in London, *The Witches of Eastwick* am Theatre Royal, Drury Lane, und *Peggy Sue Got Married* am Shaftesbury Theatre in London. Scarlett Strallen war in dem Film *Beyond the Sea* zu sehen, in dem Kevin Spacey als Bobby Darin mitwirkte, sie spielte die Jassy Pinkerton in *No Sweat!* für die BBC und die Mary Poppins in einer Produktion der BBC anlässlich der Feier des achtzigsten Geburtstags Ihrer Majestät Königin Elizabeth.

Das **BBC Concert Orchestra** ist eines der vielseitigsten Ensembles Großbritanniens. Seit 1952 ist es das Hausorchester der Sendung *Friday Night Is Music Night* auf BBC Radio 2. Es ist häufig auf BBC Radio 3 zu hören, erscheint regelmäßig bei den BBC-Proms und "Proms in the Park" und hat jüngst an BBC Soundtracks wie *Africa* und *The Paradise* mitgewirkt. Keith Lockhart ist der Erste Dirigent des Orchesters,

Barry Wordsworth ist "Conductor Laureate" und der Arrangeur und Jazz-Trompeter Guy Barker ist gegenwärtig "Associate Composer" – diese Position hatten zuvor Jonny Greenwood, der Gitarrist von Radiohead, und Anne Dudley von The Art of Noise inne. Zu den Highlights des Jahres 2014 zählen eine Reihe von Konzerten, die das Amerika der Vor- und Nachkriegszeit erkunden sowie eine Auswahl osteuropäischer Volksmusik mit dem Duo A Hawk and a Hacksaw in der Queen Elizabeth Hall. Im Watford Colosseum hat das Orchester ein Konzert zum Commonwealth Day gegeben und eine besondere Veranstaltung mit Musik aus Internierungslagern des Ersten Weltkriegs durchgeführt. In der Spielzeit 2014 / 15 kehrt das BBC Concert Orchestra ans Southbank Centre zurück, um am EFG London Jazz Festival und der International Organ Series mitzuwirken, außerdem gastiert es wieder im Watford Colosseum und plant eine vierzehntägige USA-Tournee unter der Leitung seines Ersten Dirigenten. www.bbc.co.uk/concertorchestra

David Charles Abell wurde in den USA geboren und studierte dort unter anderem bei Leonard Bernstein; inzwischen lebt er seit vielen Jahren in Großbritannien. In jüngerer Zeit hat er *Porgy and Bess* und Kevin Puts' von den Kritikern gefeierte Oper *Silent Night* an der Cincinnati Opera dirigiert, die Weltpremiere von Andrew Lloyd Webbers *Love Never Dies*

im West End und die Galavorstellung zum fünfundzwanzigsten Bühnenjubiläum von *Les Misérables* in der O2 Arena. Er betreute auch die Musik zu *Candide* in der Menier Chocolate Factory in London und dirigierte die französischen Uraufführungen von vier Sondheim-Musicals: *Sweeney Todd*, *Sunday in the Park with George* und *Into the Woods* am Pariser Théâtre du Châtelet sowie *Follies* an der Opéra de Toulon. Seit 2011 dirigiert er das BBC Concert Orchestra bei der alljährlichen Verleihung der Olivier Awards. Mit diesem Orchester hat er auch sein Debüt bei den BBC-Proms in einer live im Fernsehen übertragenen Produktion des Musicals *Oklahoma!* von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II gefeiert und sodann 2010 die vielgepreisene Proms-Gala

anlässlich des achtzigsten Geburtstags von Stephen Sondheim geleitet, außerdem 2014 die *War Horse* Prom. In den letzten Jahren hat er das Royal Philharmonic Orchestra, das Bournemouth Symphony Orchestra und das London Philharmonic Orchestra dirigiert mit einem von Puccini bis Copland und Rachmaninow reichenden Repertoire. Seine Diskographie umfasst Aufnahmen von Diana Damraus Hommage an Operette und Musiktheater *Forever* und, für Chandos, Jonathan Doves Oper *Tobias and the Angel*. Als großer Verfechter der Restaurierung originaler Orchestrierungen hat David Charles Abell auch die bahnbrechende kritische Ausgabe von Cole Porters *Kiss Me, Kate* zur Veröffentlichung vorbereitet.



David Charles Abell
and Simon Keenlyside



Derek Greten-Harrison and Simon Keenlyside

Mitch Dalton, guitar and mandolin player,
and David Charles Abell



Something's Gotta Give

Introduction générale

La musique des comédies musicales classiques de Broadway et de Hollywood continue à jouir d'une immense popularité auprès des auditoires et des interprètes du monde entier. Les chanteurs d'opéra en particulier ont une histoire intéressante avec ce répertoire aimé de tous: certains des plus brillants à être passés à ce langage populaire sont Eileen Farrell, Dorothy Kirsten, Patrice Munsel, Risè Stevens, Helen Traubel, Ezio Pinza et Robert Weede. Il n'est donc pas surprenant que le baryton Simon Keenlyside ait été le catalyseur pour enregistrer cet album consacré aux grandes chansons des comédies musicales – chansons qui requièrent autant d'attention au texte et à l'interprétation que les lieder, et souvent la même maîtrise de technique vocale que les airs d'opéras.

Lorsque nous élaborions ce programme, il est apparu clairement que les chansons de spectacles emblématiques comme *Carousel*, *My Fair Lady* et *Oklahoma!* devaient en faire partie; toutefois, comme Simon et le chef d'orchestre, David Charles Abell, voulaient offrir davantage qu'une nouvelle version de solos de baryton bien connus, ils ont invité l'actrice

chanteuse Scarlett Strallen à rejoindre leur équipe pour être la partenaire de Simon dans des duos et pour chanter seule deux numéros. On a aussi décidé de se concentrer délibérément sur les connaissances musicologiques et d'enregistrer plusieurs chansons dans des arrangements originaux nouvellement restaurés dus à certains des meilleurs orchestrateurs des années 1930 – 1960; ces créations remarquables sont enregistrées ici pour la première fois depuis des décennies, certaines n'ayant jamais connu auparavant la stéréo. Notre travail collectif de restauration étant l'un des aspects les plus exceptionnels et importants de ce projet – en dehors des énormes contributions des artistes eux-mêmes –, un aperçu de ce qui s'est passé "en coulisse" afin de faire revivre ce répertoire intéressera peut-être l'auditeur.

Il n'y aurait aucune honte à supposer que les chansons de comédies musicales célèbres ne risquent pas d'être perdues à jamais; toutefois, si la mélodie et les paroles d'une chanson donnée sont généralement publiées dans une édition de partitions populaires avec accompagnement de piano, l'arrangement orchestral tel qu'il fut joué à l'origine dans

un spectacle ou un film est une tout autre question. Dans le cas des partitions de Broadway, on peut rencontrer des obstacles majeurs si l'on désire interpréter une chanson précisément telle qu'elle a été entendue pour la première fois à New York. Comme le spectacle dont est tirée la chanson était considéré comme une œuvre en cours jusqu'à sa première à Broadway, on y apportait sans cesse des changements durant les répétitions et pendant les "tryouts" (représentations de rodage) dans une autre ville – de temps à autre même pendant la série de représentations à New York –, mais ces changements n'étaient pas toujours notés dans les partitions. Si un spectacle avait du succès, il partait souvent en tournée avec un orchestre réduit, et les parties instrumentales en fosse pouvaient être réutilisées et / ou modifiées en fonction des instrumentistes disponibles "en route". Par exemple, si les musiciens utilisant des anches étaient supposés jouer sur n'importe quel instrument de la famille des bois et passer de l'un à l'autre en conséquence, on ne pouvait s'attendre à un tel talent de la part de musiciens ne résidant pas à New York; les partitions étaient donc modifiées pour pouvoir être jouées par un petit groupe d'instruments. Ces parties retouchées étaient ensuite louées à perpétuité à des compagnies désireuses de monter des productions du spectacle. Par la suite, si le spectacle faisait l'objet d'une

reprise importante, on pouvait avoir à nouveau recours à ces mêmes parties "corrompues", ou bien créer une orchestration entièrement différente. La question essentielle à noter est que les "ultimes" versions des orchestrations originales d'un spectacle n'étaient pas publiées commercialement à l'époque de la production; il est donc parfois difficile – sinon impossible – de jouer la partition telle qu'elle fut jouée le soir de la première du spectacle à Broadway.

