Richard Egarr
photo © Marco Borggreve

An evening with Leopold Stokowski

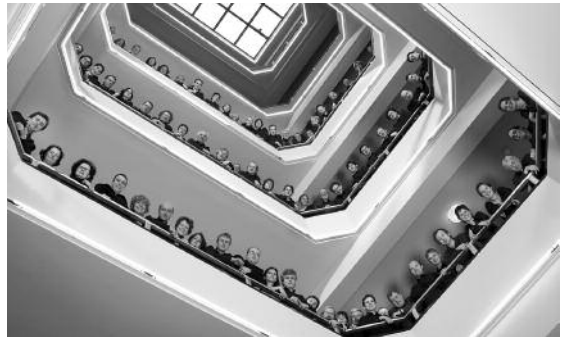

photo © Carl Vandervoort

Recorded at Studio 4, Flagey, Brussels, on 16-20 June 2008
Engineered, produced and mastered by Manuel Mohino
Executive producers for the Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders:
Alain De Ley and Gunther Broucke

Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Design: Valentín Iglesias

© 2010 MusiContact GmbH

An evening with
Leopold Stokowski (1882-1977)

Bach - Cesti - Haendel - Ockeghem - Palestrina - Purcell - Tchaikovsky

Johann Sebastian Bach (1685-1750) / Stokowski
01 Toccata in D minor 3:37
02 Fugue in D minor 6:00

Marco Antonio Cesti (1623-1669) / Stokowski
03 Tu mancavi a tormentarmi 6:56

Georg Friedrich Haendel (1685-1759) / Egarr
Water Music Suite:
04 Prelude (Suite no. 2) 1:57
05 Alla Hornpipe (Suite no. 2) 3:27
06 Allegro (Suite no. 1) 4:10
07 Menuet (Suite no. 2) 1:10
08 Lentement (Suite no. 2) 2:26
09 Bourrée (Suite no. 2) 1:47

Johann Sebastian Bach / Stokowski
10 Air from Overture no. 3 5:09

Henry Purcell (1659-1695) / Stokowski
Suite of Five Pieces:
11 (Trumpet tune) 1:27
12 Echo (Pastorale) 2:31
13 Hornpipe 1:11
14 When I am laid in Earth 3:38
15 Largo and Allegro - Largo 1:50
16 Largo and Allegro - Allegro 1:09

Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594) / Stokowski
17 Adoramus te 2:50

Johannes Ockeghem (c.1410-1497) / Egarr
18 Intemerata Dei Mater 6:49

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)
19 Slavonic March 9:30

Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders

Richard Egarr

FIRST VIOLIN
Lei Wang *(concertmaster)*
Ezequiel Larrea *(leader)*
Maurits Goossens *(soloist)*
Stefan Claeys
Daniella Rapan
Philippe Tjampens
Sharzad Djanati
Lucy Delvaux
Alissa Vaitsner
Eva Krason
Virginie Petit
Andrej Dudek
Persida Dardha

SECOND VIOLIN
Marie Hagiwara *(leader)*
Ann Vancoillie *(soloist)*
Francis Vanden Heede
Karine Martens
Bruno Linders
Ion Dura
Annelies Broekhoven
Olivia Bergeot
Katrien Torremans
Kristina Constantinescu
David Roelants
Katleen Verbueken

VIOLA
Frederic Boits *(leader)*
Stephan Uelpenich
Agnieska Kosakowska
Patricia Van Reusel
Griet Francois
Barbara Peynsaert
Liesbeth De Lombaert
Eva Frühauf
Anna Tkatchouk

CELLO
Luc Tooten *(leader)*
Livin Vandewalle
Barbara Gerarts
Gabriela Strumpel
Kirsten Andersen
Jan Baerts
Marinelle Doko
Anja Naucler

BASS
Marc Saey *(leader)*
Jan Buysschaert *(co-leader)*
Koen Tote
Philippe Stepman
Michel Vangheluwe
Thomas Fiorini

FLUTE
Wouter Van den Eynde *(leader)*
Katlijne Sergeant *(2nd flute)*
Esther Ursem *(3rd flute)*
Dirk De Caluwe *(piccolo)*

OBOE
Joris Van den Hauwe *(leader)*
Joost Gils *(co-leader)*
Lode Cartrysse *(3rd oboe)*
Alex Van Beveren *(oboe de caccia)*

CLARINET
Eddy Vanoosthuyse *(leader)*
Anne Boeykens *(2nd clarinet)*
Hedwig Swimberghe *(3rd clarinet)*
Mori Midori *(bass clarinet)*

BASSOON
Luc Verdonck *(leader)*
Karsten Przybyl *(co-leader)*
Fabienne Vergalle *(2nd bassoon)*
Jonas Coomans *(contrabassoon)*

FRENCH HORN
Annelies Van Nuffelen *(leader)*
Evi Baetens *(2nd French horn)*
Bart Indevuyst *(3rd French horn)*
Gery Liekens *(4th French horn)*
Alex Van Aeken *(5th French horn)*
Kaat Chiers *(6th French horn)*

TRUMPET
Andrei Kavalinski *(leader)*
Ward Hoornaert *(co-leader)*
Rik Ghesquière *(3rd trumpet)*
Luc Sirjaques *(4th trumpet)*

TROMBONE
Marc Joris *(leader)*
Peter Leroy *(2nd trombone)*
Thomas Moore *(3rd trombone)*
Tim Van Medegael *(bass trombone)*

TUBA
Hugo Mathyssen
Frank Boonen *(2nd tuba)*

PERCUSSION
Gert Francois *(leader / timpani)*
Henri Zomers
Tom Pipeleers
Norbert Pflanzer
Rudi Van der Veken

HARP
Annelies Boodts
Karen Peeters *(2nd harp)*

CELESTA
Catherine Mertens

Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders

our acknowledgements to:

