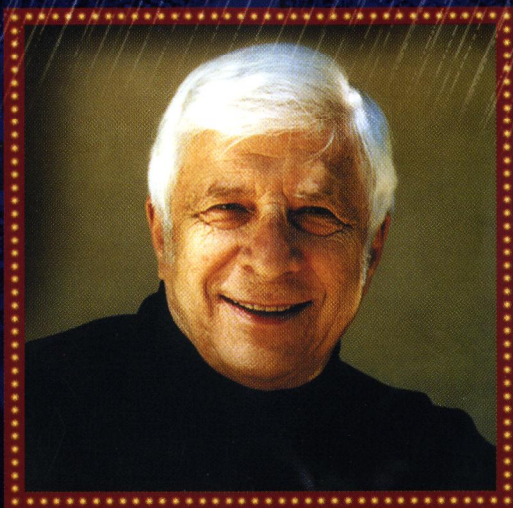


CHAN 7053



ELMER BERNSTEIN

CHANDOS
MOVIES

CHANDOS RECORDS PRESENTS
SINGIN' IN THE RAIN • GIGI
MEET ME IN ST. LOUIS • BRIGADOON
KISMET • THE BAND WAGON
THE ZIEGFELD FOLLIES • THE PIRATE

the

Film Music
FROM MGM MUSICALS

ORIGINAL ORCHESTRATIONS
BY CONRAD SALINGER

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
ELMER BERNSTEIN



Courtesy of William Rosar

Conrad Salinger

The Film Music from MGM Musicals
Original orchestrations by Conrad Salinger
Reconstruction by Christopher Palmer

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Bridal Procession (Night of my Nights) from 'Kismet'*
Wright/Forrest, after Borodin
Bruce Ogston (substituting Vic Damone) | 5:29 |
| 2 | Dancing in the Dark (pas de deux) from 'The Band Wagon'
Schwartz | 3:31 |
| 3 | The Trolley Song from 'Meet Me in St Louis'*
Blane/Martin
Mary Carewe (substituting Judy Garland) | 4:28 |
| 4 | Titles and Fountain Scene from 'Gigi'
Lerner/Loewe | 2:50 |
| 5 | Waltz sequence from 'Gigi'
Loewe
I Palais de glace ('A toujours')
II Valse chez Maxim ('She is not thinking of me') | 5:12 |

6	Singin' in the Rain from 'Singin' in the Rain'	4:19
	Brown/Freed Nick Curtis (substituting Gene Kelly)	
7	The Pirate Ballet from 'The Pirate'	4:50
	Porter/Edens	
8	The Heather on the Hill (vocal and ballet) from 'Brigadoon'	8:02
	Lerner/Loewe Nick Curtis (substituting Gene Kelly)	
9	This Heart of Mine from 'The Ziegfeld Follies'*	13:41
	Warren/Freed/Edens Nick Curtis (substituting Fred Astaire)	

TT 52:44

Ambrosian Singers*
John McCarthy director
Royal Philharmonic Orchestra
Elmer Bernstein

The Film Music from MGM Musicals

Recent years have seen the re-recording of many incidental scores for feature films, the revival of Broadway classics like *My Fair Lady* and *South Pacific* with operatic megastars in the leading roles, and the rehabilitation of theatre scores of earlier vintage like *Porgy and Bess* and *Show Boat* which, incredibly, no one had bothered to record complete and uncut before. Yet screen musicals have so far been left out of the picture almost completely. Soundtrack albums, when they were issued at all (and *Meet Me in St Louis* and *The Ziegfeld Follies* pre-dated the LP era), tended to concentrate on the vocal items, for the obvious reason that these featured the stars of the picture. Ballets and big musical set pieces of predominantly un-vocal substance were either omitted altogether (e.g. the 'Heather on the Hill' ballet in *Brigadoon*) or represented in truncated form only. In this pioneering recording we have rescued and polished up some of the most glittering items from a vast treasure trove, much of it still awaiting discovery and revaluation.

At their best the Metro-Goldwyn-Mayer musicals were masterpieces. From the earliest days of sound films all the Hollywood studios made musicals. The 1930s are remembered

for Busby Berkeley at Warner Bros (e.g. *42nd Street*, *Footlight Parade*) and for the Astaire-Rogers partnership at RKO (*Top Hat*, *Swing Time* and others). But once MGM established its preeminence in the 1940s it had no serious rivals right up to the breakdown of the studio system (which started in the 1950s and led eventually to the end of Hollywood's 'Golden Age').

MGM's prestige in musicals was largely the result of the discernment and enterprise of one man. Arthur Freed joined MGM as a songwriter in 1929 – among his lyrics were 'Singin' in the Rain' and 'This Heart of Mine' – but turned to producing in the 1940s, with spectacular results. He had a genius for scenting genius; and after bringing together the best people in every creative department – actors, dancers, writers, directors, choreographers, designers, musicians – gave them the opportunity to explore the farthest reaches of their capacity without regard to the usual constraints of money, time and interference from executives. Freed recruited, in some cases even discovered, not only directors like Vincente Minnelli, who with his marvellous visual eye (he had begun his career as an artist and designer) directed all

but one – *Singin' in the Rain* – of the films represented on this CD, but also stars like Judy Garland, Fred Astaire, Cyd Charisse and Gene Kelly; choreographers like Michael Kidd and Robert Alton; composers like Harry Warren, Cole Porter, Arthur Schwartz and Frederick Loewe; and music directors like John Green, Adolph Deutsch, Lennie Hayton and, later, André Previn who joined MGM at the age of sixteen and learnt his musical trade there.

Freed's right-hand man was Roger Edens, who was involved in some way with every musical aspect of a production. He wrote songs, he 'adapted' music, he co-produced. He was not a 'real' composer, or orchestrator, or conductor; yet his input in shaping and structuring big sequences was of paramount importance. He was the musical architect of, established the musical continuity of, numbers like 'This Heart of Mine' and 'The Pirate Ballet'.

Edens's team of co-workers was no less expert. Kay Thompson, described in lexicons as 'comédienne-author-composer-lyricist-arranger-vocal coach-singer-dancer-conductor-pianist', was an invaluable asset. So was Lela Simone, a former concert pianist whose remarkable qualities of intelligent musicianship were quickly noted by Edens while she was still a member of the MGM orchestra. She later helped to produce many of the early soundtrack albums of MGM

musicals. (I am indebted to Miss Simone, one of the few surviving members of Freed's quasi-permanent music staff, for much of the information contained in these notes.)

But the real hero of this recording is the man whom his life-long friend and colleague John Green, head of the MGM Music Department in the 1950s, described as the studio's 'star orchestrator', 'one of the two or three outstanding arranger-orchestrators in the entire field of musical theatre'. If there was one man responsible more than anyone else for giving the MGM musicals their unique sound it was Conrad Salinger. Born in Brookline, Massachusetts in 1901, he graduated from Harvard in 1923 and, like many of his generation, went to France to study. His chief mentor was André Gédalge of the Paris Conservatoire (1856–1926), a renowned teacher whose pupils included composers of the stature of Ravel, Florent Schmitt, Darius Milhaud and Arthur Honegger, and whose specialities were counterpoint and orchestration.

On his return to America in 1929 Salinger settled in New York, joined Harms, the music publishers, as a staff arranger, and was soon working on Broadway shows – this being the era of Rodgers and Hart, Jerome Kern and the Gershwin brothers among others. He gained some early film experience at the Paramount-Astoria Studios on Long Island and first came

to Hollywood in 1937 to work for Alfred Newman at Goldwyn-United Artists. In 1943 he signed a permanent contract with MGM. He soon became a member of the Freed Unit, and for nearly twenty years scarcely an MGM musical of note was produced on which he did not work, channelling his creativity into arranging countless songs and production numbers. Scores like the 'Raffles' sequence from *The Ziegfeld Follies*, the 'Heather on the Hill' ballet (*Brigadoon*) and the *Kismet* 'Bridal Procession' are in fact as much compositions as arrangements.

Salinger was an aristocrat: he had taste, class and a solid classical background. He revelled in the new freedom and flexibility the movies offered. In films there were fewer restrictions than in the theatre, and the orchestras were bigger; and for all the chamber-music-like delicacy of many of his effects, the quasi-impressionist wash of colours, the shadows and half-lights, Salinger liked to paint on a large canvas.

Salinger's was actually a complex musical personality, narcissistic and perfectionist. Ravel described his own orchestration as 'complex but not complicated' and much the same could be said of Salinger's. His scores are studded with detail, with incidental subtleties and small felicities of all kinds; but they are never cluttered, never made-up to the point at which glamour becomes overkill. Pop songs

are like people in that, if they are to be dressed up, a basic simplicity must always remain. That Salinger understood this was part of his genius.