En ce qui concerne la musique de film, la situation peut s'avérer encore plus désespérée, quel que soit le degré de célébrité du film. Par exemple, bien que *The Wizard of Oz* (Le Magicien d'Oz) soit connu dans le monde entier de générations de cinéphiles et puisse s'enorgueillir de ses récompenses aux Oscars, les matériaux d'orchestre de la musique du film furent lamentablement déversés il y a bien longtemps dans une masse de déchets par la Metro-Goldwyn-Mayer (autrefois l'un des producteurs les plus vénérés de comédies musicales filmées) comme les partitions de presque tous les autres films réalisés par ce studio. Heureusement, certains autres studios ont agi avec plus de prévoyance lorsqu'il s'est agi de préserver leur inestimable bibliothèque musicale: Warner Brothers, par exemple, a conservé tous ses manuscrits d'orchestration ainsi que les jeux des parties instrumentales utilisées dans les séances d'enregistrement originales – matériaux qui furent finalement

donnés à la School of Cinematic Arts à l'Université de Californie du Sud. Cependant, comme dans le cas des partitions de Broadway, les orchestrations des films de l'Âge d'or ne furent jamais publiées commercialement; si une chanson ou une musique d'ambiance existe encore aujourd'hui, il est probable qu'il n'en reste qu'un seul exemplaire sur un papier fragile.

Le processus de restauration de la musique de spectacle et de film peut aller d'une démarche assez simple à un travail fastidieux sans intérêt, mais il est toujours minutieux, il prend du temps et c'est une tâche qui demande beaucoup de passion. Tout commence par la recherche pour trouver autant de sources principales que possible afin de produire le résultat le plus précis:

1. Le manuscrit original complet rédigé par l'orchestrateur (également appelé "partitur") est le document de base sur lequel ont été copiées les parties instrumentales individuelles, mais il ne reflète pas obligatoirement les changements musicaux opérés pendant les répétitions ou les séances d'enregistrement.

2. S'il existe un jeu complet de parties instrumentales, il est probable qu'il contient des indications importantes comme des tacets, des changements de notes et des coups d'archet pour les cordes.

3. Dans bien des cas, on a réalisé des réductions des grandes partitions -

communément appelées réductions pour piano ou piano conducteur - destinées au chef d'orchestre et / ou aux producteurs et aux ingénieurs dans les cabines d'enregistrement. Toutes ces partitions ne sont pas identiques; selon la quantité d'informations saisies par le copiste lorsqu'il a fait la réduction, celles-ci peuvent varier d'une partition de piano à deux ou trois portées sans indications d'instrumentation jusqu'à des partitions à six portées avec beaucoup d'indications instrumentales (vraiment le saint Graal si la partitur et les parties sont perdues).

4. Le dernier élément - et il est très important - est un enregistrement de la partition lors de la première exécution. Pour un spectacle de Broadway, ce pourrait être l'album avec la distribution d'origine, s'il a été réalisé. Dans le cas d'un film, la bande sonore finale est utile, mais un master de première génération (avant l'adjonction des effets sonores et des dialogues) est préférable.

Une fois réunis les éléments qui ont survécu, le véritable travail commence: de nombreuses heures de déchiffrage méticuleux, de transcription, d'écoute, de comparaison et de reconstruction (selon les besoins) pour créer une nouvelle édition de la partition, qui peut être utilisée à l'exécution.

On peut légitimement se demander: pourquoi tout ce remue-ménage pour une telle musique "légère"? C'est une question essentielle

pour tout restaurateur et plusieurs réponses me sont venues à l'esprit. Tout d'abord et avant tout, ce répertoire a une grande valeur historique: certains des meilleurs compositeurs et arrangeurs du vingtième siècle ont écrit des partitions pour Broadway et Hollywood; ces chefs-d'œuvre sont une partie importante de notre héritage musical et doivent être transmis aux générations futures. Il est également capital d'un point de vue musicologique de préserver l'arrangement original d'une chanson, car ce sont les contrechants, les sonorités instrumentales et la structure harmonique de l'arrangement qui ont fondamentalement façonné le "son" de la chanson lorsqu'on l'a donnée pour la première fois.

À un niveau plus fondamental, en restaurant ces merveilleux arrangements, nous pouvons recréer et savourer toute la richesse des détails de leur orchestration dans une salle de concert ou à la maison grâce à un enregistrement numérique moderne. Une telle expérience peut être révélatrice et très forte; en participant aux séances d'enregistrement de cet album, je me suis trouvé dans un état d'excitation et de profonde émotion en entendant une musique aussi charmante renaître à la vie après tant de décennies. C'était comme si nous avions tous fait un voyage dans le temps, marché dans une salle d'enregistrement à Hollywood, où Fred Astaire et Doris Day bondissaient au micro pour enregistrer leurs plages – autrement dit, c'était

de la magie pure. Nous espérons que notre enregistrement a capté une partie de cette magie et que, vous aussi, vous tomberez sous le charme.

Le programme

On the Street Where You Live

Il semble normal que cet album commence avec un arrangement de Robert Russell Bennett, qui fut le plus prolifique orchestrateur de Broadway et façonna le son d'un bon nombre des comédies musicales les plus géniales. Bien qu'à l'origine "On the Street Where You Live" de *My Fair Lady* (1956) de Lerner et Loewe ait été orchestré essentiellement par Philip J. Lang (Bennett n'assura que les couplets), la version enregistrée ici fut écrite par Bennett pour Chappell Music pour faire partie d'une série de morceaux choisis de concert à louer aux orchestres symphoniques.

Night and Day / All the Things You Are / Oh, What a Beautiful Mornin'

Trois autres arrangements de Bennett / Chappell figurent également dans cet album: "Night and Day" de *Gay Divorce* (1932) de Cole Porter, "All the Things You Are" de *Very Warm for May* (1939) de Jerome Kern et Oscar Hammerstein II et "Oh, What a Beautiful Mornin'" d'*Oklahoma!* (1943) de Rodgers et Hammerstein. Selon *The Sound of Broadway Music* (Oxford University Press, 2009) de Steven Suskin, ces trois chansons

furent orchestrées par Bennett dans leurs versions originales de Broadway; dans le cas de "Night and Day", l'arrangement de Bennett remplaça une version antérieure de Hans Spialek au cours des "tryouts" du spectacle à Boston.

People Will Say We're in Love

Bennett fut aussi chargé des orchestrations pour la scène et pour le film de "People Will Say We're in Love" d'*Oklahoma!*; nous présentons ici l'arrangement plus somptueux du film.

So in Love

"So in Love" est extrait de la récente restauration de la partition complète réalisée par David Charles Abell et Seann Alderking de *Kiss Me, Kate* (1948) de Cole Porter. La chanson apparaît à deux reprises dans le spectacle: tout d'abord à l'acte I chantée par Lilli Vanessi et orchestrée par Bennett, et une fois encore à l'acte II chantée par Fred Graham et orchestrée par Don Walker. La version de Walker enregistrée ici illustre le genre de changement qui survenait souvent pendant les répétitions: à la conclusion de la chanson, la partition de Walker comporte des accords dans le style de *Der Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose) joués doucement (liés) par les cordes. Toutefois, dans les parties d'orchestre utilisées au cours de représentations de 1948-1951, les liaisons furent retirées en faveur d'un trémolo

scintillant, que l'on peut entendre aussi dans l'album de la distribution d'origine de Broadway. Le BBC Concert Orchestra reproduit fidèlement le tremolo musicologiquement autorisé (et magique).

When Did I Fall in Love?

"When Did I Fall in Love?" a vu le jour dans la comédie musicale de Broadway *Fiorello!* (1959) de Jerry Bock et Sheldon Harnick, qui reçut le Prix Pulitzer. Le spectacle fut orchestré par Irwin Kostal, qui avait co-orchestré *West Side Story* de Leonard Bernstein à Broadway et allait ensuite obtenir des oscars pour les versions cinématographiques de *West Side Story* et de *The Sound of Music* (La Mélodie du bonheur) de Rodgers et Hammerstein. Abell et Alderking ont tenté de restaurer l'orchestration de la chanson, qui n'a jamais été publiée dans sa version originale (la partie de flûte alto a été omise des partitions en location, le voicing des bois modifié et les parties de piano et de harpe fusionnées en une seule). Au départ, nous n'avons pu trouver aucune partition, les deux restaurateurs ont donc utilisé l'enregistrement de la distribution de Broadway comme guide. Mais, miraculeusement, un exemplaire du manuscrit de Kostal a été retrouvé à l'American Heritage Center de l'Université du Wyoming trois jours seulement avant les séances d'enregistrement, laissant juste assez de temps pour vérifier la restauration et faire

des révisions mineures en temps voulu pour l'enregistrement.