Met steun van de Vlaamse overheid

vrt

Klara

Knack

CONRAD BRUSSELS

THALYS

brussels airlines
A STAR ALLIANCE MEMBER

MAASMECHELEN VILLAGE OUTLET SHOPPING
IT'S ALL ABOUT PASSION

CAFÉ COSTUME
TAILORING A LA CARTE

Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders
photo © Britt Guns

An evening with Leopold Stokowski

Leopold Stokowski (1882-1977), albeit a British citizen, garnered his fame chiefly in America as a conductor, orchestral trainer, and stereo recording pioneer. His arrangements of music by Bach and his support of contemporary composers further added to his reputation, but it was particularly as principal conductor of the Philadelphia Orchestra from 1925-1938 that he would earn his fame. It was here that he introduced the famous "Philadelphia sound" or "Stokowski sound": a sultry, full-bodied, virtuoso orchestral sound which emulated an organ timbre. One of the secrets for the sound's success was the "free bowing": Stokowski encouraged each individual string player to move the bow according to his own predilection, independent of the other musicians.

Because of this, the strings produced a more equalized sound, livelier and richer than the sound produced by communal upbows and downbows. Apart from that, he re-arranged the placement of the various groups of orchestral instruments. He regarded cellos and contrabasses as an orchestra's foundation and thus set them at the back of the orchestra, where the percussion had initially resided. The other instruments were stationed in a way that not a single note would be swallowed up in the dominant string sound. This "German formation", by the way, is still used by the Vienna Philharmonic Orchestra. Finally, the orchestra members themselves were confronted with a very innovative approach to their work: Stokowski imbued in them the idea that each orchestral musician is unique, and expected each of them to perform the music with his own personal touch.

Implementing these initiatives, Stokowski not only aimed at a better orchestral sound, but hoped as well to attract a larger audience. He adored placing himself in the spotlight and flirted unashamedly with the audience. On stage, he blossomed into a true Hollywood star, abandoning the traditional use of a baton and instead conducting with majestic arm movements, often letting the floodlights highlight his hands to heighten his theatrical aura. This led him to be uncomplimentarily dubbed as the "Charlatan of Orchestral Playing". He did not, however, regard this as an insult, but instead continued to conquer the hearts of music lovers and experts alike. To the present day, he continues to be regarded as one of the greatest twentieth-century conductors.

Bach/Stokowski

Stokowski, an organist, greatly admired the music of Johann Sebastian Bach (1685-1750), and made transcriptions for full orchestra of Bach's compositions for organ, his partitas for violin, chorale preludes, and of movements from the orchestral suites. Though many a music connoisseur scoff at such arranging, viewing it as romanticizing and as an Americanization of the music with little regard for authentic early music performance practice, the transcriptions have indubitably created a lower threshold to Bach's music. Originally, this indeed was Stokowski's incentive. At the beginning of the twentieth century, the concert audience had little interest in Bach's repertoire, generally associating it with church music, but radio performances in the concert hall were gaining popularity, inducing millions of listeners to show more interest in symphonic music. Within this context, Stokowski's Bach transcriptions were a successful attempt to put Bach back on the map. Stokowski remained true to the original architecture and counterpoint of the music and replicated the structural layers of the composition for organ to the orchestral transcription.

The *Toccata and Fugue in D minor* (1708-1717) is one of the freest and most expressive of Bach's compositions, at least as regards the form of the piece. It most probably evolved out of improvisations on the church organ. The toccata is marked by a rhythmic freedom of the melodic material and an irregular, asymmetrical order of the harmonies, unheard of in its day. In Stokowski's fugal development, the placement of the orchestra's instruments, as described above, affords the piece a masterly effect. To reach the climax, he lets the fugue literally roll from left to right, from front to back, and back again, through the whole orchestra.

In his adaptation of the well-known *Aria* from Bach's *Overture No. 3 in D major,* Stokowski again strives for an almost magical timbre. Though nearly a century passed after Bach's death before the aria was performed, it grew to be one of the most popular classical tunes in the twentieth century. In Stokowski's orchestral version, the melody is not played continually by the first violins, as in the original composition, but is often borne by the cellos as well, resulting in a different tone colour at each repetition.

Cesti/Stokowski

Marco Antonio Cesti (1623-1669) was a celebrated Italian musician and composer in his day. His monumental opera *Il pomo d'oro* from 1668, the main reason for his popularity, was a theatre piece which impressed with its well-populated cast, extensive orchestra, and no less than twenty-four different *mises en scène*. The aria *Tu mancavi a tormentarmi* from the opera was originally composed for voice and basso continuo but is better known today from Stokowski's arrangement for harp and strings.

Stokowski approaches the wealth of emotions of the original work from a spiritual perspective, leaving intact the sobriety, simplicity and discretion of the piece.

Purcell/Stokowski

Henry Purcell (1659-1695) and George Frideric Handel (1685-1759) together span one hundred years of British music history, both masters belonging to the best of Britain's composers. Purcell, besides, was one of the first English composers who successfully combined the archaic English style with foreign attributes from Italy and France. In that regard, Purcell, as a composer, grew up in an ideal era. In the year of his birth, the stringent puritan restrictions under Oliver Cromwell were revoked and Charles II was able to return to England from the court of Louis XIV. Charles' reinstatement as sovereign breathed new life into the musical activities of the court, the Church, and the new concert halls and theatres.