Occasionally he ventured into jazz or swing or big-band territory and he could be big, bold and brassy if the occasion demanded, as in *The Pirate* and in the *grandioso* central climax of 'This Heart of Mine'. But the real Salinger lies in the deluxe quality of orchestral texture exemplified by 'Dancing in the Dark', 'Singin' in the Rain' and 'The Heather on the Hill': a quality born of his feeling for beauty of timbre, for mood, for atmosphere, for nuance, above all for *line*, for the give-and-take of melody and countermelody. His vocal accompaniments are object lessons in subtlety, sensitivity and understatement in this regard. The melodic thread may be finely drawn, even elliptical and ambiguous, but it is always present and a vital shaping force. In fact, a full-bloodedly expressive ballad like 'Dancing in the Dark' finds Salinger taking a passionate stance – passionate human feelings being expressed through strong singing melodic lines – and he brings a quick-tempo number like 'The Trolley Song' to life not merely joyously but ecstatically. No wonder his influence, not only on his contemporaries but also on later generations, was so tonic. André Previn says he keeps (figuratively speaking) a candle burning in his honour. John Williams

admits to having studied Salinger's scores avidly whenever the opportunity arose.

What of the shaping forces on Salinger's own personality? The energy, the lavish, even luxuriant invention in general, and the fondness for stratospheric horn parts in particular, suggest the Richard Strauss of *Der Rosenkavalier*; but Salinger's sense of the fastidious, his poetic sensibility, is better attuned to France (where, as we know, he studied) than to Germany, and the Ravel of *Daphnis et Chloé* is an inspiring presence; likewise the Debussy of *La Mer* and the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, and the Dukas of *L'Apprenti sorcier* and *La Péri*. Then there is the music of Frederick Delius (who lived most of his life in France and was deeply influenced by Impressionist painting) which was widely known and admired by American showbiz and pop-music practitioners both East and West – witness the work of men like Duke Ellington, Mel Tormé and Ferde Grofé, composer of the *Grand Canyon Suite*. Delius's superfine instrumentation, his ear for colour-harmonies and his fondness for dissolving, kaleidoscopic textures surely left their imprint on Salinger.

But we must also remember their Russian prototypes. The Hollywood musical, as men like Freed and Minnelli developed it, could almost be described as a cross between Broadway and the Russian Ballet of Diaghilev.

The Russian Ballet, which derived in its turn from such hybrid productions of the Russian Nationalist School as Rimsky-Korsakov's opera-ballet *Mlada*, shared in a pronounced degree many of the characteristics of musicals like *The Ziegfeld Follies*, *The Pirate* and *Kismet*. A flair for the exotic, the extravagant, colour and spectacle, for fantasy and fairytale; a basic naïveté, a child-like sense of wonder, a child-like conception of drama: well, 'That's Entertainment', to quote the title of another famous Schwartz/Dietz song from *The Band Wagon*. Diaghilev had dreamt of uniting all the arts on the stage; Minnelli and Freed, aided by the mobility of the camera and by sound-recording, worked towards uniting them on the screen. Musically, the key-figure in Russia was Rimsky-Korsakov (composer of *Scheherazade*), whose enormous influence on twentieth-century orchestration has gone largely uncredited. Debussy and Ravel both recognised him as a master and found him a fertile source of inspiration; it was, therefore, both logical and inevitable that Salinger found in Debussy and Ravel the help he needed to bring his own work in films to fruition.

In making and recording this selection from Salinger's best work we knew that it would be neither possible nor desirable to make carbon copies of the original soundtracks. For, though the notes are the same, thirty to forty years on, the times, singers, players, conductor,

recording techniques and recording venue are all different. A piece of music, like a play, is recreated every time it is performed, and there is no 'definitive' interpretation. As long as the spirit of the work remains unviolated, deviations from the letter are permissible, even to be welcomed. In the case of film music, where the original soundtrack often exerts an influence more authoritarian than authoritative, it is essential to bear this in mind if maximum enjoyment is to be obtained from new recordings.

Bridal Procession (Night of my Nights) from 'Kismet'

Kismet was, exceptionally, a musical Vincente Minnelli had to be talked, or rather discreetly pressured, into directing: the studio would agree to allow him to proceed with the Van Gogh biopic *Lust for Life*, a cherished project, the moment *Kismet* was completed. Virtually the only episode which interested Minnelli – the only one which permitted him to play any tricks of visual magic – was the scene of the young Caliph (Vic Damone) setting forth with his retinue in quest of a bride, looking forward as he does to the pleasures of the nuptial night. Unfortunately, the length of this scene turned out to be so disproportionate to the rest of the picture that the studio was obliged to cut it down – which it did so ruthlessly that what remains is a travesty of Minnelli's

original concept. However, the musical materials of the original version have survived, and this latter is what we have attempted to reconstruct for the present recording. Few will disagree, I imagine, that the *Urtext* is in every way superior to the familiar mutilated version.

The melody of 'Night of my Nights' – first delivered as a mighty *fortissimo* by the six horns in unison once the opening conflagration for full orchestra has died down – is derived, like all the songs in *Kismet*, from the works of the Russian Nationalist composer Alexander Borodin (in this case from a movement of his *Petite suite* for piano solo). It was clever of Messrs Wright and Forrest, the adaptors, to perceive the proto-Hollywoodian elements endemic in Borodin's exoticism. Salinger's orchestra for this number is full of Eastern promise *à la russe*: harps, guitars, keyboards, plucked strings and a large array of glitzy percussion.

Dancing in the Dark (pas de deux) from 'The Band Wagon'

This is a wonderful number, perhaps the epitome of Astaire's greatness as a screen artist, and of Salinger's, too. It is a warm, moonlit night in New York. Two dancers in a Broadway show (Astaire and Cyd Charisse), frustrated by problems in rehearsal, take a horse-drawn cab to Central Park to seek out a place to dance. Their romance is charted in

the dance and in the music. At first they are distant and reluctant to touch; but as the music builds they gradually gain in joy and confidence, and the dance becomes more elaborate and intimate until a rapturous climax is reached. As in classical ballet the full range of emotion implied by the dance is made articulate in the music, which smoulders sensuously as the tune starts up, flares and flames at its climax, and ends as it began, with the clip-clopping rhythm of the carriage.

The Trolley Song from 'Meet Me in St Louis'

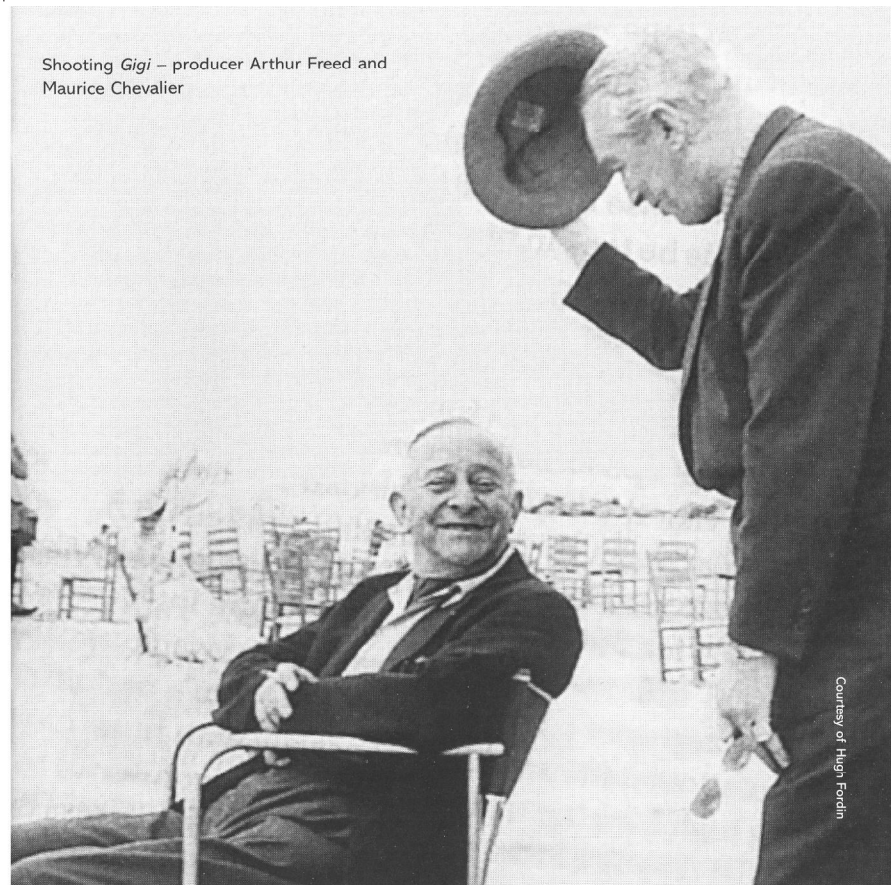
When *Meet me in St Louis* opened for the first time as a stage show on Broadway in November 1989, the critic of the *New York Times*, stirred by hearing the band launch into 'The Boy Next Door', 'The Trolley Song' and 'Have Yourself a Merry Little Christmas' in the Overture, wondered if Ralph Blane and Hugh Martin had perhaps touched something in the American character when they first wrote these songs for the MGM musical in 1943–4, while the war was on. There was little light in Europe at that time, but in California it was high summer. A trolley-load of boys and girls, dressed à la St Louis of 1903, speeds along without a care in the world. Well, not quite without a care. Judy Garland is disappointed when her beau (Tom Drake) fails to arrive on time and the trolley leaves without him; but he sprints along behind it and finally manages to

jump on board. Salinger's arrangement is masterly in its use of excited motor-figures, dancing rhythms, splashy, sparkling colours and heart-wrenching key-shifts. The sound and motion of the trolley, the feel of the summer day, Judy's bursting exhilaration: all are brilliantly captured at one and the same time in the musical treatment. Hugh Fordin, in his book on the Freed Unit based entirely on reminiscences of those who belonged to it, writes that 'even after the orchestra's first reading of "The Trolley Song" an excitement spread among those playing and listening. Then, when Judy came in with her dead-sure instinct of what she was to deliver, the ceiling seemed to fly off the stage'.