Reviewing the Situation

Parmi les nombreuses et belles chansons d'*Oliver!* de Lionel Bart, "Reviewing the Situation" est une charmante chanson de caractère pour le criminel Fagin que l'on n'entend pas si souvent que le reste de la partition. La comédie musicale fut créée à Londres en 1960 et fut orchestrée pour treize instrumentistes par Eric Rogers; toutefois, lorsque David Merrick produisit la version de Broadway, les orchestrations furent élargies à vingt-cinq instrumentistes. Rogers réorchestra lui-même la partition et c'est la version de Broadway (1963) qui est donnée ici. Abell et Alderking restaurèrent le numéro en utilisant la partition originale et le violon solo du BBC Concert Orchestra, Charles Mutter, joue les solos de violon en s'inspirant de l'enregistrement de la distribution de Broadway. Lorsqu'il eut à choisir un accent approprié pour Fagin, Simon considéra que le personnage de Dickens était un juif de l'East End londonien qui devait parler une sorte de cockney:

J'ai choisi de chanter avec un accent cockney et j'inclus seulement deux mots pour trahir ses racines: "the money" (l'argent). Et pour m'amuser, j'ai décidé de le chanter avec le "r" dans l'arrière-gorge. Pas guttural, mais roulé depuis la gorge et non la langue, ce

qui est également très courant chez les juifs allemands et est peut-être aussi une caractéristique du parler yiddish lorsque c'est la première langue - bien que je n'en sois pas sûr car, personnellement, je ne le parle pas. Mais je ne voulais pas le jouer de façon exagérée et j'ai vraiment choisi juste deux choses très spécifiques qui peuvent indiquer que l'homme était un juif cockney et pas simplement un cockney. Je trouve qu'en rajouter est gênant et insultant et, bien sûr, le personnage doit être crédible.

Soliloquy

La page la plus résolument lyrique de l'album est sans doute "Soliloquy" de Billy Bigelow dans *Carousel* (1945) de Rodgers et Hammerstein. Cette scène assez longue permet à Billy d'explorer toute une gamme d'émotions et culmine dans un chant déclamatoire et soutenu; c'est un véritable tour de force pour un acteur qui peut aussi tenter de maîtriser ses grandes exigences techniques. Bien que la partition de l'orchestration originale de Don Walker pour Broadway soit perdue, le manuscrit de son arrangement de concert de la chanson existe et est presque identique à la grande partition du chef d'orchestre pour la production de Broadway - ce qui permit à Bruce Pomahac et à son équipe à la Rodgers & Hammerstein Organization de restaurer le numéro avec certitude dans le cadre d'une restauration

complète de *Carousel* en l'an 2000 (actualisée et corrigée en 2013).

If I Loved You (Scène du banc)

Également dans cette restauration, on trouve "If I Loved You" (Scène du banc), qui conclut notre programme; elle fut orchestrée principalement par Don Walker, avec des transitions fournies par Hans Spialek.

Something's Gotta Give

Johnny Mercer écrivit à la fois la musique et les paroles de la chanson "Something's Gotta Give" nommée aux Oscars, chantée et dansée à l'origine par Fred Astaire et Leslie Caron dans le film de la 20th Century Fox *Daddy Long Legs* (Papa Longues Jambes; 1955). La chanson jouait un rôle important dans le film, car elle abordait franchement le fait qu'Astaire, âgé de presque cinquante-six ans quand le film sortit, avait trente-deux ans de plus que Caron; en admettant et en posant le problème de la différence d'âge substantielle, les paroles font disparaître avec élégance toute possibilité d'in vraisemblance. Restauré à partir de la partition d'origine, le magistral arrangement enregistré ici est l'orchestration du film par Lloyd "Skip" Martin, l'un des plus grands arrangeurs de jazz et de swing de l'époque et un pilier de la M-G-M tout au long des années 1950. Dans "Something's Gotta Give", les qualités remarquables et variées de Martin

se manifestent totalement; l'auditeur trouvera du swing sophistiqué en abondance, mais également des passages riches et lyriques pour les cordes, de superbes solos de cor et une séance de montage de boîte de nuit qui réinvente l'air de Mercer en latin, big band et termes de valse. Cependant, comme la création de toute musique de film classique résultait d'une collaboration au sein d'une équipe d'arrangeurs et d'orchestrateurs, l'arrangement de Martin ne resta pas inchangé. Les quatre dernières mesures furent modifiées pour le montage final du film par Edward B. Powell, qui composa la musique de fond qui accompagne le dialogue juste après la chanson. Si Powell retint en majeure partie les idées d'origine de Martin, il omit les clarinettes de la texture et ajouta un doux solo de célesta – adjonction qui ne laisse aucun doute sur le fait qu'un sort fut jeté aux amoureux en puissance du film.

Stranger in Paradise

Ayant déjà connu un immense succès à Broadway avec *Song of Norway* – comédie musicale pour laquelle ils adaptèrent de la musique d'Edvard Grieg –, Robert Wright et George Forrest créèrent la partition de *Kismet* (1953) en utilisant des œuvres d'Alexandre Borodine. La mélodie du duo d'amour, "Stranger in Paradise", provient de la "Danse des jeunes filles", l'une des "Danses polovtsiennes" que Borodine composa pour l'opéra *Le Prince Igor*.

La version enregistrée ici est une restauration d'Abell / Alderking de l'arrangement original de Broadway orchestré par Arthur Kay. Comme les parties en location de cette chanson ne correspondent pas à l'enregistrement de Broadway (elles proviennent probablement d'une tournée ou d'une production ultérieure) et comme il n'existe aucune partition, il a été nécessaire de faire une transcription à partir de l'enregistrement de la distribution d'origine. Toutefois, le solo de violon de l'enregistrement de la distribution d'origine (doublant la voix à l'octave supérieure) a été omis dans cette version car il n'a probablement pas été joué au théâtre; il n'y a aucune trace d'une telle ligne dans les parties imprimées.

It Might as Well Be Spring

La musique de *State Fair* (1945), produit par la 20th Century Fox, est la seule partition écrite par Rodgers et Hammerstein spécialement pour un film; elle a permis à l'équipe d'obtenir son seul oscar, pour la ballade mélodieuse "It Might as Well Be Spring". L'arrangement enregistré ici provient d'une restauration complète de *State Fair* (La Foire aux illusions) que je suis en train de préparer pour la Rodgers & Hammerstein Organization afin de commémorer le soixante-dixième anniversaire du film; il comprend des matériaux que le public n'a jamais entendus. Même si Edward B. Powell fut le principal orchestrateur de *State Fair* et

orchestra presque toutes les chansons du film – notamment la version de "Spring" utilisée dans le film –, Conrad Salinger travailla au noir à partir de la M-G-M pour fournir un "nouvel arrangement révisé" du chœur de la chanson, qui en fin de compte ne fut pas utilisé. Aucune documentation ne semble avoir survécu qui explique l'existence de cette autre version, mais ma théorie est qu'elle fut créée pour apaiser Richard Rodgers, qui voulait que la chanson soit exécutée à un tempo plus rapide que celui prévu par le directeur musical, Alfred Newman – un problème évoqué par Rodgers dans son autobiographie, *Musical Stages*. Alors que la version de Powell dans le film est tout à fait libre et languissante sur le plan rythmique, l'arrangement de Salinger incorpore une partie de batterie pour donner un élan rythmique à la chanson, ce qui implique un tempo plus rapide. L'œuvre de Salinger était conçue comme un prolongement de l'arrangement par Powell du couplet d'introduction de la chanson; celui-ci émergeait d'une musique d'ambiance arrangée par Powell, qui introduisait des éléments de la mélodie de la chanson de manière novatrice sur le plan structurel et harmonique. Sont ici présentées les trois plages musicales assemblées à la suite les unes des autres comme elles l'auraient été si la révision de Salinger avait été utilisée dans le film: l'intro et les couplets de Powell passent subtilement à l'arrangement du chœur réalisé par Salinger.

Comme la majeure partie de l'œuvre de Salinger a été perdue lorsque la M-G-M s'est débarrassée de ses partitions, c'est l'un des rares arrangements complets de la main de Salinger qui a survécu. Le fait que la chanson ait en fin de compte remporté un oscar ajoute encore à l'intérêt et à l'importance de cet arrangement.