Stokowski's *Suite of Five Pieces* consists of orchestral arrangements of a number of instrumental passages from Purcell's (semi)-operas *The Fairy Queen* (1692), and *Dido and Aeneas* (1689). The Italian opera genre, a musical drama with the text set completely to music, wouldn't break through in England, with the exception of Purcell's *Dido and Aeneas*, until the beginning of the eighteenth century. What did exist, however, was the tradition of the spoken drama and the "masque", a popular theatrical form in which dialogue, dance, and music each have the opportunity to take centre stage. That tradition gave birth to Purcell's semi-operas such as *The Fairy Queen,* based on an anonymous transcription of William Shakespeare's comedy *A Midsummer Night's Dream*. It is one of his most complex theatrical works, with no less than three different casts: the actors, the singers, and the dancers. The substantial length of the piece induced Purcell to make a number of cuts after the first performance. A good share of Purcell's instrumental music hails from his theatrical works; for *The Fairy Queen*, for example, he composed purely instrumental movements and dances to be played as entr'actes. In general, he was obliged to restrict his forces to just the strings for these instrumental movements, but the orchestra for this drama counted two recorders, two oboes, two trumpets, a pair of timpani, strings and continuo. The score disappeared after Purcell's death to re-emerge ultimately in the early twentieth century. The semi-opera's complex form and considerable length ensured it of very sporadic performances; it is only since the revival of early music and the emergence of the modern countertenor that this has changed.

With a libretto fully set to music, *Dido and Aeneas* forms the exception in Purcell's dramatic oeuvre. The opera owes its fame particularly to Dido's stirring aria *When I am laid in Earth*, in which the melody of a lament on imminent death languishes above an ostinato bass, with a motive of a descending fourth repeated throughout the whole work. Together with powerful dissonances, a harmonic tension is created which only serves to strengthen the dramatic character of the lament. In contrast to Purcell's other major dramatic works, *Dido and Aeneas* is orchestrated simply for strings and continuo. Here, Stokowski again implements all the possible tone colours of the strings in his version for string orchestra.

Palestrina/Stokowski

Stokowski ventured to make arrangements of a number of Renaissance compositions as well, such as the four-voiced motet *Adoramus te* attributed to Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525). Though originally an *a capella* composition, Stokowski preferred performing it with organ. He later arranged the piece for orchestra, recording it in 1934 with the Philadelphia Orchestra.

Richard Egarr

Richard Egarr is one of the most versatile musicians of his generation. He plays the full gamut of keyboard instruments, with a repertoire ranging from fifteenth-century organ tablatures to Berg and Maxwell Davies on concert grand. He performs in various chamber ensembles and is much in demand as conductor and soloist. Egarr began his musical education as a choirboy at York Minster at Chetham's School of Music in Manchester and as a student of organ at Clare College in Cambridge. His study of the harpsichord with Gustav Leonhardt in Amsterdam had a great influence on his work within the performance practice of early music.

As a conductor, Egarr is equally versatile: from operas and oratorios such as the *St Matthew Passion* to John Tavener's *Ikon of Light*, he is an appreciated guest conductor of both early music ensembles and symphony orchestras. As such, Egarr is not only artistic director of the Academy of Ancient Music since 2006, succeeding Christopher Hogwood, but has also guest conducted the Chamber Orchestra of Europe, the Radio Chamber Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra, the Flemish Radio Choir and Brussels Philharmonic - the Orchestra of Flanders.

Though one of the advocates of the authentic performance of early music, Richard Egarr does not avoid modern interpretations of baroque music such as these by Stokowski. On the contrary, Egarr manifests himself a true fan of Stokowski's arrangements, as illustrated by his remarks concerning his favourite Stokowski arrangement, that of Dido's aria *When I am laid in Earth*: "I prefer playing such a sincere interpretation from a true musician, than this or that rediscovered Bach concerto questionably reconstructed by a musicologist. Stokowski's version contains an emotionality which I recognize. And though I dearly

love historical instruments with their pure tone, one can do just as much justice to that music with other means. It is still Purcell, even in Stokowski's fur coat."

Handel/Egarr

It had to have been an impressive event in the summer of 1717 when Georg Friedrich Handel's (1685-1759) *Water Music* was performed on the Thames as one of the many festivities in honour of the King of England, George I. While the king and his noble party sailed for Chelsea from Whitehall, some fifty musicians upon a second boat, amongst them strings, woodwinds, and brass, played the music specially composed by Handel for the occasion. The King was so delighted with the music that he had the exhausted musicians play the piece up to three times, both coming and going, each of the performances lasting about an hour.

From the very beginning of the eighteenth century, such public performances developed into an outright success. For the common folk, it was the perfect opportunity to attend performances of recent works by famous composers, something which had been utterly impossible before. Handel was well aware of this and took the opportunity not only to amuse the listeners, but to educate them in a certain sense as well. Some of his works – *Water Music*, for instance – could be considered a sort of crash course in the musical style of the era, which combined Italian caprices and French dance forms with the typical English style. Handel had, after all, an ideal schooling: having grown up in Germany, he followed composition lessons in Italy, after which he moved to England, assuming the British nationality in 1724.

We can only guess as to the precise works and the order of the pieces in the original *Water Music*. Although some of the performed pieces achieved the status of hits after their first performance, none of them were published. The first attempts at reconstruction only began in 1722, and none were considered dependable. The collected edition of nineteen pieces from 1788 by Samuel Arnold, however, is generally accepted as the "standard" *Water Music*. Nowadays, the various parts are generally grouped into three separate suites, each with its own character. The first one, in F major, is marked by the use of French horns, while in the second, in D major, trumpets are added, and the third, in G major, has a lighter-footed character. The general public became aware of the complete collection of *Water Music* chiefly through the rather romantic arrangements by Hamilton Harry at the beginning of the twentieth century.

Point of departure for Richard Egarr's version of the *Water Music Suite* was the original Handel version, to which he added various typical Stokowskian elements such as changes in dynamics and orchestration. The most conspicuous alteration is doubtless the addition of percussion instruments.

Ockeghem/Egarr

Johannes Ockeghem (c.1410) composed the five-voiced motet *Intemerata Dei Mater* probably in 1487. It is one of his lengthiest and most captivating motets in honour of Maria. Ockeghem's evident preference for the lower voices is an element that Richard Egarr adopts for his arrangement as well. The lower alto, tenor, two basses and contrabass voices meet their equivalents in the low woodwinds and brass, and, of course, in the bass section of the strings. Ockeghem's three-part structure of the motet is also present in Egarr's version: in the second section, the multi-layered and thickly-woven texture is interrupted by a series of smaller ensemble passages, after which the full orchestra simultaneously enters again in the finale section.