Titles and Fountain Scene from 'Gigi'

If *Gigi* was the last of the great MGM musicals, it was also one of the best and most honoured. It deserved those honours: all Freed's musicals (and this one above all) glow with the pride he took in his artists, craftsmen and technicians, and credit the public with intelligence and good taste. No expense was spared: the setting being Paris of *La Belle Époque*, Freed decided to film all the exteriors in *La Ville lumière* itself. The all-star cast included Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan and Hermione Gingold, and a Lerner/Loewe score was newly created for the purpose. Salinger must have relished the

Shooting *Gigi* – producer Arthur Freed and Maurice Chevalier



Courtesy of Hugh Fordin

opportunity yet again to visit the city where he had studied and whose music meant so much to him (earlier in the 1950s he had worked on *An American in Paris*, based on Gershwin's music). The film's titles (designed by Cecil Beaton who was also responsible for the costumes and sets) are introduced by a fanfare based on the 'Gigi' title song, and the music then sails into a vivacious cancan ('The Night they invented Champagne'). We dissolve to the film's penultimate scene in which Gaston (Louis Jourdan), standing pensively while huge fountains behind him shoot high into the night sky of Paris (wonderful to behold!), decides he will ask Gigi (Leslie Caron) to become not his mistress, but his wife. In his autobiography *On the street where I live* Alan Jay Lerner, the lyricist, makes special mention of this moment:

The night scene with Louis Jourdan pacing up and down in silhouette in front of a shimmering fountain and being shaken into a decision when a horse and carriage, also in silhouette, pull up short to avoid hitting him, is among the most memorable effects ever filmed and uniquely Minnelli.

One could perhaps say of Loewe's melody for 'Gigi' – shapely, long-limbed, lovely as a celebration of Gigi's transition from gawky schoolgirl to dazzling bird-of-paradise – that it also is 'among the most memorable ever composed' and 'uniquely Fritz Loewe'.

Waltz sequence from 'Gigi'

Frederick 'Fritz' Loewe, one of the great melodists of twentieth-century musical theatre (*My Fair Lady*, *Paint Your Wagon* and *Brigadoon* are among his other credits), was of Viennese origin and therefore congenitally waltz-conscious, even in a setting of *fin-de-siècle* Paris. Two waltzes make up this 'sequence' – 'Palais de glace' for the ice-skaters, cool, gliding and graceful; and then, *Tempo di valse viennaise*, the passionate 'Valse chez Maxim' for Louis Jourdan and Eva Gabor. It is a magnificent waltz and Salinger gives it the all-star MGM (or is it *Der Rosenkavalier*?) treatment, complete with the exuberant horn parts that were one of his trademarks. As in the case of *Kismet* we have returned here to Minnelli's (or Salinger's) original concept of this sequence, which is richer and more symphonic than the version ultimately approved. Since Gaston (Louis Jourdan) did not really sing the lyric – he rather spoke or declaimed it – and the tune is represented in the orchestra anyway, it seemed sensible here to omit the voice altogether.

Singin' in the Rain from 'Singin' in the Rain'

Here, in black and white as it were, is the synopsis of what is perhaps the most famous 'musical' number ever filmed, as described by authors Betty Comden and Adolph Green (who

also wrote *The Band Wagon*) in the published version of their screenplay:

Street outside Kathy's house.

Don (Gene Kelly) and Kathy (Debbie Reynolds) are kissing in the doorway. It is raining hard. A cab is waiting in the street.

Don: Good night, Kathy. See you tomorrow.

Kathy: Good night, Don. Take care of that throat. You're a big singing star now – remember? This California dew is a little heavier than usual tonight.

Don: Really? From where I stand, the sun is shining all over the place.

They kiss again, Don holding his umbrella over them. As Kathy goes in, Don looks up at the rain, motions the cab to drive off, closes his umbrella, starts strolling and singing the introduction to 'Singin' in the Rain'.

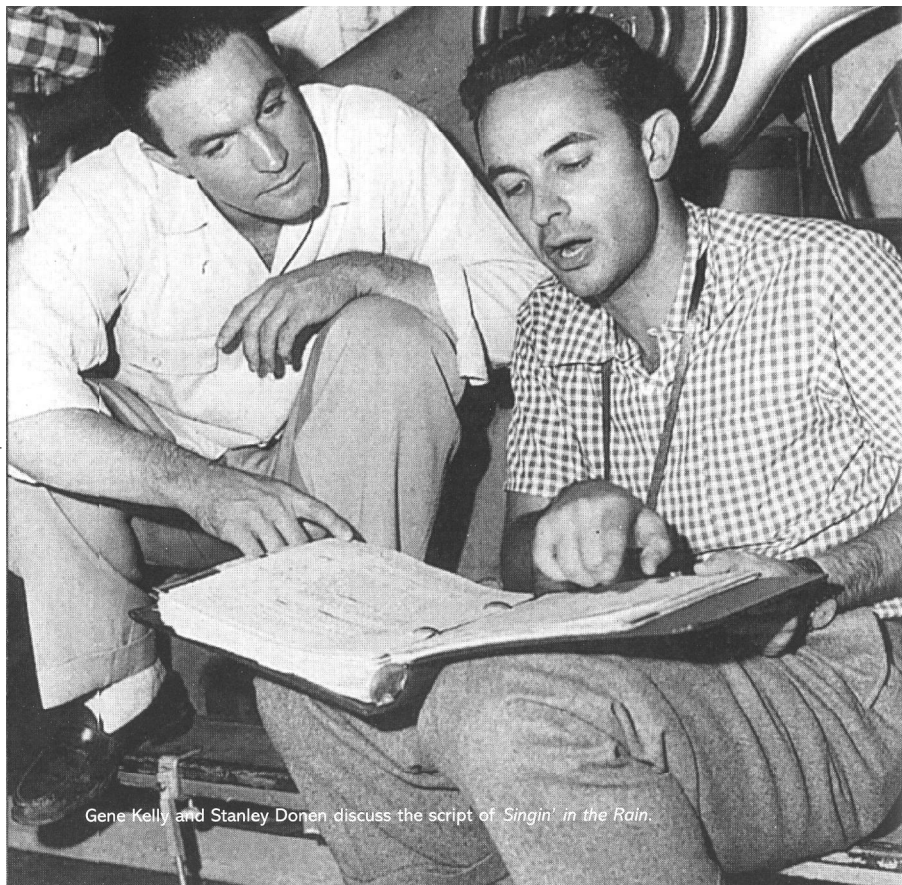
In the pouring rain, Don, happy and in love, sings and dances in the wet street, jumping up on the lamp post, sloshing joyously through puddles, letting the water from a rain pipe hit him in the face, balancing like a tightrope walker on the curb, and finally, in an outburst of exuberance, kicking up water in the gutter like a kid. He notices a policeman eyeing him with suspicion, collects himself, and after getting up on the sidewalk, strolls off, drenched and in love with life.

The song 'Singin' in the Rain' (by Nacio Hers Brown and Arthur Freed), first heard in the finale of *Hollywood Revue of 1929*, turned up in several other MGM musicals along the way

to its definitive incarnation, i.e. this one. As to Salinger's contribution we need do no more than quote Elmer Bernstein's comment to the effect that were Mozart employed by MGM as an arranger, this, in its effortless perfection, is the kind of work he might have produced.

The Pirate Ballet from 'The Pirate'

In *The Pirate*, set in the West Indies of the 1830s, Gene Kelly plays a strolling player who pretends to be a notorious pirate and turns the head of a naïve, impressionable young girl (Judy Garland). She imagines a fantasy-ballet in which he is the protagonist, cavorting and swashbuckling in black tights, sword in hand à la Douglas Fairbanks at his most flamboyant. The music's character is Hispanic, the tempi fast and furious, Salinger's orchestrations among his rowdiest and brashest: horns and piccolos are forced up to heights unfit for human habitation, pianos play fistfuls of chords, and a large percussion section beats bass drums, *tamburi militare* and tom-toms of various sizes for all it's worth. Bright primary colours prevail and Russian-style orchestral pyrotechnics abound as Kelly leaps, prances and battles aboard his pirate ship, zooming from the masthead and dancing with a spear, with fires and flares and explosions lighting up the night all around him. The long-suffering basis of the whole musical sequence is Cole Porter's song 'Mack



Gene Kelly and Stanley Donen discuss the script of *Singin' in the Rain*.

the Black', which Judy sings earlier in the picture. After the drum prelude we hear it once *in toto*, warmly sung by all strings in unison; then it is torn limb from limb.