The Girl Next Door

"The Girl Next Door" (à l'origine, "The Boy Next Door") fut interprétée pour la première fois par Judy Garland dans *Meet Me in St. Louis* (Le Chant du Missouri; 1944) de la M-G-M, où elle sert d'exutoire au personnage de Garland, Esther Smith, pour exprimer des sentiments de tendresse envers son nouveau voisin et traduire sa frustration car elle est incapable d'attirer son attention. Lorsque la chanson fut recyclée et chantée par Vic Damone dans *Athena* (1954), la présentation fut modifiée pour que Damone chantonne le numéro devant un auditoire d'admiratrices en pâmoison dans le cadre d'une production télévisée en direct. C'est sans doute à cause de ce changement de contexte que l'arrangement original de Conrad Salinger fut raccourci (une part importante du premier couplet fut supprimée, ainsi que la majeure partie de l'interlude dansé), et la tonalité fut transposée à la quarte supérieure pour convenir à la voix de baryton de Damone. Ce changement substantiel de tonalité

impliquait de réorchestrer la chanson en totalité, mission qui fut confiée au collègue de Salinger, Robert Franklyn. La partition originale n'existe plus, mais, en préparant cette reconstruction, j'ai eu la grande chance d'avoir accès à plusieurs autres sources principales des archives de la M-G-M (aujourd'hui contrôlée par Warner Bros.): le piano conducteur du chef d'orchestre, qui contenait plusieurs indications instrumentales; un enregistrement stéréo de l'orchestre seul à partir des masters originaux (un remerciement spécial à George Feltenstein, qui produisit la restauration et le remixage en stéréo de la bande sonore d'*Athena* et me fournit très généreusement cette bande); et un "breakdown" instrumental pour la séance d'enregistrement originale, détaillant exactement quels instruments jouer pendant cette séance. Toutefois, après de nombreuses heures pendant lesquelles j'ai méticuleusement passé au crible ces matériaux et cherché à les combiner pour créer une reconstruction fidèle, j'ai compris que les coupures inhérentes dans la version d'*Athena* donnaient à cette chanson l'impression d'être incomplète d'un point de vue strictement audio. Cette conclusion m'a poussé à revenir à l'arrangement d'origine de Salinger pour *Meet Me in St. Louis*, pour lequel j'avait aussi un piano conducteur et un enregistrement de l'orchestre seul. Bien qu'il ait été impossible d'incorporer la section supprimée du premier couplet de Garland -

l'orchestration était vraiment trop différente –, j'ai trouvé que l'interlude de danse de *St. Louis* pouvait être reconstruit, transposé et intégré avec succès dans la version d'*Athena* pour créer un hybride beaucoup plus satisfaisant.

It's Magic

Doris Day présenta "It's Magic" dans son premier long métrage, *Romance on the High Seas* (Romance à Rio; 1948) et l'interpréta à deux reprises dans le film: tout d'abord assise à une table dans une boîte de nuit, puis avec grand orchestre lors d'une soirée mondaine élaborée. La version enregistrée ici est celle du dernier arrangement, bien que les deux soient l'œuvre du principal arrangeur de Warner Brothers, Ray Heindorf, et aient en commun une partie de la même musique. C'est la première fois qu'on a la possibilité d'entendre la version complète de cet arrangement hors du studio, car elle fut ramenée à un seul chœur dans le film final. Grâce à la bonne gestion du Département musique de Warner Bros., la partition existe, de même que toutes les parties instrumentales utilisées au cours de la séance d'enregistrement, qui comprennent les coups d'archet pour les violons. Comme le solo de piano préliminaire fut improvisé par Oscar Levant et jamais noté, il fut nécessaire de transcrire ce matériau à partir de l'enregistrement de la bande sonore du film; le solo dans l'interlude fut noté par Heindorf. Pour cet album, la chanson a été transposée de

sa tonalité d'origine de fa dièse majeur à si bémol majeur; seuls quelques changements mineurs d'orchestration furent nécessaires et toujours réalisés par l'orchestrateur Jason Carr.

If I Were a Rich Man

L'une des chansons les plus appréciées de *Fiddler on the Roof* (Un Violon sur le toit; 1964) de Jerry Bock et Sheldon Harnick, "If I Were a Rich Man" est une charmante complainte humoristique dans laquelle le personnage principal (Tevye) doit non seulement chanter et jouer, mais également simuler des effets sonores de volailles – tout en prenant un accent! Simon explique:

J'ai utilisé un accent d'Europe centrale – comme en avait plusieurs membres de ma propre famille – et j'ai ajouté un ou deux mots ("words" a donné "woids") qui étaient New York dans mon anglais yiddish générique. Je l'ai fait pour tirer un coup de chapeau à Zero Mostel: quel merveilleux acteur il était et de quelle merveilleuse façon il le chantait!

Les partitions du *Fiddler* n'existent pas actuellement; Abell et Alderking ont donc restauré les orchestrations en prenant pour guide l'enregistrement de la distribution d'origine; les parties en location disponibles sont destinées à un orchestre réduit et il leur manque les couleurs que l'on trouve dans la version originale de Broadway, en particulier la richesse de l'écriture des bois.

On ne peut qu'espérer que les partitions originales du *Fiddler* et d'autres comédies musicales "perdues" referont surface un jour ou l'autre. Mais, en attendant, il est capital que nous nous efforcions de préserver les trésors qui *ont* survécu pour qu'ils ne pâtissent pas d'un destin analogue. Une musique aussi magnifique est trop merveilleuse pour être perdue à tout jamais.

© 2014 Derek Greten-Harrison
Traduction: Marie-Stella Pâris

Quelques idées de l'interprète

À une époque où le dernier enregistrement classique risque de disparaître en tombant à l'eau plus vite que l'eau de pluie dans le caniveau un jour d'orage, pourquoi un individu débourserait-il de l'argent durement gagné pour produire un autre disque de ce qu'on appelle un "mélange de genres"? Avec des standards et des chevaux de bataille américains chantés par un chanteur classique?

À cet égard, la fosse à bitume des victimes de l'art lyrique contient vraiment beaucoup de vieux ossements.

Ceci mis à part, j'oserais même dire que les marchés de la musique pop mainstream et du mélange de genres n'ont que peu d'intérêt, voire aucun pour de tels projets. Ces enregistrements coûtent des sommes importantes et il est évident qu'ils ne rapporteront sans doute pas le moindre sou.

Le pronostique s'aggrave lorsque l'on constate qu'un chanteur classique expérimenté n'est probablement ni beau, ni jeune, ni diffusé, ni arrosé, ni oxygéné dans les pépinières d'une stratégie de marché professionnelle et éprouvée.

Il risque aussi d'être un peu moins malléable au moment de comparaître au tribunal du management publicitaire.

Bon, mauvais ou indifférent, un chanteur classique qui fait une incursion dans un enregistrement de chansons de comédies musicales n'a sans doute pas la moindre chance de réussir.

Alors, pourquoi faire tout ça?

Tout d'abord, tous les artistes (avec un très petit "a") sont curieux. Tous les chanteurs aiment explorer et s'efforcent de trouver la "drogue" musicale suivante. Un jour, j'ai entendu Sonny Rollins interviewé à San Francisco. Interrogé sur l'interminable question des différences entre pop et jazz, il a répondu gentiment: "Tôt ou tard, les meilleurs viennent à nous."

Tous les trente-six du mois, on voit paraître un chanteur moderne qui, dès le début de sa carrière, oriente son métier vers le répertoire de la comédie musicale et des chansons américaines du milieu du vingtième siècle. Le merveilleux Michael Bublé est un tel artiste. Il a beaucoup exploité cette période, puis ayant gravité autour des musiques que nous avons

tous écoutées en grandissant, il s'en écarte périodiquement, pour faire sa propre musique.

D'autres chanteurs pop, Robbie Williams, Rod Stewart, un tas d'autres, ont aussi fait de magnifiques enregistrements de ce répertoire classique américain.

Laissant de côté leurs talents manifestes, leur renommée a l'avantage d'apporter aussi de gros budgets, des arrangements sensationnels, de grands orchestres et le service de marketing nécessaire pour présenter ces enregistrements fascinants et intéressants au public.

Le monde a changé et les raisons de ces changements d'aspirations et de mode sont complexes et nombreuses.

Aujourd'hui, à New York, par exemple, tout grand théâtre, à l'exception du Metropolitan Opera, possède une "acoustique assistée". Autrement dit, les chanteurs portent un micro.

Ce n'est ni bon, ni mauvais; simplement une réalité de la vie.

Ajoutez à cela que quelques décennies se sont écoulées et, pour la majeure partie de la musique vocale aujourd'hui, vous ne pouvez pas seulement renoncer à la nécessité de former des chanteurs à l'ancienne, mais nous avons presque tous oublié comment cette musique était chantée autrefois.

Il y a quelques années, j'ai regardé une émission de télé américaine fascinante, intitulée *The Actors' Forum*. Un tas d'acteurs

célèbres s'étaient réunis devant un auditoire d'étudiants en art dramatique. En l'occurrence pour débattre de la présence d'"acoustique assistée" dans tous les théâtres de New York.

L'acteur écossais Alan Cumming était la seule voix non américaine parmi ces invités. Il déplora la perte d'élocution confortée par une formation vocale vraiment solide. Pour lui, on avait perdu la tradition du parler progressif et nuancé; des harmoniques, de la dynamique et d'une large gamme de couleurs; des voix qui pouvaient porter jusqu'au fond de n'importe quelle salle. Bref, de la technique. Sans elle, expliqua-t-il, les acteurs au théâtre peuvent être très facilement réduits au murmure ou au hurlement.

En tout cas, dans ce forum américain, Alan Cumming aurait pu tout aussi bien siffler Dixie dans un vent de force 10 qu'être entendu par l'un de ses illustres collègues. Son point de vue fut descendu en flammes dans un ouragan de doux sarcasme.