Tchaikovsky

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) composed one of his most popular concert works, the *Slavonic March*, for a benefit concert given in 1876 for wounded soldiers from the Serbian-Turkish war. He was inspired by folk music for the main theme of the march, and at crucial moments, he incorporated the Russian national hymn *God Save the Tsar*. Though by doing so he created the suggestion that he was a fervent nationalist, this was by no means his intention. On the contrary the orchestration of the national anthem in its different variations seems, if anything, satirical. A salient detail: during the Soviet period, performances of the old Tsar hymn were forbidden. The *Slavonic March* was so popular, however, that a melody from Mikhail Glinka was substituted for the Russian hymn.

One of Stokowski's favourite encores was the *Slavonic March*, of which he made a memorable recording together with the London Symphony Orchestra. As a pioneer in studio recordings, he understood better than anyone how to fully do justice to this classical work; he expanded the double bass section – an inheritance from his career as organist – implementing better the lower frequencies of the electronic recording, an alteration that does full justice to Tchaikovsky's masterpiece.

Kathleen Snyers & Aurélie Walschaert

translation: Alayne Leslie

Une soirée avec Leopold Stokowski

Leopold Stokowski (1882-1977) était certes de nationalité britannique mais il acquit une grande notoriété surtout en Amérique où il s'imposa comme chef d'orchestre, pédagogue orchestral, pionnier des enregistrements stéréo, dans des arrangements de la musique de Bach et en tant que défenseur des compositeurs contemporains. Il connut un âge d'or notamment avec le Philadelphia Orchestra dont il fut le directeur en chef entre 1925 et 1938. Il y créa le célèbre « Philadelphia Sound », une sonorité orchestrale riche, saturée et virtuose renvoyant aux couleurs sonores de l'orgue. L'un des secrets qui conduisirent au succès de cette sonorité était le « libre jeu d'archet » : Stokowski encourageait chaque instrumentiste à cordes à conduire son archet à son gré, sans tenir compte des autres musiciens.

Les cordes devaient ainsi créer un son plus uniforme qui était en outre plus vivant et plus riche que le son produit par le frottement ascendant et descendant simultané de l'archet. Il devait aussi revoir entièrement la disposition de l'orchestre. Il considérait violoncelles et contrebasses comme le fondement de l'orchestre, ce pour quoi il les plaça à l'arrière où se trouvaient sinon les percussions. Il plaça les autres instruments de manière à ce qu'aucune note ne se perde dans la sonorité dominante des cordes. Cette « disposition allemande » est du reste encore utilisée par le Philharmonique de Vienne. Les membres de l'orchestre eux-mêmes se virent enfin confrontés à une méthode de travail des plus innovantes : Stokowski voulait les persuader que chaque musicien d'orchestre était unique et les exhortait à jouer en y mettant leur touche personnelle.

Avec toutes ces mesures, Stokowski obtint non seulement une meilleure sonorité orchestrale mais espérait aussi atteindre un public toujours plus grand. Il adorait en outre être sous les feux de la rampe, flirtant sans vergogne avec les auditeurs. Sur scène, le chef d'orchestre révélait une véritable nature de star hollywoodienne : il abandonna la direction traditionnelle avec la baguette pour battre la mesure avec des mouvements majestueux, faisant régulièrement orienter les projecteurs sur ses mains afin de renforcer son aura théâtrale dramatique. Ce qui valut à Stokowski le surnom peu flatteur de « *Charlatan of Orchestral Playing* ». Mais cela n'inquiétait pas le chef

d'orchestre, au contraire, il réussit à conquérir le cœur de bien des mélomanes et spécialistes. Il est considéré aujourd'hui encore comme l'un des plus grands chefs d'orchestre du XXe siècle.

Bach/Stokowski

En tant qu'organiste, Stokowski était un grand admirateur de l'œuvre de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Le chef d'orchestre arrangea sa musique pour orgue, des partitas pour violon, des préludes sur choral et des parties des suites orchestrales pour grand orchestre. Bien que maint connaisseur fasse la moue en regard de ce genre de pratique (à cause d'une romantisation et d'une américanisation trop grandes et d'une négation de la pratique d'exécution authentique), ces transcriptions ont sans conteste contribué à ouvrir la musique de Bach à un large auditoire. Ce qui était aussi l'intention initiale de Stokowski. Au début du XXe siècle, le grand public avait pratiquement perdu tout intérêt pour la musique de Bach qui n'était très souvent associée qu'à la musique d'église. Les retransmissions radiophoniques à partir de la salle de concert gagnèrent par contre en popularité, provoquant un intérêt plus grand des auditeurs (et ils se comptaient par millions) pour la musique symphonique. Dans ce contexte, les transcriptions de Bach de Stokowski sont une tentative réussie de « remettre Bach en jeu ». Le chef d'orchestre reste ici fidèle à l'architecture originelle et au contrepoint et transpose la registration de l'orgue dans une sonorité orchestrale similaire.

La *Toccata & Fugue en ré mineur* (1708-1717) est l'une des compositions de Bach les plus libres et les plus expressives, tout au moins sur le plan de la forme. Cette composition vit probablement le jour lors d'une improvisation sur un orgue d'église. La toccata se caractérise aussi par une liberté rythmique du matériau mélodique et une succession irrégulière et asymétrique des harmonies, ce qui était inouï à l'époque de sa genèse. Dans l'arrangement que fait Stokowski de la fugue, la disposition orchestrale telle que décrite plus haut parvient à un effet magistral. Pour atteindre le point culminant, Stokowski fait littéralement rouler la fugue de gauche à droite, de l'avant à l'arrière et vice versa à travers tout l'orchestre.