The Heather on the Hill (vocal and ballet) from 'Brigadoon'

As the American who gets lost in the Scottish highlands and stumbles upon Brigadoon, a village that comes to life only once every hundred years, Gene Kelly had plenty of opportunities to charm and seduce in his inimitable Irish-American way – nowhere more than in this beautiful ballad which he first sings, then dances with Cyd Charisse against a mountain backdrop, all misty purples and duns and browns. It is one of his most lyrical *pas de deux*, and Salinger's setting of the tune is of his most unabashedly romantic, not to say sensual. The song itself is liltingly simple, almost like a folksong, although Loewe does not try to invest it with any *ersatz* Scottish inflections; and Salinger respects its simplicity as long as the vocal lasts. After that, however...

This Heart of Mine from 'The Ziegfeld Follies'

In true MGM-musical style we have left the best, or at least the biggest, till last. 'This Heart of Mine' is an orchestral-solo vocal-choral fresco of symphonic proportions. Those

who know anything about Florenz Ziegfeld will also know something of what to expect; but the *tour de force* of sustained inventive opulence which Salinger supplies might still take them by surprise. MGM's *Ziegfeld Follies*, like Ziegfeld's own follies in their heyday on Broadway (already celebrated by the studio in its 1936 *The Great Ziegfeld*), is a straightforward revue consisting of fourteen skits and musical numbers with no plot or story to connect them. The musical numbers are noteworthy (like Ziegfeld's) for the extravagance of their staging, nowhere more so than in 'This Heart of Mine'. As director Minnelli recalled,

all the stops were out: treadmills running in opposite directions, a turntable where dancers carrying white trees suddenly materialised, a circular ballroom with Tony Duquette statuary in the background.

Subtitled 'A Dance-Story', the number features Fred Astaire playing a gentleman jewel-thief (based on the 'Raffles' character created by Ernest Hornung, Conan Doyle's brother-in-law) who preys on guests at a ball. He singles out the aristocratic, beautiful, richly bejewelled Lucille Bremer as his victim and, after dancing with her, contrives to steal a kiss and her bracelet at the same moment. When they are about to part, however, she coolly removes her necklace and gives it to him. Realising they are kindred spirits they sweep into each

other's arms. The musical mainstay of the sequence is the title song composed by Harry Warren to lyrics by Arthur Freed himself. After the glittering introduction, in which trombones and then trumpets announce the guests, a *Tempo di valse moderato* is established and the tune of 'This Heart of Mine' glides in almost casually. After Astaire's solo vocal, however, it dominates and little by little marshals the full orchestral resources for an explosive climax (marked 'broadly and with grandeur') in which the horn counterpoints are audacious, and outrageous, even by Salinger's standards. The tempo switches to a brisk foxtrot, at which point the dancers with the white trees come on and pick up the tune. The music rolls on, wave after wave, chorus after chorus; and never is Salinger found at a loss for new countermelodies and textures. (Harry Warren would have enjoyed this: he had written the songs for Busby Berkeley's 1930s musicals, whose mammoth production numbers treated the music in the same generous way.) As the couple return to the ballroom and prepare for their exit, the opening musical events recur in reverse order; except for the moment when Bremer calmly takes off her necklace and hands it to Astaire, which is marked by an oboe solo of affecting simplicity (the start of the song's final chorus). The number ends in full-blown jubilation: as always in those far-off Hollywood-musical

days, everyone lived happily ever after. Good for them then; good for us now.

© Christopher Palmer

The **Ambrosian Singers** was formed by John McCarthy OBE in 1952 when it was found that there was insufficient work for top soloists. Gradually a number of soloists of very high musical ability accepted singing engagements until a vocal group of exceptional quality emerged. As they became known, producers and promoters began to make programmes for concerts, recordings, broadcasts and operas and soon the group became internationally renowned. Directed by John McCarthy, an internationally recognised artist in his own right, the Ambrosian Singers have worked with many great conductors and have given recitals world wide. They work extensively for film and television and have made many critically acclaimed recordings.

Former distinguished members of the Ambrosian Singers include: Dame Janet Baker, Heather Harper, Dame Margaret Price, Dame Gwyneth Jones, Helen Watts, Robert Tear, and John Shirley-Quirk.

The **Royal Philharmonic Orchestra** is one of the world's best known and most respected symphony orchestras. It is committed to bringing exciting music-making of the highest

quality to the widest possible audience. The core of the Orchestra's concert activity is its London series, although it also performs regularly both throughout the United Kingdom and abroad. The Orchestra continues its close association with some of the world's leading conductors and soloists. Its Music Directors have included Antal Dorati, Rudolf Kempe, André Previn and Vladimir Ashkenazy. Daniele Gatti has been Music Director since 1996. The 1997/98 season saw Yuri Temirkanov, now Conductor Laureate, celebrate his twentieth anniversary with the Orchestra.

Born in New York in 1922, **Elmer Bernstein** is one of America's most distinguished composers for film and television. At a young age he demonstrated remarkable talent as a pianist and was taken to Aaron Copland who encouraged and supported him and remained his mentor for some time. After service with the U.S. Air Force he spent several years as a

concert pianist before turning seriously to composition. He made a good impression on Hollywood in the early 1950s with the soundtrack for *The Man with the Golden Arm* and soon after became one of the most sought-after and influential screen composers of the century. Later successes include *Walk on the Wild Side*, *The Great Escape* and *The Magnificent Seven*, and more recently *My Left Foot*, *Cape Fear* (an arrangement of Bernard Herrmann's original score), *The Age of Innocence* and *Keeping the Faith*. In 1999 the Honolulu Symphony Orchestra and guitarist Christopher Parkening premiered Elmer Bernstein's Concerto for Guitar and Orchestra, which conductor and soloist later recorded with the London Symphony Orchestra. The year 2001 marks his fiftieth anniversary as a feature film composer who in the course of his long career has composed over 200 major film and television scores.

Die Filmmusik aus MGM-Musicals

In den letzten Jahren sind Neuaufnahmen vieler Spielfilm-Soundtracks erschienen; Broadway-Klassiker wie *My Fair Lady* und *South Pacific* sind mit Megastars der Opernwelt in den Hauptrollen neu inszeniert worden; man hat Musiktheaterpartituren früherer Jahre wie *Porgy and Bess* und *Show Boat*, um deren vollständige und ungekürzte Aufnahme auf Tonträger sich unglaublicherweise bisher niemand gekümmert hatte, zu neuem Ansehen verholfen. Doch Filmmusicals sind bislang fast völlig außer Acht gelassen worden. Soundtrackalben konzentrierten sich, wenn man sie überhaupt veröffentlichte (die Filme *Meet Me in St. Louis* und *The Ziegfeld Follies* [Broadway-Melodie] gingen z.B. der Einführung der Langspielplatte voraus), meist auf die Gesangsnummern, weil die naturgemäß von den Stars des jeweiligen Films dargeboten wurden. Tanzeinlagen und umfangreiche, überwiegend instrumentale Musiknummern wurden entweder ganz übergangen (z.B. die Nummer "Heather on the Hill" in *Brigadoon*) oder nur gekürzt eingespielt. Für die vorliegende bahnbrechende Einspielung haben wir einige der funkelndsten Schätze aufpoliert, die wir aus der riesigen Fundgrube retten konnten,

deren Inhalt größtenteils noch immer auf seine Entdeckung und Neubewertung wartet.

Die besten Metro-Goldwyn-Mayer-Musicals waren Meisterwerke. Seit den ersten Tagen des Tonfilms drehten die Hollywood-Studios Musicals. In den 1930er-Jahren wurde Busby Berkeley bei Warner Bros. (u.a. *42nd Street* [Die 42. Straße], *Footlight Parade* [Parade im Rampenlicht]) und die Partnerschaft von Fred Astaire und Ginger Rogers bei RKO (*Top Hat* [Ich tanze mich in dein Herz hinein], *Swing Time* und andere) berühmt. Aber nachdem MGM in den 40er-Jahren seine Vormachtstellung festigen konnte, hatte das Studio keine ernsthaften Rivalen mehr bis zum Niedergang des Studiosystems (der in den 50er-Jahren begann und schließlich das Ende von Hollywoods "goldenem Zeitalter" herbeiführte).