La grande différence dans la façon dont les générations précédentes chantaient dans le théâtre musical – les distributions d'origine de *Carousel*, *Oklahoma!*, *Kiss Me, Kate*, et ainsi de suite – reposait sur le fait que ces ancêtres avaient, dans l'ensemble, des voix formées dans la tradition classique.

Dès 1927, avec son *Showboat*, Jerome Kern posa des jalons pour que l'Amérique commence timidement à ne plus se laisser mener en laisse par les traditions d'opérette du Vieux Monde.

Je pense qu'une telle splendeur devint de mauvais goût avec la Grande Dépression des années 1930 et précipita la naissance de la comédie musicale américaine avec ses thèmes plus nationaux et quotidiens.

Néanmoins, l'opérette resta la forme d'art dramatique la plus populaire en Amérique pendant une dizaine d'années encore, alors chantée en anglais, mais regorgeant tout autant d'opulence diamantine, d'émoi et de refus d'affronter la réalité.

En dépit de ces nouvelles histoires américaines et de l'approche plus naturaliste du théâtre musical... les exigences vocales restaient assez lourdes.

Les chanteurs devaient encore projeter leur voix jusqu'au fond des grandes salles. Chanter sur un orchestre "live" avec toute la couleur et les nuances requises nécessitait une voix robuste capable de chanter de nombreuses fois chaque semaine.

John Raitt, le premier Billy Bigelow de Rodgers et Hammerstein dans le spectacle original de *Carousel* à Broadway, a auditionné pour son rôle avec la très célèbre aria lyrique du *Barbier de Séville* de Rossini.

La première de *Carousel* eut lieu au Majestic Theater de New York, un théâtre de 1645 places, et connut neuf cents représentations.

Il passa ensuite au New York City Center de 2750 places. Lors de la reprise des années 1950 (à nouveau avec Raitt), *Carousel* fut donné au

David Koch Theater de 2500 places, au Lincoln Center.

Aucun chanteur d'opéra moderne n'ignore l'importance des exigences physiques de ces productions et la taille des salles.

Pour la plupart de ces premières vedettes de Broadway, le modèle vocal était le même. Howard Keel, Gordon MacRae, Bryan Drake, Vic Damone, Dick Haymes, les grandes vedettes du cinéma et de l'enregistrement, possédaient tous de belles voix.

Ajouter à cela qu'ils étaient les vedettes incontestables de l'opéra des années 1930 et 1940 qui vivaient coude à coude sur le plan musical avec les compositeurs de cette nouvelle musique. Un coup d'œil rapide à leur contribution révèle qu'ils eurent aussi une assez grande influence dans l'histoire de la comédie musicale américaine.

Pour ne parler que des voix d'hommes, nous avons Ezio Pinza, l'une des plus grandes basses lyriques du vingtième siècle. Il a chanté *South Pacific* à l'origine. La basse remarquable Giorgio Tozzi a chanté la bande sonore du film. Le grand baryton verdien Robert Merrill a fait des tournées et chanté avec Louis Armstrong pendant des années. Je mentionne ce détail juste en passant, mais il a aussi chanté des opérettes et des comédies musicales. Son enregistrement de *Fiddler on the Roof* (Un Violon sur le toit) est absolument merveilleux.

Certains chanteurs du noyau moderne des barytons lyriques américains mettent un point d'honneur à chanter leur héritage. Ils le font à l'ancienne du point de vue technique. Thomas Hampson, Rod Gilfry et David Pittsinger, pour en nommer trois, chantent ces comédies musicales aussi bien que tout autre. Certains les interprètent à Broadway et ailleurs. Il n'y a pas de vibrato ampoulé ou de déclamation. Ils chantent de manière fascinante et, il va sans dire, parlent avec toutes les subtilités auxquelles on pourrait s'attendre, dans leur langue natale.

Oublions un instant le débat sur la nécessaire évolution du chant ou de la diction dans les théâtres, oublions aussi les mérites ou non de ces changements, force est de constater malheureusement que, quelque part en chemin, nous sommes devenus inébranlables et divisés dans nos opinions. Chaque individu est très légèrement irrité des remarques apparemment désobligeantes de l'autre.

Alors, comment en sommes-nous arrivés à l'intolérance vis-à-vis de ces types de voix dans les comédies musicales? Celles-là même avec lesquelles tout a commencé et pour lesquelles les compositeurs ont écrit?

Les joyeux documents de ces films de Hollywood sont encore sans cesse diffusés. Cela ne nous surprend pas du tout d'entendre Howard Keel chanter, comme tout chanteur

classique, et avec Doris Day, dans un film comme *The Deadwood Stage*.

Bien sûr, les chanteurs que j'ai mentionnés plus haut ne constituent pas la totalité du tableau de service des débuts de la comédie musicale à Hollywood. Il y avait d'autres types de voix avec des sons plus doux et moins professionnels, et leur contribution aux comédies musicales et à la chanson américaine est profonde. À commencer par le glorieux Fred Astaire. Toutefois, ce sont les chanteurs de formation classique (les barytons en particulier) qui ont constitué la part du lion des vedettes des comédies musicales et de la chanson. Ils étaient la plus grande attraction de Broadway et des théâtres de tout le pays.

Je pense avoir trouvé au moins trois raisons à ce qui sépare les deux camps et également à l'absence d'un travail de qualité chez les chanteurs orientés vers le classique de nos jours.

D'abord, et de toute évidence, acquérir une réputation dans n'importe quel domaine prend beaucoup de temps et requiert une chance considérable. Bref, une éternité.

Dans le domaine de l'opéra, il faut parfois une éternité pour convaincre simplement ses employeurs et auditoires qu'un chanteur peut tenir une poignée de nouveaux rôles avec les nouvelles exigences vocales correspondantes. Pour une raison ou pour une autre, les gens tendent à préférer qu'un chanteur se cantonne

à sa spécialité. L'histoire montre, bien sûr, que nous le faisons rarement, mais seule la perception compte! C'est juste l'une de ces frustrations que doivent supporter tous les interprètes.

Pour un chanteur comme moi, par exemple, grandir et embrasser la musique de Verdi, après tant d'années passées avec Mozart, Puccini et Rossini, a pris des années et continuera à occuper le reste de ma vie professionnelle.

Trente-cinq années intenses et productives, c'est notre lot! À supposer qu'il n'y ait ni blessure, ni incident, ce n'est pas si long après tout.

N'est-il donc pas bien plus difficile de fragmenter encore davantage une carrière et de tenter de faire une petite incursion dans le genre, disons, du théâtre musical?

Il y a bien peu de chances que même le plus talentueux des chanteurs classiques de l'ère moderne vive suffisamment longtemps pour apprendre le répertoire et l'interpréter assez souvent pour devenir vraiment un chanteur consommé. Il faut ensuite du temps pour que la réputation (même si elle est bonne) s'étende. Sans parler de l'aspect pratique car il faut avoir à peu près le bon âge pour les rôles eux-mêmes.

Ainsi, la technique et les compétences théoriques pour chanter et interpréter la musique ne suffisent vraiment pas.

Jusqu'à ce que nous ayons tous le don de vivre beaucoup plus longtemps, oserai-je dire

alors que le Père Temps sera toujours un facteur important?

Ensuite, l'engagement et l'expérience comptent énormément.

À moins qu'un chanteur classique se mette à étudier vraiment le style de la chanson et des comédies musicales américaines – vibrato, couleur, élasticité et langage; le besoin d'alléger en partie la voix; de travailler dur et longtemps l'approche légèrement différente de la scène et du drame et les narrations parlées beaucoup plus longues que dans la plupart des opéras – à moins qu'il ajoute ces cordes à son arc, il risque de se casser la figure. Contrairement à l'opéra, ce n'est généralement pas une question de tessiture et de résistance; des problèmes différents, mais pas moins difficiles pour autant.

Si on se réfère au fameux documentaire des années 1980 sur le tournage de *West Side Story* de Leonard Bernstein, où les rôles étaient distribués en partie à des chanteurs d'opéra célèbres, le résultat de l'enregistrement fut vraiment atroce et polarisa considérablement le débat. Je pense que quiconque mentionne les mots "comédies musicales" et "chanteurs d'opéra" à Stephen Sondheim ne sortira pas indemne de la pièce!

Troisièmement, l'élément le plus important, le microphone. Le microphone a tout changé.

Tout ce dont nous avons besoin en tant qu'espèce, c'est de nous exprimer. L'invention

du microphone a fait bouger la société et le développement de la voix humaine beaucoup plus et beaucoup plus vite qu'on aurait pu l'imaginer.

Que ce soit dans de grands rassemblements politiques ou dans l'intimité d'une nuance très subtile d'une mélodie, nous pouvons maintenant être entendus de milliers de personnes dans les arènes et de dizaines de millions sur les ondes.