Également dans son arrangement de l'*Air* connu de *l'Ouverture n° 3 en ré majeur* de Bach, Stokowski aspire aussi à une sonorité quasi magique. Bien qu'il eût fallu presque un siècle avant que la version originelle de Bach fût donnée après sa mort encore une fois en public, l'œuvre devint l'une des mélodies classiques les plus populaires du XXe siècle. Dans la version orchestrale de Stokowski, la mélodie – contrairement à l'original – n'est pas toujours aux premiers violons mais est aussi souvent portée par les violoncelles. Stokowski assure ainsi un résultat sonore différent à chaque reprise.

Cesti/Stokowski

De son vivant, Marco Antonio Cesti (1623-1669) fut en Italie un musicien et compositeur adulé. Son opéra monumental *Il pomo d'oro* de l'an 1668, contribua pour beaucoup à sa notoriété, œuvre théâtrale brillant par une importante distribution, un orchestre complet et pas moins de 24 « mises en scène » différentes. L'aria de cet opéra *Tu mancavi a tormentarmi,* avait été composée à l'origine pour voix et basso continuo, mais est mieux connue aujourd'hui dans l'arrangement de Stokowski pour cordes et harpe. Stokowski aborde de manière spirituelle la richesse des sentiments de l'œuvre originelle : la transcription reste méditative, simple et retenue.

Purcell/Stokowski

Henry Purcell (1659-1695) et Georg Friedrich Haendel (1685-1759) embrassent à tous deux cent ans de l'histoire musicale britannique. Les deux maîtres font partie des compositeurs majeurs de l'Angleterre. Purcell fut en outre l'un des premiers compositeurs anglais à parvenir à une synthèse entre le style archaïque typiquement anglais et les tendances continentales italiennes et françaises. De ce point de vue, Purcell évolua en tant que compositeur dans une époque idéale. L'année de sa naissance, les rigoureuses règles puritaines d'Oliver Cromwell furent abolies et Charles II revint de son exil à la cour de Louis XIV. Son retour et son rétablissement sur le trône assurèrent le renouveau des activités musicales à la cour, à l'église ainsi que dans les salles de concert et les théâtres tout neufs.

La *Suite of Five Pieces* de Stokowski se compose d'arrangements orchestraux de passages instrumentaux individuels des semi-opéras de Purcell *The Fairy Queen* (1692) et *Dido and Aeneas* (1689). Le genre de l'opéra italien – un drame musical avec une action de forme ouverte et un texte agencé entièrement sur la musique – n'apparut qu'au début du XVIIIe siècle en Angleterre (à l'exception de *Dido and Aeneas* de Purcell). Mais il existait la tradition du drame parlé et du *masque*, jeu très apprécié où l'on parlait et où alternaient danse et musique. C'est de cette tradition que naquirent les semi-opéras de Purcell comme par exemple *The Fairy Queen*, d'après un arrangement anonyme de la comédie de William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream*. Il s'agit là de l'une de ses œuvres théâtrales les plus complexes avec trois distributions différentes : acteurs, chanteurs et danseurs. La longueur est remarquable elle aussi ; aussitôt après la première représentation, Purcell procéda à des coupures. Une grande partie de la musique instrumentale de Purcell est issue de ses œuvres théâtrales. Il composa ainsi pour *The Fairy Queen* des parties instrumentales et des danses qui étaient jouées le plus souvent entre les actes. Il était souvent obligé de se limiter aux cordes dans des pièces orchestrales de ce genre mais pour ce drame, l'orchestre se compose de deux flûtes à bec, deux hautbois, deux trompettes, un couple de timbales et un continuo. Après la mort de Purcell, la partition de l'œuvre fut perdue et ne fut retrouvée qu'au début du XXe siècle. La forme complexe et la longueur firent en outre que les semi-opéras n'étaient que rarement représentés. Ce qui a cependant changé avec la renaissance de la musique ancienne et la percée du contre-ténor moderne.

Avec un livret qui est agencé entièrement en fonction de la musique, *Dido and Aeneas* fait figure d'exception dans la création dramatique de Purcell. L'opéra est surtout connu par l'aria célèbre et touchante de Didon, *When I am laid in Earth*. La mélodie de cette plainte sur la mort imminente se déploie sur une basse obstinée, une figure de basse reposant sur une quarte descendante qui est répétée tout au long du morceau. Avec les fortes dissonances, cela entraîne une tension harmonique qui vient encore renforcer le caractère dramatique du lamento. Contrairement aux autres grandes œuvres dramatiques de Purcell, *Dido and Aeneas* n'est composé que pour cordes et continuo. Stokowski utilise aussi toutes les possibilités sonores de ce groupe d'instruments dans sa version pour orchestre à cordes.

Palestrina/Stokowski

Stokowski osa aussi des arrangements de certaines compositions de la Renaissance, par exemple le motet à quatre voix *Adoramus te,* attribué à Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525). Bien qu'il s'agisse à l'origine d'une pièce a capella, Stokowski l'interprétait de préférence à l'orgue. Plus tard, il arrangea le morceau pour orchestre et l'enregistra en 1934 avec le Philadelphia Orchestra.

Richard Egarr

Richard Egarr est l'un des musiciens les plus éclectiques de sa génération. Il joue de toutes les sortes d'instruments à clavier, et son répertoire s'étend des tablatures d'orgue du XVe siècle à Alban Berg et Peter Maxwell Davies sur le piano à queue moderne. Il se produit dans différentes distributions chambristes et il est un chef d'orchestre et soliste très demandé. Egarr a commencé sa formation musicale comme enfant de chœur à York Minster à la Chetham's School of Music de Manchester et comme élève d'orgue au Clare College de Cambridge. Ses études de clavecin avec Gustav Leonhardt à Amsterdam ont eu une grande influence sur son travail dans le cadre de la pratique d'exécution historique.