MGMs Renommee auf dem Gebiet des Musicals war im wesentlichen Ergebnis des Scharfblicks und Unternehmungsgeists eines Mannes. Arthur Freed wurde 1929 als Songwriter bei MGM eingestellt – er schrieb die Texte zu "Singin' in the Rain" und "This Heart of Mine" –, doch in den 40er-Jahren wurde er mit großem Erfolg als Produzent tätig. Er hatte das Talent, andere Talente

aufzuspüren, und nachdem er die besten Leute aus jeder Sparte zusammengebracht hatte – Schauspieler, Tänzer, Autoren, Regisseure, Choreographen, Ausstatter und Musiker –, gab er ihnen die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten bis zum Äußersten auszuschöpfen, ohne auf die üblichen Einschränkungen durch Finanzen, Zeit und die Einmischung durch Studiobosse achten zu müssen. Freed engagierte nicht nur Regisseure wie Vincente Minnelli, der mit seinem wunderbaren Sinn für visuelle Effekte (er hatte seine Karriere als bildender Künstler und Designer begonnen) bis auf einen – *Singin' in the Rain* [Du sollst mein Glücksstern sein] – alle auf dieser CD vertretenen Filme inszenierte, sondern auch (teils von ihm entdeckte) Stars wie Judy Garland, Fred Astaire, Cyd Charisse und Gene Kelly, Choreographen wie Michael Kidd und Robert Alton, Komponisten wie Harry Warren, Cole Porter, Arthur Schwartz und Frederick Loewe und Musikdirektoren wie John Green, Adolph Deutsch, Lennie Hayton und später André Previn, der mit 16 Jahren zu MGM stieß und dort sein musikalisches Gewerbe lernte.

Freeds rechte Hand war Roger Edens, der auf die eine oder andere Weise mit sämtlichen musikalischen Aspekten der Produktion befasst war. Er schrieb Songs und bearbeitete Musik, er war als Koproduzent tätig. Er war kein "echter" Komponist, Arrangeur oder Dirigent, doch sein Beitrag zur Gestaltung und

Strukturierung großer Nummern war von höchster Bedeutung. Er war der musikalische Architekt, er bestimmte die musikalische Kontinuität von Nummern wie "This Heart of Mine" und "The Pirate Ballet".

Edens Mitarbeiterteam war nicht weniger sachkundig. Kay Thompson, in Lexika als "Komikerin/Autorin/Komponistin/Texterin/Arrangeurin/Stimmbildnerin/Sängerin/Tänzerin/Dirigentin/Pianistin" geführt, war eine außerordentlich wichtige Stütze. Ebenso Lela Simone, eine ehemalige Konzertpianistin, deren außergewöhnlich intelligente Musikalität rasch von Edens erkannt wurde, während sie noch Mitglied im MGM-Orchester war. Später trug sie zur Produktion der Soundtrack-Alben der MGM-Musicals bei. (Ich verdanke Miss Simone, einer der wenigen überlebenden Mitarbeiterinnen aus Freeds quasi permanentem Musikstab, viele der in diesen Zeilen enthaltenen Informationen).

Aber der wahre Held der vorliegenden Einspielung ist der Mann, den sein lebenslanger Freund und Kollege John Green, Chef der MGM-Musikabteilung in den 1950ern, als "Star-Orchestrierer" des Studios beschrieb, als "einen von zwei oder drei herausragenden Arrangeuren des Musiktheaters insgesamt". Wenn ein Mann mehr als jeder andere für den einzigartigen Sound der MGM-Musicals verantwortlich war, dann war das Conrad Salinger. 1901 in

Brookline im US-Bundesstaat Massachusetts geboren, schloss er 1923 seine Studien an der Universität Harvard ab und ging wie viele andere seiner Generation nach Frankreich, um seine Studien fortzusetzen. Sein Hauptmentor war André Gédalge (1856–1926) vom Pariser Conservatoire, ein renommierter Lehrer, zu dessen Schülern Komponisten wie Ravel, Florent Schmitt, Darius Milhaud und Arthur Honegger zählten und dessen Spezialgebiete Kontrapunkt und Orchestrierung waren.

Bei seiner Rückkehr in die USA ließ sich Salinger 1929 in New York nieder, wurde beim Musikverlag Harms als Arrangeur angestellt und arbeitete bald an Broadway-Shows mit – dies war u.a. die Ära von Rodgers und Hart, Jerome Kern und den Gebrüdern Gershwin. Er sammelte einige frühzeitige Filmerfahrungen in den Paramount-Astoria Studios auf Long Island und kam 1937 zum ersten Mal nach Hollywood, um bei Goldwyn-United Artists für Alfred Newman zu arbeiten. 1943 unterzeichnete er einen festen Vertrag mit MGM. Bald wurde er in Freeds Stab aufgenommen, und fast zwanzig Jahre lang wurde kaum ein bedeutendes MGM-Musical produziert, an dem er nicht beteiligt gewesen wäre – seine Kreativität floss in zahllose Songs und Szenen ein. Musik wie die "Raffles"-Sequenz aus *The Ziegfeld Follies*, das Ballett "Heather on the Hill" (*Brigadoon*) und der Brautzug aus *Kismet* sind nicht nur

Arrangements, sondern geradezu eigenständige Kompositionen.

Salinger war ein Aristokrat: Er hatte Geschmack, Klasse und eine solide Ausbildung in ernster Musik. Er genoss die neue Freiheit und Flexibilität, die das Kino bot. Beim Film gab es weniger Restriktionen als beim Theater, die Orchester waren größer, und Salinger liebte es bei aller kammermusikalischen Feinheit vieler seiner Effekte, der beinahe impressionistischen Tönung seiner Klangfarben samt Schatten und Halbschatten, in großem Maßstab zu gestalten.

Salinger war eine wahrhaft komplexe musikalische Persönlichkeit, narzisstisch und perfektionistisch. Ravel beschrieb seine eigenen Orchestrierungen als "komplex, aber nicht kompliziert", und fast dasselbe kann man über Salingers Arbeit sagen. Seine Filmmusiken waren mit Details übersät, mit beiläufiger Subtilität und kleinen Kniffen aller Art; aber niemals waren sie überladen, niemals so weit getrieben, dass man des Glammers überdrüssig würde. Pop-Songs sind insofern wie Menschen, dass stets eine grundlegende Schlichtheit erhalten bleiben muss, so sehr sie auch herausgeputzt werden. Dass Salinger das begriff, war Teil seines Genies.

Gelegentlich wagte er sich in die Bereiche von Jazz, Swing oder Bigband-Musik vor, und er konnte großzügig, kühn und stolz schreiben, wenn es die Situation erforderte,

wie in *The Pirate* [Der Pirat] und am grandiosen zentralen Höhepunkt von "This Heart of Mine". Aber der wahre Salinger findet sich in der luxuriös anmutenden Orchester-textur, die in "Dancing in the Dark", "Singin' in the Rain" und "The Heather on the Hill" exemplarisch erkennbar ist: Eine Eigenschaft, die aus seinem Gefühl für schönes Timbre, für Stimmung, Atmosphäre, Nuancierung und vor allem für Linienführung erwuchs, für die Wechselwirkung von Melodie und Gegenmelodie. Seine Gesangsbegleitungen sind in dieser Hinsicht Musterbeispiele für Subtilität, Sensibilität und Understatement. Der melodische Faden mag fein ausgesponnen sein, manchmal wirkt er sogar kryptisch und mehrdeutig, aber er ist stets gegenwärtig und von ausschlaggebender Gestaltungskraft. Tatsächlich nimmt sich Salinger einer vollblütig ausdrucksvollen Ballade wie "Dancing in the Dark" mit Leidenschaft an – wobei leidenschaftliche menschliche Gefühle durch die melodische Prägnanz der Gesangslinien ausgedrückt werden –, und er erweckt eine schnelle Nummer wie "The Trolley Song" nicht nur freudig, sondern geradezu ekstatisch zum Leben. Kein Wunder, dass sein Einfluss nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch auf spätere Generationen so stimulierend war. André Previn sagt, er halte (bildlich gesprochen) zu seinen Ehren stets eine Kerze angezündet. John Williams gesteht, bei jeder

sich bietenden Gelegenheit begierig Salingers Partituren studiert zu haben.

Und wie steht es um die Einflüsse auf Salingers eigene Persönlichkeit? Die Energie, der verschwenderische, geradezu wuchernde Einfallsreichtum im Allgemeinen und die Vorliebe für stratosphärische Hornstimmen im Besonderen lässt an den Richard Strauss des *Rosenkavalier* denken, aber Salingers Sinn für das Anspruchsvolle, seine poetische Sensibilität sind eher auf Frankreich eingestimmt (wo er bekanntlich studierte) als auf Deutschland, und als besondere Inspirationen muss der Ravel von *Daphnis et Chloé* gelten, ebenso der Debussy von *La Mer* und dem Dukas von *L'Apprenti sorcier* und *La Péri*. Und dann ist da noch die Musik von Frederick Delius (der den größten Teil seines Lebens in Frankreich verbrachte und zutiefst von der impressionistischen Malerei beeinflusst war), die Showbusiness- und Popmusik-Praktiker an der amerikanischen Ost- und Westküste kannten und bewunderten – man denke nur an das Schaffen von Männern wie Duke Ellington, Mel Tormé und Ferde Grofé (der die *Grand Canyon Suite* schrieb). Delius' exquisite Instrumentierung, sein Gespür für koloristische Harmonik und seine Vorliebe für schmelzende, kaleidoskopische Texturen prägten Salinger mit Sicherheit.