Les temps ont changé et le microphone n'est pas près de disparaître. Le roi est mort, longue vie au roi! Et qu'est-ce que ça peut faire de toute façon? Aussi longtemps que nous pouvons être entendus?

Le seul corollaire que j'attends vraiment, à ce propos – non en guise de justification pour ce qui sera probablement vu comme venant d'un outsider, moi! – la seule chose que j'espère et attends, c'est qu'il puisse encore y avoir de la place pour que les types de voix qui sont plus proches de celles qui ont fait la musique pour la première fois... participent aussi à la fête.

S'asseoir à côté du chanteur de musique pop et de comédies musicales. Un accent différent sur une grande musique: rien de plus. Après tout, c'est la musique qui durera; le reste d'entre nous ne fait que passer.

Je ne bats pas tambour pour revendiquer un domaine disparu depuis longtemps. Cela s'appelle développement. Évolution est un meilleur mot, car aucune direction linéaire ne

lui est associée. Les anciennes manières de chanter les comédies musicales ont disparu depuis longtemps sur les scènes mondiales. Cela s'est fait en grande partie à cause de l'invention du microphone.

J'espère toutefois qu'il puisse y avoir encore de la place pour ceux d'entre nous qui ne passent pas toute leur vie professionnelle dans les comédies musicales, mais qui, néanmoins, en aiment certaines tout autant que l'autre grande musique que nous prisons. Bien que nous ne correspondions pas au moule actuel ou à la mode, avec la passion, la recherche et la pratique, nos contributions restent valables.

Après tout, dans mon propre domaine, je pourrais faire une liste des barytons lyriques du vingtième siècle dont les types de voix étaient comme le jour et la nuit. D'énormes différences de poids et de couleur, tous des voix stupéfiantes et chacun chantait le rôle à son plus haut niveau.

Ceci ne peut-il pas aussi être vrai des comédies musicales et des chansons américaines?

Sinon, je pense que nous sommes confrontés à un avenir sans intérêt où des enregistrements insurpassable, réalisés "à l'époque" et écoutés à n'en plus finir, partiront discrètement dans les espaces célestes. Et, plus inquiétant, cela arrivera aussi aux chansons elles-mêmes.

Ces enregistrements fondamentaux feront des chansons rien d'autre que des archives

poussiéreuses et, malheureusement, les grands artistes qui montraient le chemin, ont disparu depuis longtemps.

À leur place, nous avons une manière très différente de chanter. Une manière qui, à mon avis, n'est que la moitié de l'histoire.

Cette magnifique musique peut aussi être embrassée de façon plus imaginative.

À l'origine, la plupart des grands standards, des chansons américaines qui ont été orchestrées par des gens comme Nelson Riddle ou Artie Shaw et ses arrangeurs, ont été composés et joués au piano. Des artistes comme Hutch Hutchinson dans les années 1920, Fats Waller dans les années 1930 et d'autres jouaient beaucoup de grandes œuvres américaines au piano.

Certains de leurs magnifiques arrangements n'ont jamais été écrits ou ils ont été perdus au fil du temps.

Avec soin, nous pourrions faire revivre certains de ces merveilleux morceaux, et sous différents formats, pour les présenter dans divers lieux, y compris la salle de concert "sérieuse", soit avec les arrangements pianistiques originaux soit avec de nouveaux arrangements.

Sinon, nous pourrions commander de nouveaux arrangements pour petit orchestre. Ils seraient tout aussi transportables et viables financièrement.

Ma propre étude préliminaire montre que les imprésarios et les festivals de toute sorte

s'intéressent beaucoup à ces chansons dans le monde entier. C'est de la musique géniale après tout et il faut qu'on la fasse entendre.

Et, malgré tout, si le résultat n'est pas à la hauteur? Eh bien, alors, il y aura toujours un caniveau en bas de chez vous.

Le choix du titre

Écrite pour Fred Astaire, la chanson "Something's Gotta Give" (On ne peut pas tout avoir) est une belle pièce d'horlogerie orchestrale. C'est aussi la première fois qu'on a l'occasion d'entendre la chanson de Johnny Mercer sous sa forme originale depuis la comédie musicale de 1955 *Daddy Long Legs* (Papa Longues Jambes).

Derek Greten-Harrison a minutieusement recréé la partition, assez à la manière dont John Wilson a travaillé ces dernières années sur certaines de musiques de film de hollywoodiennes de la M-G-M.

Sur un plan historique, cette chanson est peut-être la chose la plus intéressante de notre enregistrement.

J'ai choisi "Something's Gotta Give" comme titre du disque parce que, d'une certaine manière, et pour ce chanteur, elle résume la dynamique de ma vie professionnelle. Peut-être le fait-elle pour la vie professionnelle de tout le monde?

Il y a tant de choses que je pensais vouloir faire: des endroits où aller, des théâtres où travailler, des styles de musique et des œuvres avec lesquelles se battre.

Et si j'avais même tenté d'enfoncer le clou? de saisir en route ne serait-ce que la moitié des occasions et des chances? Je serais devenu un automate musical: chancelant aveuglément sur des voies à demi explorées.

Dans ce mélange de "et si", j'aurais adoré avoir passé plus de temps à chanter des comédies musicales. Des concerts avec big band ou des arrangements pour petit ensemble. Mais le fait est que nos vies ne sont vraiment pas assez longues. On n'a pas le temps de tout aborder. C'est ce que dit la phrase "Something's Gotta Give".

Ceux qui me connaissent savent qu'ils me trouveront probablement dans un coin, écoutant inlassablement de la musique et griffonnant: pauses-déjeuner, après les répétitions, dans ma loge et jusqu'à la dernière minute avant le lever du rideau.

Le plus souvent, et en dehors du régime de base de la musique pour quatuor à cordes, je serai aussi en train d'écouter du blues et du jazz. Ce sont ces voix que j'ai tant aimées toute ma vie.

Dinah Washington, Billie Holiday, Nina Simone, Ella, Louis Armstrong, Memphis Slim, Muddy Waters, Fats Waller, Jimmy Reed, Jimmy Witherspoon, Howlin' Wolf, Ray Charles, Louis Prima, les Mills Brothers, Elmore James,... etc. etc.

Je ne suis pas moins passionné par l'écoute de ces chanteurs que de l'opéra ou de la musique classique. La façon dont ils infléchissent leur voix, les menus détails de leur chant, c'est mon plus grand plaisir.

On dit qu'une caractéristique des grands écrivains c'est de donner l'impression aux lecteurs que c'est à nous, personnellement, qu'ils adressent leurs histoires. Sont-ce les thèmes universels, carillonnant en nous tous, qui nous touchent? Qui sait?

Et aurais-je aussi aimé avoir chanté cette musique? Le blues et le jazz? Bon. En mon for intérieur, oui, beaucoup.

Je crois pouvoir dire toutefois que certains thèmes de la musique dont je parle, le blues et le jazz que j'aime tant, résonnent aussi en moi. Ma petite vie de vagabondage.

Cependant, pour parler franchement, je n'ai pas vécu les privations qui ont guidé leur chant et je n'ai pas la voix pour réussir dans cette musique.

Connaître ses limites n'est pas une mauvaise chose. Même si j'avais été assez doué, j'aurais gâché mon travail classique à essayer. "Something's Gotta Give."

Aussi loin que je m'en souviens, j'ai aussi aimé beaucoup de chanteurs de comédies musicales. Des chanteurs du passé comme Frank Sinatra, John Raitt et tant d'autres, dont j'ai déjà mentionné certains. Ce n'étaient pas toujours les comédies musicales qui

m'emballaient, mais les chanteurs, la manière dont ils chantaient et les magnifiques chansons.

Alors, si l'on est béni, la vie et le travail suivent. Les courants et les Parques entrent en jeu et vous font tourner dans tous les sens. Certains plans parmi les mieux préparés capotent. Certains de ceux qui le sont moins prospèrent. Il devient vite plus qu'apparent que ce que vous pensiez avoir planifié n'était guère plus, en réalité, qu'un mélange de coïncidences et les hasards de Madame Chance.

Tout au long du chemin, "on ne peut pas tout avoir".

L'astuce consiste, bien sûr, à profiter de ce qu'on découvre sur des chemins qu'en premier lieu on n'a jamais eu la moindre idée de parcourir. C'est mon cas avec cet enregistrement.

Il y a quelque temps, j'ai eu en tête une sorte de projet: trois enregistrements liés. Le premier disque était consacré à des airs d'opéra. Le deuxième, un recueil d'airs et de chansons d'opéra léger et d'opérette. Quelque chose de différent des thèmes et styles classiques du siècle précédent, le siècle du grand opéra.

Troisièmement, un disque de comédies musicales, cette musique étant la descendante directe de l'opérette, mais évadée, réformée, et restructurée. Traduite en langage et expérience américains. Avançant rapidement dans sa propre arène brillante, nouvellement façonnée du Nouveau Monde.