En tant que chef d'orchestre aussi, Egarr possède un vaste répertoire : il dirige des opéras et des oratorios de la *Passion selon saint Matthieu* à *Ikon of Light* de John Tavener et il est un chef invité apprécié autant des ensembles de musique ancienne que des orchestres symphoniques. Depuis 2006, Egarr est non seulement directeur artistique de l'Academy of Ancient Music, en tant que successeur de Christopher Hogwood, mais il a

aussi été l'invité du Chamber Orchestra of Europe, du Radio Kamerorkest, du Rotterdams Philharmonisch Orkest, du Scottish Chamber Orchestra, du Vlaams Radio Koor et Brussels Philharmonic - het Vlaams Radio Orkest.

Bien qu'ardent défenseur de la pratique d'exécution historique, Richard Egarr s'intéresse tout autant aux interprétations et même les arrangements de la musique baroque – comme celles de Stokowski qu'il admire beaucoup. Il le montre bien lorsqu'il parle de son arrangement préféré de Stokowski – l'aria de Didon *When I am laid in Earth* : « Je préfère jouer la vision franche d'un authentique musicien plutôt qu'un quelconque concerto baroque redécouvert et reconstitué de manière assez discutable par un musicologue. La version de Stokowski est porteuse d'une puissance émotionnelle que je reconnais. Et bien que je tienne en haute estime les instruments historiques et leur sonorité pure, on peut mettre tout aussi bien cette musique en valeur par d'autres moyens. Purcell reste Purcell, même sous le couvert de Stokowski. »

Haendel/Egarr

Ce dut être un évènement impressionnant lorsque la *Water Music* de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) fut donnée en été 1717 sur la Tamise à l'occasion de l'une des festivités en l'honneur du roi anglais George Ier. Tandis que le roi et sa noble société voguaient de Whitehall à Chelsea, quelques 50 musiciens, dont cordes, bois et cuivres jouaient dans un second bateau la musique que Haendel avait spécialement composée pour la circonstance. La musique plut au roi à tel point qu'il fit jouer l'œuvre à trois reprises par les musiciens épuisés sur le chemin d'aller et de retour. Chaque représentation durait environ une heure.

Dès le début du XVIIIe siècle, des prestations publiques de ce genre connurent un véritable succès. Elles offraient au peuple une occasion rare d'entendre les œuvres nouvelles de compositeurs célèbres, ce qui eut été impensable auparavant. Haendel en avait bien conscience et saisit l'opportunité de non seulement divertir ses auditeurs mais aussi de les éduquer dans un certain sens. Quelques-unes de ses œuvres, dont la *Water Music* peuvent être considérées comme une sorte de cours accéléré dans le style musical de l'époque avec leur combinaison de fantaisies italiennes, de danses françaises et de style typiquement anglais. Haendel lui-même avait été à bonne école : il avait grandi en Allemagne, étudié la composition en Italie pour s'établir enfin en Angleterre où il prit la nationalité britannique en 1724.

On ne peut qu'émettre des suppositions sur les œuvres précises et sur l'ordre de la *Water Music* originelle. Bien qu'une partie de la musique jouée après la première représentation à Londres eût été un succès public immédiat, rien n'en fut publié. Les premières tentatives d'une reconstitution ne parurent qu'à partir de 1722, mais aucune n'est considérée comme fiable.

De manière générale, l'édition recueillie de 19 morceaux – éditée en 1788 par Samuel Arnold – est acceptée comme *Water Music* « standard ». De nos jours, les différentes parties sont regroupées le plus souvent en trois suites différentes, chacune ayant leur caractère propre. La première en fa majeur se caractérise surtout par l'emploi de cors français, la deuxième en ré majeur se voit dotée de trompettes et la troisième en sol majeur est d'un caractère léger. Le recueil complet de la *Water Music* fut surtout révélé au grand public par l'arrangement – quelque peu romantique toutefois – de Hamilton Harry au début du XXe siècle.

Dans sa version de la *Water Music*, Richard Egarr part de la version originelle de Haendel, mais y ajoute quelques éléments typiquement « stokowskiens », comme des changements de dynamique et d'orchestration. Le changement le plus frappant est sans conteste l'ajout d'instruments à percussion.

Ockeghem/Egarr

Johannes Ockeghem (c.1410) composa le motet à cinq voix *Intemerata Dei Mater* sans doute en 1487. C'est l'un de ses motets les plus longs et les plus séduisants en l'honneur de Marie, mère de Dieu. Dans ce morceau, Ockeghem révèle toute son affinité aux voix graves, un élément que Richard Egarr reprend aussi dans son arrangement. La voix grave d'alto, le ténor, les deux basses et la partie de contrebasse trouvent dans l'arrangement orchestral leur écho aux bois et aux cuivres graves et bien sûr dans le registre grave des cordes. La structure tripartite du motet d'Ockeghem se retrouve aussi dans la version d'Egarr : dans la deuxième partie, la texture complexe et dense est interrompue par une série de petits passages en ensemble, sur quoi tout l'orchestre revient au complet dans le finale.

Tchaïkovski

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) composa la *Marche slave*, l'une des œuvres les plus appréciées du répertoire de concert, à l'occasion d'un concert de bienfaisance pour les soldats blessés au cours de la guerre serbo-turque de 1876. Pour le thème principal de cette marche, il s'inspira de la musique populaire et aux passages décisifs, il remania l'hymne national russe *Dieu sauve le Tsar*. Bien qu'il ait donné par là l'impression d'être un ardent nationaliste, son intention n'était en aucun cas d'être associé à ce mouvement. L'orchestration du chant populaire national dans ses différentes variations revêt en effet un aspect plutôt satirique. Détail piquant : pendant le régime soviétique, il était interdit de jouer l'ancien hymne des tsars. La *Marche slave* était cependant si populaire que l'hymne russe fut remplacé par une mélodie de Mikhail Glinka.

La *Marche slave* était l'un des bis favoris de Stokowski. Il en réalisa un enregistrement spécial avec le London Symphony Orchestra : pionnier des enregis-

trements stéréo, il savait comme personne comment mettre parfaitement en valeur ce morceau classique. Il étendit les doubles basses – un héritage de la carrière d'organiste de Stokowski – ce qui permit de mieux exploiter les fréquences plus graves de l'enregistrement électronique. Une adaptation qui rend tous les honneurs au chef-d'œuvre de Tchaïkovski.