Aber wir dürfen auch die russischen Vorbilder nicht vergessen. Das Hollywood-Musical, so wie es Männer wie Freed und Minnelli entwickelten, könnte fast als eine Kreuzung zwischen Broadway und Diaghilews Ballets Russes beschrieben werden. Die Ballets Russes, die wiederum auf Mischprodukte der Russischen Nationalen Schule wie Rimski-Korsakows Ballettopter *Mlada* zurückgehen, hatten viele Charakteristika mit Musicals wie *The Ziegfeld Follies*, *The Pirate* und *Kismet* gemeinsam: ein Flair fürs Exotische, Extravagante, Farbenfrohe und Spektakuläre, fürs Phantastische und Märchenhafte; eine Grundnaivität, kindliches Staunen, eine ebenso kindliche Vorstellung von Dramatik – "That's Entertainment", um den Titel eines anderen berühmten Schwartz/Dietz-Songs aus *The Band Wagon* [Vorhang auf] zu zitieren. Diaghilew hatte davon geträumt, alle Kunstsparten auf der Bühne zu vereinen; Minnelli und Freed arbeiteten, unterstützt durch die Mobilität der Kamera und die Technik der Tonaufnahme, darauf hin, sie auf der Leinwand zu vereinigen. Die musikalische Schlüsselfigur in Russland war Rimski-Korsakow (der Komponist von *Scheherazade*), dessen enormer Einfluss auf die Orchestrierung im 20. Jahrhundert nie ausreichend gewürdigt worden ist. Sowohl

Debussy als auch Ravel erachteten ihn als Meister und erkannten in ihm eine fruchtbare Quelle der Inspiration; daher war es sowohl logisch als auch unvermeidlich, dass Debussy und Ravel für Salinger eine Hilfe waren, um sein eigenes Schaffen für den Film verwirklichen zu können.

Bei der Erstellung und Einspielung der vorliegenden Auswahl von Salingers besten Arbeiten waren wir uns bewusst, dass es weder möglich noch wünschenswert sein würde, getreue Nachahmungen des Originalsoundtracks herzustellen. Denn obwohl die Noten die selben bleiben, sind dreißig bis vierzig Jahre später die Zeiten ebenso wie Sänger, Musiker, Dirigent, Aufnahmetechnik und Aufnahmeort ganz andere. Ein Musikstück wird wie ein Theaterstück bei jeder Aufführung neu geschaffen und es gibt keine "definitive" Interpretation. Solange der Geist des Werkes gewahrt bleibt, sind Abweichungen von der Buchstabentreue zulässig, sogar willkommen. Im Falle von Filmmusik, wo der ursprüngliche Soundtrack seinen Einfluss oft eher autoritär als autoritativ ausübt, ist es unerlässlich, dies in Erinnerung zu behalten, wenn die neuen Einspielungen möglichst viel Freude bringen sollen.

© Christopher Palmer

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller



Conrad Salinger (left) and John Green, later Head of Music at MGM, in New York, 1937

John McCarthy (OBE) legte 1952 den Grundstein für die **Ambrosian Singers** zu einer Zeit, als es für Spitzensolisten nicht viel Arbeit gab. Einige hochbegabte Solisten begannen deshalb, gemeinsame Verpflichtungen zu übernehmen, und aus diesen Anfängen ging mit der Zeit ein Vokalensemble von außergewöhnlichem Rang hervor, dessen Ruf sich schnell verbreitete. Produzenten und Veranstalter kamen mit Projekten für Konzerte, Schallplatten-aufnahmen, Rundfunksendungen und Opern, und schon bald waren die Ambrosian Singers auch international ein Begriff. Unter der Leitung von John McCarthy, selbst ein renommierter Künstler, hat das Ensemble mit vielen berühmten Dirigenten zusammen-gearbeitet und Konzerte in aller Welt gegeben. Die Ambrosian Singers sind häufig in Film und Fernsehen zu hören und haben zahlreiche vielbeachtete Schallplattenaufnahmen vorgelegt.

Namhafte Mitglieder der Ambrosian Singers waren zeitweise unter anderem Dame Janet Baker, Heather Harper, Dame Margaret Price, Dame Gwyneth Jones, Helen Watts, Robert Tear und John Shirley-Quirk.

Das **Royal Philharmonic Orchestra** zählt zu den bekanntesten und angesehensten Sinfonieorchestern der Welt. Es ist dem Anliegen verpflichtet, einem möglichst breiten

Publikum Musik auf höchstem Niveau zu vermitteln. Der Kern des Konzertprogramms besteht in der Londoner Aufführungsreihe, obwohl das Orchester auch regelmäßig an vielen anderen Stätten im In- und Ausland auftritt. Traditionell pflegt es enge Kontakte mit den führenden Dirigenten und Solisten der Welt. So ist es unter anderem von Antal Dorati, Rudolf Kempe, André Previn und Vladimir Ashkenazy geleitet worden. Seit 1996 liegt die musikalische Leitung bei Daniele Gatti. In der Spätzeit 1997/98 feierte der inzwischen zum Ehrendirigenten ernannte Juri Temirkanow sein 20. Jubiläum mit dem Orchester.

Der 1922 in New York geborene **Elmer Bernstein** gehört zu den angesehensten Film- und Fernsehkomponisten der USA. Schon in jungem Alter zeigte er ein außergewöhnliches pianistisches Talent und wurde Aaron Copland vorgestellt, der ihn dann lange Jahre förderte und inspirierte. Nach seinem Dienst in der US-Luftwaffe wirkte er zunächst als Konzertpianist, bevor er sich ernsthaft der Komposition zuwandte. In Hollywood imponierte er Anfang der fünfziger Jahre mit der Filmmusik zu *Der Mann mit dem goldenen Arm* und profilierte sich in kürzester Zeit als einer der meistgefragten und einflussreichsten Filmkomponisten des Jahrhunderts. Große Erfolge waren später *Walk on the Wild Side*,

Gesprengte Ketten und *Die glorreichen Sieben* sowie in neuerer Zeit *Mein linker Fuß*, *Kap der Angst* (arrangiert nach Bernard Herrmann), *Zeit der Unschuld* und *Glauben ist alles!* Der Gitarrist Christopher Parkening und das Honolulu Symphony Orchestra brachten 1999 Bernsteins Konzert für Gitar

und Orchester zur Uraufführung, das später auch mit dem London Symphony Orchestra aufgenommen wurde. Im Jahr 2001 blickt Elmer Bernstein auf ein halbes Jahrhundert in Hollywood und auf über 200 große Film- und Fernsehmusiken zurück.

Gigi – (from left) musical director André Previn, Louis Jourdan, composer Frederick Loewe, lyricist Alan Jay Lerner



Les Musiques de film des comédies musicales de la MGM

Ces dernières années ont vu paraître de nouveaux enregistrements de nombreuses musiques écrites pour des longs métrages; la reprise de grands classiques de Broadway comme *My Fair Lady* et *South Pacific* avec des superstars du monde lyrique dans les rôles principaux; et la réhabilitation de partitions plus anciennes composées pour le théâtre comme *Porgy and Bess* et *Show Boat* que, chose incroyable, personne n'avait encore pris la peine d'enregistrer intégralement et sans coupure. Pourtant les comédies musicales portées à l'écran ont été, jusqu'à cette date, presque complètement tenues à l'écart. Les albums consacrés à des bandes originales qui ont été publiés (*Meet Me in St Louis* [Le Chant du Missouri] et *The Ziegfeld Follies* [Les Ziegfeld Folies] sont antérieures à l'ère du 33 tours) comportaient essentiellement des numéros vocaux, pour une raison évidente, car ces numéros mettaient en valeur les vedettes des films. Les ballets et les grands passages musicaux essentiellement dépourvus de chant étaient soit omis (comme le ballet "Heather on the Hill" dans *Brigadoon*), soit tronqués. Dans cet enregistrement sans précédent, nous avons sauvé et figolé quelques-uns des plus brillants numéros d'un

immense trésor, dont une grande partie attend encore d'être découverte et reconnue à sa juste valeur.

Les meilleures comédies musicales de la Metro-Goldwyn-Mayer furent des chefs-d'œuvre. Dès les premiers temps du film parlant, tous les studios de Hollywood firent des comédies musicales. On se souvient des années 1930 pour Busby Berkeley chez Warner Bros (notamment *42nd Street*, *Footlight Parade* [Prologue]) et pour le couple Astaire-Rogers chez RKO (*Top Hat* [Le Danseur du dessus], *Swing Time* [Sur les ailes de la danse] et d'autres encore). Mais après avoir établi sa suprématie dans les années 1940, la MGM n'eut plus aucun rival sérieux jusqu'à la fin de l'hégémonie des studios (qui débuta dans les années 1950 et aboutit finalement à la fin de "l'âge d'or" de Hollywood).