D'une manière pas totalement réfléchie...
Ce disque est la germination de cette idée.

© 2014 Simon Keenlyside

Traduction: Marie-Stella Pâris

Né à Londres, **Simon Keenlyside** CBE est l'un des chanteurs préférés des publics du Metropolitan Opera de New York, du Royal Opera de Covent Garden, de l'English National Opera, de la Bayerische Staatsoper de Munich et de la Wiener Staatsoper, où il a interprété les rôles de Prospero (*The Tempest*), du Marquis de Posa (*Don Carlo*), de Germont Père (*La traviata*), de Papageno (*Die Zauberflöte*), du Comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), d'Oreste (*Iphigénie en Tauride*), du Prince Andreï (*Guerre et paix*) et les rôles titres de *Don Giovanni*, *Eugène Onéguine*, *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck*, *Billy Budd*, *Hamlet*, *Macbeth* et *Rigoletto*. Il a chanté dans le *Winterreise* (Le Voyage d'hiver) chorégraphié par Trisha Brown au Festival de Hollande, au Mostly Mozart (New York), aux festivals de Lucerne et de Melbourne, au Barbican de Londres et au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, où il a aussi interprété le rôle d'Orfeo de Monteverdi sous la direction de René Jacobs. Il a reçu un Olivier Award pour sa contribution exceptionnelle dans le domaine d'opéra en 2006, l'ECHO Klassik Musikpreis du chanteur de l'année en 2007, le Vocalist of the Year Award de *Musical America* en 2011

et une mention spéciale pour ses succès lyriques aux *Opera News Awards* en 2013. Ses importantes activités dans le domaine du concert l'ont amené à travailler avec le Philharmonia Orchestra, le Cleveland Orchestra, l'Orchestre philharmonique tchèque, l'Orchestre philharmonique de Vienne et l'Orchestre philharmonique de Berlin.

Célèbres pour ses récitals, il se produit régulièrement dans les plus grandes salles du monde destinées à ce genre, notamment avec Emanuel Ax. Il a enregistré quatre disques de récitals avec Malcolm Martineau consacrés à des lieder de Schubert, Strauss et Brahms, et à un groupe de compositeurs anglais, dont le dernier, intitulé *Songs of War*, a remporté un *Gramophone Award* en 2012 dans la catégorie "Solo vocal". Parmi ses enregistrements figurent aussi un disque de lieder de Schumann avec Graham Johnson, *Elijah*, le *War Requiem*, des lieder orchestraux de Mahler sous la direction de Sir Simon Rattle, les rôles de Marcello (*La bohème*) sous la baguette de Riccardo Chailly, de Don Giovanni sous la direction de Claudio Abbado, du Comte Almaviva dirigé par René Jacobs, de Billy Budd sous la baguette de Richard Hickox et, dans la série Opera in English de Chandos, de Papageno sous la direction de Sir Charles Mackerras et de Macbeth dirigé par Edward Gardner. Son enregistrement de Prospero (*The Tempest*) sous la direction du compositeur, Thomas Adès, a remporté un

Gramophone Award dans la catégorie "musique contemporaine" en 2010 et, en 2014, le *Grammy Award* du meilleur enregistrement d'opéra et l'ECHO Klassik Musikpreis de l'enregistrement DVD de musique de l'année. Simon Keenlyside a été fait Commandeur de l'ordre de l'Empire britannique en 2003.

Parmi de nombreux rôles récents, **Scarlett Strallen** a interprété à la scène théâtrale ceux de Lady Macduff (*Macbeth*) au Park Avenue Armory de New York, dans une mise en scène de Kenneth Branagh et Rob Ashford, Cunegonde (*Candide*) à la Menier Chocolate Factory de Londres, Cassie (*A Chorus Line*) au Palladium de Londres, Kathy Selden (*Singin' in the Rain*) au théâtre de Festival de Chichester et au Palace Theatre de Londres, ce qui lui a valu une nomination de meilleure actrice dans une comédie musicale aux Olivier Awards, Clara (*Passion*) à la Donmar Warehouse de Londres, ainsi que le rôle titre de *Mary Poppins* à Broadway, dans le West End, et très récemment au Capitol Theatre de Sydney. Auparavant, elle a incarné Marian (*The Music Man*) au théâtre de Festival de Chichester. À la Royal Shakespeare Company, elle a joué le rôle d'Anne Page (*Les Joyeuses Commères de Windsor*). Elle a été nommée aux Olivier Awards pour son interprétation de Josephine (*HMS Pinafore*) au Théâtre de plein air de Regents Park, où elle s'est également produite

dans *Cymbeline* et *Twelfth Night*. Elle a interprété *Truly Scrumptious (Chitty Chitty Bang Bang)* au Palladium de Londres et a fait partie des distributions d'origine de *Mamma Mia!* au Prince Edward Theatre de Londres, *The Witches of Eastwick* au Theatre Royal de Drury Lane, et *Peggy Sue Got Married* au Shaftesbury Theatre de Londres. Scarlett Strallen a tourné dans le film *Beyond the Sea*, avec Kevin Spacey en vedette dans le rôle de Bobby Darin, et a été Jassy Pinkerton dans *No Sweat!* pour la BBC, ainsi que Mary Poppins dans la production de la BBC pour le quatre-vingtième anniversaire de sa majesté la reine Elisabeth.

Le **BBC Concert Orchestra** est l'un des ensembles les plus polyvalents du Royaume-Uni. Depuis 1952, il est l'orchestre de *Friday Night Is Music Night* (BBC Radio 2). Il est souvent diffusé sur BBC Radio 3, se produit régulièrement au Proms de la BBC et aux Proms in the Park, et a enregistré récemment des bandes originales pour la BBC comme *Africa* et *The Paradise*. Keith Lockhart est le premier chef de l'orchestre, Barry Wordsworth son chef lauréat, et l'arrangeur et trompettiste de jazz Guy Barker est actuellement compositeur associé, poste qu'occupaient auparavant Jonny Greenwood, le guitariste de Radiohead, et Anne Dudley, de l'Art of Noise. Parmi les temps forts de 2014, on peut citer une série de

concerts explorant l'Amérique de l'avant-guerre et de l'après-guerre, et un tour d'horizon de la musique traditionnelle d'Europe de l'Est avec le duo A Hawk and a Hacksaw au Queen Elizabeth Hall. Au Watford Colosseum, l'orchestre a donné un concert pour la Fête du Commonwealth et un événement spécial avec de la musique des camps d'internement de la Première Guerre mondiale. La saison 2014 / 2015 verra le BBC Concert Orchestra retourner au Southbank Centre pour participer au EFG London Jazz Festival et aux Séries internationales de l'orgue, ainsi qu'au Watford Colosseum avant de s'embarquer dans une tournée de quatorze concerts aux États-Unis avec son premier chef. www.bbc.co.uk/concertorchestra

Né aux États-Unis, où il a étudié notamment avec Leonard Bernstein, **David Charles Abell** a vécu pendant de nombreuses années au Royaume-Uni. Ces derniers temps, il a dirigé *Porgy and Bess* et *Silent Night* de Kevin Puts (qui a été encensé par la critique) à l'Opéra de Cincinnati, la création mondiale de *Love Never Dies* d'Andrew Lloyd Webber dans le West End et la superproduction du vingt-cinquième anniversaire des *Misérables* à l'O2 Arena. Il a aussi supervisé la musique de *Candide* à la Menier Chocolate Factory de Londres, et a dirigé les créations françaises de quatre comédies musicales de Sondheim: *Sweeney Todd*, *Sunday in the Park with George* et *Into the*

Woods au Théâtre du Châtelet à Paris ainsi que *Follies* à l'Opéra de Toulon. Depuis 2011, il dirige le BBC Concert Orchestra à la cérémonie annuelle des Olivier Awards. Avec le même orchestre, il a fait ses débuts aux Proms de la BBC dans *Oklahoma!* de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II, diffusé en direct à la télévision; il a ensuite dirigé la soirée du quatre-vingtième anniversaire de Stephen Sondheim aux Proms en 2010, un événement qui a eu un grand succès, et le *War Horse* Prom en 2014. Au cours de ces dernières années, il a dirigé le Royal Philharmonic

Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra et le London Philharmonic Orchestra dans un répertoire allant de Puccini à Copland et Rachmaninoff. Sa discographie comprend des enregistrements de la célébration de l'opérette et du théâtre musical par Diana Damrau, *Forever*, et, pour Chandos, l'opéra de Jonathan Dove *Tobias and the Angel*. Grand défenseur de la restauration d'orchestrations originales, David Charles Abell a aussi préparé la publication d'une édition critique révolutionnaire de *Kiss Me, Kate* de Cole Porter.