Kathleen Snyers & Aurélie Walschaert
traduction : Sylvie Coquillat

Een avond met Leopold Stokowski

Leopold Stokowski (1882-1977) had dan wel de Britse nationaliteit, naambekendheid verwierf hij voornamelijk in Amerika waar hij zich als dirigent, orkesttrainer, pionier in stereo-opnames, arrangeur van Bach's muziek en voorstander van 'hedendaagse componisten' profileerde. Vooral bij het Philadelphia Orchestra, waar Stokowksi tussen 1925 en 1938 chef-dirigent was, beleefde hij gloriejaren. Hij introduceerde er de befaamde 'Philadelphia of Stokowski Sound': een zwoele, verzadigde en virtuoze orkestklank die verwees naar de klankkleur van het orgel. Een van de geheimen die leidde tot het succes van deze sound, was het 'vrij strijken': Stokowski moedigde elke individuele strijker aan om zijn strijkstok naar eigen gevoel, los van de andere musici, te bewegen.

De strijkers zouden daardoor een gelijkmatigere klank voortbrengen die bovendien levendiger en rijker was, in vergelijking met de klank die ontstond door het gelijktijdig op en neer strijken van de stok. Daarnaast nam hij de orkestopstelling onder handen. Cello's en contrabassen beschouwde hij als het fundament van het orkest en dus plaatste hij ze achteraan, waar het slagwerk oorspronkelijk huisde. De andere instrumenten stelde hij zo op dat geen enkele noot verdween in de overheersende klank van de strijkers. Deze 'Duitse opstelling' wordt overigens nog steeds in de Wiener Philharmoniker toegepast. De orkestleden zelf kregen tot slot te maken met een wel erg innoverende werkwijze: Stokowski prentte hen in dat elke orkestmusicus uniek is en maande hen aan om de muziek met een persoonlijke touch uit te voeren.

Met bovenstaande initiatieven doelde Stokowski niet alleen op een betere orkestklank, maar hoopte hij ook een steeds groter publiek aan te trekken. Hij zette zich bovendien maar al te graag zelf in de spotlights en flirtte daarbij ongegeneerd met de luisteraars. Op het podium ontpopte de dirigent zich tot een ware Hollywood-ster: hij liet de traditionele manier van dirigeren met een dirigeerstokje achterwege en sloeg de maat met majestueuze bewegingen, waarbij hij geregeld de schijnwerpers op zijn handen liet richten om zijn dramatische theatrale aura te versterken. Stokowski kreeg daardoor de weinig flatterende bijnaam: 'Charlatan of Orchestral Playing'. Het deerde de dirigent niet, integendeel, hij wist zelfs het hart van

vele muziekliefhebbers en -experts te veroveren. Ook nu nog wordt hij als een van de grootste dirigenten uit de twintigste eeuw beschouwd.

Bach/Stokowski

Als organist had Stokowski een grote bewondering voor het werk van Johann Sebastian Bach (1685-1750). De dirigent bewerkte zijn orgelmuziek, vioolpartita's, koraalpreludes en delen uit de orkestsuites voor groot orkest. Hoewel talrijke muziekkenners hun neus ophalen voor deze praktijken (wegens een te verregaande romantisering en veramerikanisering en het verloochenen van de authentieke uitvoeringspraktijk), hebben deze transcripties ongetwijfeld bijgedragen tot een ruimere toegankelijkheid van Bach's muziek. Aanvankelijk was dit ook Stokowski's drijfveer. Aan het begin van de twintigste eeuw had het grote publiek nog nauwelijks belangstelling voor het repertoire van Bach, dat al te vaak met kerkmuziek werd geassocieerd. Radio-uitvoeringen in de concertzaal wonnen daarentegen wel aan populariteit, waardoor de luisteraars (en dat waren er miljoenen) meer interesse toonden voor symfonische muziek. In deze context zijn Stokowski's Bachtranscripties een geslaagde poging om Bach 'weer op de kaart te zetten'. De dirigent bleef daarbij trouw aan de oorspronkelijke architectuur en het contrapunt, en vertaalde de gelaagdheid van het orgel naar een gelijkaardige gelaagdheid in het orkest.

De *Toccata & Fuga in d* (1708-1717) is een van de meest vrije en expressieve composities van Bach's hand, althans wat de vorm betreft. Waarschijnlijk ontstond deze compositie al improviserend op een kerkorgel. De toccata wordt dan ook gekenmerkt door een ritmische vrijheid van het melodische materiaal en een onregelmatige en asymmetrische opeenvolging van de harmonieën, iets wat voor die tijd ongehoord was. In Stokowski's bewerking van de fuga draagt de orkestopstelling, zoals hiervoor beschreven, bij tot een magistraal effect. Om de climax te bereiken, laat hij de fuga letterlijk van links naar rechts en van voor naar achter, en weer terug, door het hele orkest rollen.

Ook in zijn bewerking van de bekende *Aria* uit Bach's *Ouverture Nr. 3 in D* streeft Stokowski naar een quasi magische klank. Hoewel het bijna een hele eeuw duurde voor Bach's oorspronkelijke versie na zijn dood nog eens live voor publiek werd uitgevoerd, groeide het werk in de twintigste eeuw uit tot een van de meest populaire klassieke deuntjes. In Stokowski's orkestrale versie zit de melodie – in tegenstelling tot het origineel – niet voortdurend bij de eerste violen, maar wordt ze ook vaak door de cello's gedragen. Op die manier zorgt Stokowski voor een verschillend klankresultaat bij elke herhaling.