Le prestige de la MGM fut en grande partie le fruit du discernement et de l'esprit d'initiative d'un seul homme. Arthur Freed entra à la MGM comme auteur de chansons en 1929 – parmi les paroles de chansons qu'il écrivit, on peut citer "Singin' in the Rain" et "This Heart of Mine" – mais il se tourna vers la production dans les années 1940 et remporta un succès impressionnant. Il avait le

don de flairer le génie; et après avoir réuni les meilleurs dans tous les domaines de la création – acteurs, danseurs, auteurs, réalisateurs, chorégraphes, décorateurs, musiciens – il leur donna la possibilité d'aller au bout de leurs capacités sans avoir à se préoccuper des contraintes habituelles que sont l'argent, les délais ou l'interférence des instances dirigeantes. Freed recruta, découvrit même dans certains cas, non seulement des réalisateurs comme Vincente Minnelli qui, avec son merveilleux regard (il avait commencé sa carrière comme artiste et décorateur), réalisa tous les films présentés sur ce CD, à l'exception d'un seul – *Singin' in the Rain* ("Chantons sous la pluie") – mais également des vedettes de l'écran comme Judy Garland, Fred Astaire, Cyd Charisse et Gene Kelly; des chorégraphes comme Michael Kidd et Robert Alton; des compositeurs comme Harry Warren, Cole Porter, Arthur Schwartz et Frederick Loewe; et des directeurs musicaux comme John Green, Adolph Deutsch, Lennie Hayton et, par la suite, André Prévin qui entra à la MGM à l'âge de seize ans et y apprit son métier de musicien.

Le bras droit de Freed, Roger Edens, participait d'une façon ou d'une autre à tous les aspects musicaux d'une production. Il écrivait des chansons, il "adaptait" de la musique, il coproduisait. Ce n'était pas un "véritable" compositeur, orchestrateur ou chef

d'orchestre; pourtant sa contribution à la mise en forme et à la structuration des grosses séquences fut d'une importance capitale. Il fut l'architecte musical et réalisa la continuité musicale de numéros comme "This Heart of Mine" et "The Pirate Ballet".

Les collègues d'Edens n'étaient pas moins habiles. Kay Thompson, qualifiée dans certains lexiques de "comédienne-auteur-compositeur-parolière-arrangeuse-répétitrice vocale-chanteuse-danseuse-chef d'orchestre-pianiste" fut un atout inestimable. On peut en dire autant de Lela Simone, ancienne pianiste concertiste, dont les remarquables qualités de musicienne furent vite remarquées par Edens, alors qu'elle appartenait encore à l'orchestre de la MGM. Par la suite, elle participa à la production des premiers albums de bandes originales des comédies musicales de la MGM (je dois à Mlle Simone, l'une des rares survivantes de l'équipe musicale quasi permanente de Freed, une grande partie des informations contenues dans ces notes).

Mais le véritable héros de cet enregistrement est l'homme que son collègue et ami de toujours, John Green, chef du service musical de la MGM dans les années 1950, qualifia d'"orchestrateur vedette" du studio, "l'un des deux ou trois arrangeurs-orchestrateurs exceptionnels du théâtre musical dans son ensemble". Et si les comédies musicales de la MGM possèdent un

style unique, elles le doivent à un homme plus qu'à tout autre, Conrad Salinger. Né à Brookline, dans le Massachusetts, en 1901, il obtint son diplôme de Harvard en 1923 et, comme beaucoup de jeunes de sa génération, partit faire des études en France. Son principal mentor fut André Gédalge au Conservatoire de Paris (1856–1926), pédagogue renommé comptant au nombre de ses élèves des compositeurs de la stature de Ravel, Florent Schmitt, Darius Milhaud et Arthur Honegger, et qui était spécialisé dans le contrepoint et l'orchestration.

De retour aux États-Unis en 1929, Salinger s'installa à New York, entra dans la maison d'édition musicale Harms comme arrangeur, et travailla bientôt aux spectacles de Broadway – c'était l'époque de Rodgers et Hart, de Jerome Kern et des frères Gershwin notamment. Salinger fit ses premières expériences cinématographiques aux Studios Paramount-Astoria à Long Island et se rendit pour la première fois à Hollywood en 1937 afin de travailler pour Alfred Newman aux Goldwyn-United Artists. En 1943, il signa un contrat permanent avec la MGM. Il entra rapidement dans l'équipe de Freed et, pendant près de vingt ans, il participa à presque toutes les comédies musicales dignes d'intérêt produites à la MGM, se consacrant essentiellement à l'arrangement d'innombrables chansons et numéros des productions. En fait, des

partitions comme la séquence "The Raffles" des *Ziegfeld Folies*, le ballet "Heather on the Hill" (*Brigadoon*) et la "Bridal Procession" dans *Kismet* sont tout autant des compositions que des arrangements.

Salinger était un aristocrate: il avait du goût, de la classe et une solide formation classique. Il se délectait de la liberté nouvelle et de la souplesse qu'offraient les films. Dans les films, il y avait moins de restrictions qu'au théâtre, et les orchestres étaient plus fournis; Salinger aimait peindre sur une grande toile que ce soit avec cette délicatesse comparable à de la musique de chambre que l'on trouve dans un grand nombre de ses effets, que ce soit par couches légères de couleurs presque impressionnistes, les ombres et les lumières crépusculaires.

Salinger est en réalité une personnalité musicale complexe, narcissique et perfectionniste. Ravel disait de sa propre orchestration qu'elle était "complexe mais pas compliquée" et l'on pourrait dire à peu près la même chose de celle de Salinger. Ses partitions sont truffées de détails, avec des subtilités mineures et des petits bonheurs de toute sorte; mais elles ne sont jamais encombrées, jamais surchargées au point de transformer l'éclat en matraquage. Les chansons populaires sont comme les êtres humains: même parées avec élégance, elles doivent conserver une simplicité élémentaire.

Salinger l'a compris, ce qui fait partie de son génie.

De temps à autre, il s'est aventuré dans le domaine du jazz, du swing ou du big band et il pouvait être grandiose, audacieux et brillant si les circonstances l'exigeaient, comme dans *The Pirate* (Le Pirate) et dans le sommet central *grandioso* de "This Heart of Mine". Mais le véritable Salinger réside dans la très grande qualité de la texture orchestrale illustrée par "Dancing in the Dark", "Singin' in the Rain" et "The Heather on the Hill": une qualité provenant de son goût pour la beauté du timbre, l'ambiance, l'atmosphère, la nuance, surtout la *ligne*, les concessions mutuelles de la mélodie et du contre-chant. Ses accompagnements vocaux sont des modèles de subtilité, de sensibilité et de discrétion à cet égard. Le fil mélodique est finement tracé, voire elliptique et ambigu, mais il reste toujours présent et constitue un élément essentiel de la forme. En fait, dans une ballade purement expressive comme "Dancing in the Dark", Salinger prend une position passionnée – des sentiments humains passionnés s'expriment au travers de fortes lignes mélodiques chantantes – et il donne vie à un numéro au tempo rapide comme "The Trolley Song" qui est non seulement joyeux, mais extatique. Il n'est pas étonnant qu'il ait eu une telle influence, non seulement sur ses contemporains, mais également sur les

générations suivantes. André Prévin dit qu'il garde une bougie allumée (au sens figuré) en son honneur. John Williams admet avoir étudié avec ferveur les partitions de Salinger à chaque fois qu'il en a eu l'occasion.

Quelles influences a subies la personnalité de Salinger? L'énergie, l'invention somptueuse, voire luxuriante d'une façon générale, et plus particulièrement la passion pour les parties de cor stratosphériques évoquent Richard Strauss dans *Der Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose), mais le côté méticuleux de Salinger, sa sensibilité poétique, s'accorde mieux avec la France (où, comme on le sait, il fit des études) qu'avec l'Allemagne: Ravel, dans *Daphnis et Chloé*, est présent dans son inspiration; de même que Debussy au travers de *La Mer* et du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et Dukas dans *L'Apprenti sorcier* et *La Péri*. Il y a ensuite la musique de Frederick Delius (qui passa la majeure partie de sa vie en France et fut profondément influencé par la peinture impressionniste), qui était très connue et admirée dans le monde du show-business américain, et de la musique populaire à l'Est comme à l'Ouest – comme en témoigne l'œuvre de musiciens tels Duke Ellington, Mel Tormé et Ferde Grofé, compositeur de la *Grand Canyon Suite*. L'instrumentation très subtile de Delius, son oreille pour les harmonies de couleurs et sa passion pour les textures kaléidoscopiques qui se dissolvent

ont sûrement laissé leur empreinte sur Salinger.