Simon Keenlyside
and Scarlett Strallen





© BBC / Chris Christodoulou

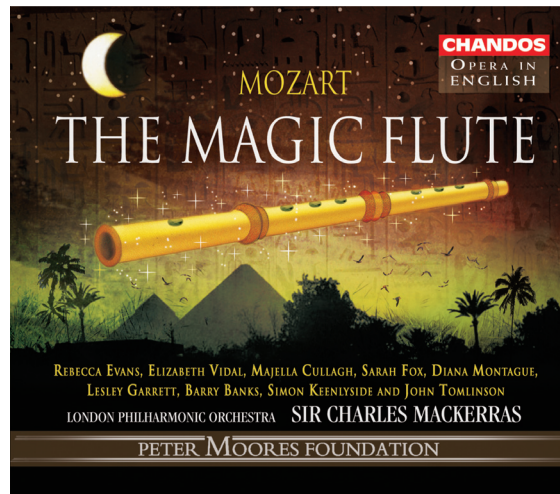
BBC Concert Orchestra, with its
Principal Conductor, Keith Lockhart

Also available



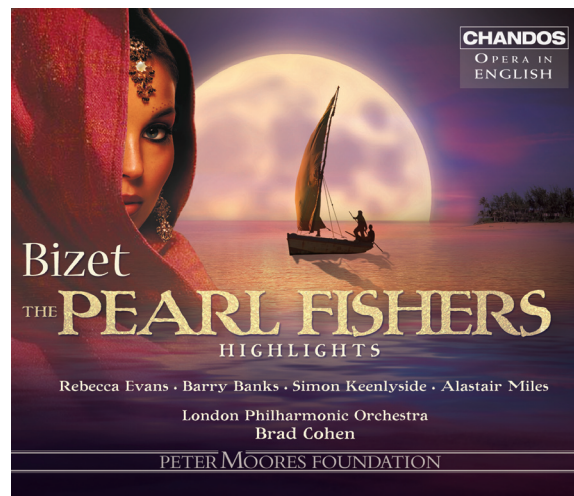
Britten
Billy Budd
CHAN 9826(3)

Also available



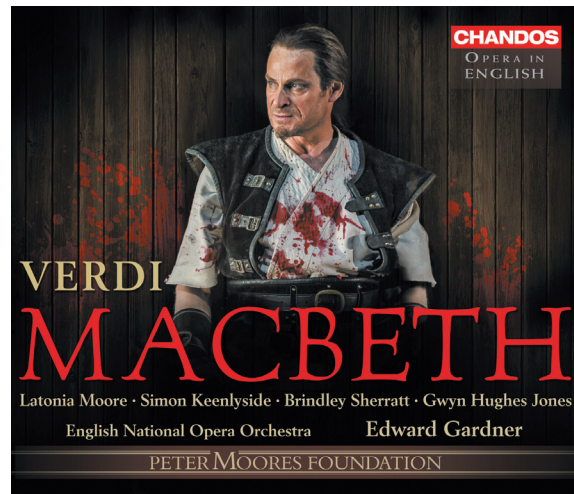
Mozart
The Magic Flute
CHAN 3121(2)

Also available



Bizet
The Pearl Fishers (Highlights)
CHAN 3156

Also available



Verdi
Macbeth
CHAN 3180(2)

Also available



Dove
Tobias and the Angel
CHAN 10606

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

BBC *Concert* ORCHESTRA

The BBC word mark and logo are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC Logo © 2011

Musical consultant: Seann Alderking
Vocal and language consultant: Ludmilla Andrew
Music librarian: Stephen Hogger
Staging director: Charles Kilpatrick
Picture research: Helen Anderson
Session photographer: Bill Cooper

With special thanks to

Derek Greten-Harrison
20th Century Fox
Daniel Gold, Jim Hoffman, Riley Hughes, and Eric Swanson, JoAnn Kane Music Service
Bruce Pomahac, Rodgers & Hammerstein Organization
Todd Ellis, Sony / ATV Music Publishing
Lisa Margolis, George Feltenstein, Diane Gascoigne, and Kris Little, Warner Bros.
Sandra Garcia-Myers and Edward Comstock, Warner Bros. Archives (University of Southern California,
School of Cinematic Arts)
Barbara Hall and Jonathon Auxier, Warner Bros. Corporate Archive
Sean Patrick Flahaven, Warner Chappell Music
Mark Eden Horowitz, Senior Music Specialist, Music Division, Library of Congress
John Wilson

Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Rosanna Fish and Jonathan Cooper
Editor Rosanna Fish
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Watford Colosseum; 3 – 5 March 2014
Front cover Montage by designer incorporating photograph of Simon Keenlyside © Bill Cooper
Back cover Photograph of David Charles Abell © Bill Cooper
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Warner / Chappell Music Ltd ('On the Street Where You Live', 'Night and Day', 'It's Magic'), Chappell & Co., Inc. ('So in Love'), Williamson Music (Imagem) ('People Will Say We're in Love', 'Soliloquy', 'It Might as Well Be Spring', 'Oh, What a Beautiful Mornin'', 'If I Loved You'), Joseph Weinberger Ltd ('When Did I Fall in Love?', 'Stranger in Paradise', 'If I Were a Rich Man'), Music Theatre International and MusicScope for Tams Witmark ('Reviewing the Situation'), T.B. Harms, Inc. ('All the Things You Are'), Warner Brothers Music Corp. ('Something's Gotta Give'), EMI Feist ('The Girl Next Door')
© 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

SOMETHING'S GOTTA GIVE – Keenlyside/Strallen/BBC CO/Abell

CHANDOS
CHAN 10838

SOMETHING'S GOTTA GIVE

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10838

- | | | |
|----|--|----------|
| | Frederick Loewe (1901–1988) / Alan Jay Lerner (1918–1986) | |
| 1 | On the Street Where You Live from <i>My Fair Lady</i> (1956)* | 3:17 |
| | Cole Porter (1891–1964) | |
| 2 | So in Love from <i>Kiss Me, Kate</i> (1948)* | 2:32 |
| 3 | Night and Day from <i>Gay Divorce</i> (1932)* | 4:00 |
| | Richard Rodgers (1902–1979) / Oscar Hammerstein II (1895–1960) | |
| 4 | People Will Say We're in Love from <i>Oklahoma!</i> (1943)*† | 4:13 |
| | Jerry Bock (1928–2010) / Sheldon Harnick (b. 1924) | |
| 5 | When Did I Fall in Love? from <i>Fiorello!</i> (1959)† | 4:01 |
| | Lionel Bart (1930–1999) | |
| 6 | Reviewing the Situation from <i>Oliver!</i> (1960)* | 6:06 |
| | Charles Muttter <i>violin</i> | |
| | Jerome Kern (1885–1945) / Oscar Hammerstein II | |
| 7 | All the Things You Are from <i>Very Warm for May</i> (1939)* | 3:33 |
| | Richard Rodgers / Oscar Hammerstein II | |
| 8 | Soliloquy from <i>Carousel</i> (1945)* | 8:04 |
| | Johnny Mercer (1909–1976) | |
| 9 | Something's Gotta Give from <i>Daddy Long Legs</i> (1955)* | 7:05 |
| | George Forrest (1915–1999) / Robert Wright (1914–2003) | |
| 10 | Stranger in Paradise from <i>Kismet</i> (1953)*† | 4:20 |
| | Richard Rodgers / Oscar Hammerstein II | |
| 11 | It Might as Well Be Spring from <i>State Fair</i> (1945)† | 3:57 |
| | Hugh Martin (1914–2011) / Ralph Blane (1914–1995) | |
| 12 | The Girl Next Door from <i>Athena</i> (1954) / <i>Meet Me in St. Louis</i> (1944)* | 3:37 |
| | Jule Styne (1905–1994) / Sammy Cahn (1913–1993) | |
| 13 | It's Magic from <i>Romance on the High Seas</i> (1948)* | 2:51 |
| | Richard Rodgers / Oscar Hammerstein II | |
| 14 | Oh, What a Beautiful Mornin' from <i>Oklahoma!</i> * | 2:45 |
| | Jerry Bock / Sheldon Harnick | |
| 15 | If I Were a Rich Man from <i>Fiddler on the Roof</i> (1964)* | 5:37 |
| | Richard Rodgers / Oscar Hammerstein II | |
| 16 | If I Loved You (Bench Scene) from <i>Carousel</i> *† | 8:38 |
| | | TT 75:38 |

© 2014 Chandos Records Ltd
© 2014 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

BBC Concert ORCHESTRA

The BBC word mark and logo are
trade marks of the British Broadcasting
Corporation and used under licence.
BBC Logo © 2011

Simon Keenlyside baritone*
Scarlett Strallen soprano†
BBC Concert Orchestra
Charles Muttter leader
David Charles Abell

SOMETHING'S GOTTA GIVE – Keenlyside/Strallen/BBC CO/Abell

CHANDOS
CHAN 10838