Mais il ne faut pas oublier leurs prototypes russes. La comédie musicale hollywoodienne, telle que l'ont développée des hommes comme Freed et Minnelli, pourrait presque être considérée comme une synthèse entre Broadway et les Ballets russes de Diaghilev. Le Ballet russe, lui-même issu de productions hybrides de l'école nationaliste russe comme l'opéra-ballet *Maïa* de Rimski-Korsakov, comporte à plus d'un titre de nombreuses caractéristiques de comédies musicales comme *The Ziegfeld Follies*, *The Pirate* et *Kismet*. Le sens de l'exotisme, du luxe, de la couleur et du spectacle, de la fantaisie et du conte de fées; une naïveté fondamentale, un sens enfantin de l'émerveillement et une conception enfantine du drame: "That's Entertainment" (C'est ça le divertissement), pour citer le titre d'une autre chanson célèbre de Schwartz/Dietz dans *The Band Wagon* (Tous en scène). Diaghilev avait rêvé de réunir toutes les disciplines artistiques sur scène; Minnelli et Freed, aidés par la mobilité de la caméra et par l'enregistrement sonore, ont cherché à les réunir à l'écran. Sur le plan musical, le personnage essentiel en Russie fut Rimski-Korsakov (le compositeur de *Shéhérazade*), dont l'énorme influence sur l'orchestration au vingtième siècle est à peine

reconnue. Debussy et Ravel l'ont tous deux considéré comme un maître et ont trouvé en lui une source fertile d'inspiration; il était donc à la fois logique et inévitable que Salinger trouvât en Debussy et en Ravel l'aide dont il avait besoin pour mener à bien son propre travail dans le domaine des films.

En produisant et en enregistrant cette sélection des meilleures œuvres de Salinger, nous savions qu'il serait impossible de reproduire les bandes sonores originales; d'ailleurs, ce ne serait pas souhaitable. Car même si les notes sont les mêmes trente à quarante ans plus tard, les chanteurs, les instrumentistes, le chef d'orchestre, les techniques et le lieu d'enregistrement sont tous différents. Un morceau de musique, comme une pièce de théâtre, est recréé à chaque exécution et il n'existe pas d'interprétation "définitive". Aussi longtemps que l'esprit de l'œuvre est respecté, il est possible de s'écarter de l'original; c'est même parfois souhaitable. Dans le cas de la musique de film, où la bande sonore originale exerce souvent une influence plus autoritaire qu'une influence faisant autorité, il est essentiel de ne pas l'oublier si l'on veut tirer le plus grand plaisir des nouveaux enregistrements.

© Christopher Palmer
Traduction: Marie-Stella Pâris



Elmer Bernstein (left) with producer Arthur Freed

Courtesy of Elmer Bernstein

C'est John McCarthy (OBE) qui en 1952 fonda les **Ambrosian Singers** à une époque où les plus grands solistes avaient du mal à trouver du travail. Petit à petit, il offrit à certains chanteurs extrêmement talentueux des engagements jusqu'au jour où émergea un groupe vocal de premier ordre. Lorsqu'ils prirent conscience de l'existence du groupe, promoteurs et producteurs se mirent à leur offrir des programmes de concerts, d'enregistrements, d'émissions et d'opéras et bien vite l'ensemble devint célèbre sur la scène internationale. Sous la direction de John McCarthy, lui-même un artiste de réputation internationale à part entière, les Ambrosian Singers ont travaillé avec plusieurs chefs éminents et ont donné des récitals dans le monde entier. Ils travaillent beaucoup pour le petit et le grand écrans et plusieurs de leurs enregistrements ont été applaudis par les critiques.

De nombreux chanteurs illustres ont fait partie des Ambrosian Singers: Dame Janet Baker, Heather Harper, Dame Margaret Price, Dame Gwyneth Jones, Helen Watts, Robert Tear et John Shirley-Quirk.

Le **Royal Philharmonic Orchestra** est l'un des orchestres symphoniques les plus célèbres et les plus respectés au monde. Son but est d'offrir des concerts passionnants et de premier ordre au public le plus large possible.

Si son programme tourne avant tout autour de sa série de concerts londoniens, l'ensemble se produit néanmoins régulièrement dans tout le Royaume-Uni et dans le reste du monde. L'Orchestre a toujours cherché à travailler avec les plus grands chefs d'orchestre et solistes du monde. C'est ainsi qu'il eut pour directeur musical Antal Dorati, Rudolf Kempe, André Previn et Vladimir Ashkenazy, entre autres. Daniele Gatti tient cette fonction depuis 1996. C'est durant la saison 1997/98 que Yuri Temirkanov, aujourd'hui Chef honoraire de l'Orchestre, a célébré ses vingt ans de collaboration avec l'Orchestre.

Né à New York en 1922, **Elmer Bernstein** est l'un des compositeurs de musique de film et de télévision les plus éminents d'Amérique. Encore jeune, il fit preuve d'un talent remarquable pour le piano et eut la chance de rencontrer Aaron Copland qui lui prodigua son soutien et ses encouragements et resta quelque temps son mentor. Après avoir servi dans l'Armée de l'air américaine, il fut pendant plusieurs années pianiste de concert avant de s'intéresser sérieusement à la composition. Il fit bonne impression à Hollywood au début des années 1950 avec la musique de *The Man with the Golden Arm* et s'affirma bientôt au cinéma comme l'un des compositeurs les plus demandés et les plus influents du siècle.

Suivirent des succès comme *Walk on the Wild Side*, *La Grande Evasion* et *Les Sept Mercenaires*, et, plus récemment, *My Left Foot*, *Cape Fear*, *Le Temps de l'innocence* et *Au nom d'Anna*. En 1999, l'Orchestre symphonique d'Honolulu et le guitariste Christopher Parkening créèrent le Concerto pour guitare et

orchestre d'Elmer Bernstein, un concerto enregistré plus tard avec le London Symphony Orchestra. L'année 2001 marquera les cinquante ans dans son métier et durant sa longue carrière il a composé plus de 200 partitions pour le cinéma et la télévision.



At a rehearsal c. 1946. At the piano, Roger Edens; behind him on his left, Conrad Salinger; on his right, Arthur Freed. Seated on Freed's right, Lucille Bremer. Jerome Kern is seated centre; on his left, musical director Lennie Hayton; behind him, choreographer Robert Alton. In front of piano, Kay Thompson

Courtesy of Hugh Fordin



Elmer Bernstein with Fred Astaire, late 1950s

Courtesy of Elmer Bernstein

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Disc devised and coordinated by Christopher Palmer

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Richard Lee

Editor Richard Lee

Recording venue The Great Hall, Goldsmiths College, London; 7 & 8 August 1989

Front cover Digitally altered photograph courtesy of Superstock Ltd

Back cover Photograph of Elmer Bernstein by Lucy Dickens

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Warner Chappell Music Ltd (*Kismet*, *The Band Wagon*, *Gigi*), Leo Feist Inc./EMI United Partnership Ltd (*Meet Me in St Louis*), Leo Feist Inc./Robbins Music Corp./EMI United Partnership Ltd (*Singin' in the Rain*), T.B. Harms Company/Chappell Music Ltd (*The Pirate*), Sam Fox Publishing Co. Ltd (*Brigadoon*), Warner Chappell Music Ltd/Triangle-Music Corp. (*The Ziegfeld Follies*)

© 1990 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

THE FILM MUSIC FROM MGM MUSICALS - RPO/Bernstein

CHANDOS
CHAN 7053

the Film Music FROM MGM MUSICALS

Original orchestrations by Conrad Salinger

Reconstruction by Christopher Palmer



- | | | | | | |
|---|---|------|---|---|----------|
| 1 | Bridal Procession (Night of my Nights) from 'Kismet'* | 5:29 | 7 | The Pirate Ballet from 'The Pirate' | 4:50 |
| | Wright/Forrest, after Borodin | | | Porter/Edens | |
| | Bruce Ogston (substituting Vic Damone) | | | | |
| 2 | Dancing in the Dark (pas de deux) from 'The Band Wagon' | 3:31 | 8 | The Heather on the Hill (vocal and ballet) from 'Brigadoon' | 8:02 |
| | Schwartz | | | Lerner/Loewe | |
| 3 | The Trolley Song from 'Meet Me in St Louis'* | 4:28 | | Nick Curtis (substituting Gene Kelly) | |
| | Blane/Martin | | | | |
| | Mary Carewe (substituting Judy Garland) | | 9 | This Heart of Mine from 'The Ziegfeld Follies'* | 13:41 |
| 4 | Titles and Fountain Scene from 'Gigi' | 2:50 | | Warren/Freed/Edens | |
| | Lerner/Loewe | | | Nick Curtis (substituting Fred Astaire) | |
| 5 | Waltz sequence from 'Gigi' | 5:12 | | | TT 52:44 |
| | Loewe | | | | |
| | I Palais de glace ('A toujours') | | | | |
| | II Valse chez Maxim ('She is not thinking of me') | | | | |
| 6 | Singin' in the Rain from 'Singin' in the Rain' | 4:19 | | | |
| | Brown/Freed | | | | |
| | Nick Curtis (substituting Gene Kelly) | | | | |

Ambrosian Singers*

John McCarthy director

Royal Philharmonic Orchestra

Elmer Bernstein

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

LC 7038

© 1990 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

THE FILM MUSIC FROM MGM MUSICALS - RPO/Bernstein

CHANDOS
CHAN 7053