Cesti/Stokowski

In zijn tijd was Marco Antonio Cesti (1623-1669) een bejubeld Italiaans musicus en componist. Aan zijn populariteit droeg vooral de monumentale opera *Il pomo d'oro* uit 1668 bij, een theaterwerk dat uitblinkt door de omvangrijke cast, het uitgebreide orkest en maar liefst 24 verschillende 'mises en scène'. De aria uit deze opera, *Tu mancavi a tormentarmi*, werd oorspronkelijk gecomponeerd voor stem en basso continuo, maar is tegenwoordig beter gekend in Stokowski's bewerking voor strijkers en harp. De rijkdom aan emoties uit het oorspronkelijke werk benadert Stokowski vanuit een spirituele invalshoek: de transcriptie blijft ingetogen, ongecompliceerd en discreet.

Purcell/Stokowski

Henry Purcell (1659-1695) en Georg Friedrich Haendel (1685-1759) overspannen samen welgeteld 100 jaar uit de Britse muziekgeschiedenis. Beide meesters behoren tot de belangrijkste componisten die Engeland heeft voortgebracht. Purcell was bovendien een van de eerste Engelse componisten die erin slaagde om de typische archaïsche stijl van de Engelsen te verenigen met de continentale tendensen uit Italië en Frankrijk. In dat opzicht groeide Purcell als componist op in een ideaal tijdperk. In het jaar van zijn geboorte werden de strenge puriteinse voorschriften onder Oliver Cromwell immers opgeheven en keerde Charles II terug van zijn verblijf aan het hof van Lodewijk XIV. Zijn herintrede en restauratie op de troon zorgden voor een heropleving van de muzikale activiteiten aan het Hof, in de Kerk, en in de nieuwe concertzalen en theaters.

Stokowski's *Suite of Five Pieces* bestaat uit orkestbewerkingen van enkele instrumentale passages uit Purcell's (semi-)opera's *The Fairy Queen* (1692) en *Dido and Aeneas* (1689). Het genre van de Italiaanse opera – een muzikaal drama met een doorgecomponeerde handeling en een tekst die volledig op muziek is gezet – drong pas aan het begin van de 18de eeuw door in Engeland (met uitzondering van Purcells *Dido and Aeneas*). Wel bestond er de traditie van het gesproken drama en de 'masque', een populair spektakel waarin het gesproken woord, dans en muziek elkaar afwisselden. Uit deze traditie ontstonden Purcell's semi-opera's zoals *The Fairy Queen*, naar een anonieme bewerking van William Shakespeare's komedie *A Midsummer Night's Dream*. Het is een van zijn meest complexe theaterwerken, met maar liefst drie verschillende casts: de acteurs, de zangers en de dansers. Ook de lengte ervan is aanzienlijk; na de eerste uitvoering maakte Purcell reeds enkele coupures. Een groot deel van Purcell's instrumentale muziek is afkomstig uit zijn theaterwerken. Zo componeerde hij voor *The Fairy Queen* instrumentale delen en dansen die meestal tussen de actes gespeeld werden. Meestal was hij genoodzaakt zich voor dergelijke orkeststukken tot strijkers te beperken, maar voor dit drama bestond het

orkest uit twee blokfluiten, twee hobo's, twee trompetten, een paar pauken, strijkers en een continuo. Na Purcell's dood raakte de partituur van het werk verloren. Pas in de vroege twintigste eeuw werd het teruggevonden. De complexe vorm en de lengte zorgden er bovendien voor dat de semi-opera nog maar zelden uitgevoerd werd. Sinds de heropleving van de oude muziek en de doorbraak van de moderne contratenor is hier echter verandering in gekomen.

Met een libretto dat volledig op muziek gezet is, vormt *Dido and Aeneas* een uitzondering in het dramatische oeuvre van Purcell. De opera is vooral bekend dankzij de beroemde en aangrijpende aria van Dido, *When I am laid in Earth*. De melodie van deze klaagzang over de nakende dood is uitgesponnen boven een ostinato bas, een basfiguur – gebaseerd op een dalende kwart – die doorheen het hele werk herhaald wordt. Samen met sterke dissonanten leidt dit tot een harmonische spanning die de dramatiek van het lamento alleen maar versterkt. In tegenstelling tot Purcell's andere grote dramatische werken, is *Dido and Aeneas* enkel voor strijkers en continuo getoonzet. Ook Stokowski benut alle klankmogelijkheden van deze instrumentengroep in zijn versie voor strijkorkest.

Palestrina/Stokowski

Stokowski waagde zich ook aan arrangementen van enkele Renaissancecomponisten, zoals het vierstemmige motet *Adoramus te,* dat wordt toegeschreven aan Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525). Hoewel dit oorspronkelijk een a capellawerk is, voerde Stokowski dit het liefst uit aan het orgel. Later arrangeerde hij het werk voor orkest en maakte er in 1934 een opname van, samen met het Philadelphia Orchestra.

Richard Egarr

Richard Egarr is een van de meest veelzijdige musici van zijn generatie. Hij bespeelt alle soorten toetsinstrumenten, van vijftiende-eeuwse orgel-intabulaties tot Berg en Maxwell Davies op moderne vleugel. Hij treedt op in verschillende kamermuziekbezettingen en is een veelgevraagd dirigent en solist. Egarr begon zijn muzikale vorming als koorknaap in York Minster aan de Chetham's School of Music in Manchester en als orgelstudent aan Clare College in Cambridge. Zijn klavecimbelstudie bij Gustav Leonhardt in Amsterdam heeft een grote invloed gehad op zijn werk binnen de authentieke uitvoeringspraktijk.

Als dirigent is Egarr heel veelzijdig: hij dirigeerde opera's en oratoria van de *Matthaeus Passion* tot John Tavener's *Ikon of Light*, en is een geliefd gastdirigent bij zowel oude muziekensembles als symfonieorkesten. Zo is Egarr sinds 2006 niet alleen artistiek leider van de Academy of Ancient Music, als opvolger van Christopher Hogwood, maar was hij ook te gast bij het Chamber Orchestra of Europe, het Radio Kamerorkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Scottish Chamber Orchestra, het Vlaams Radio Koor en Brussels Philharmonic - het Vlaams Radio Orkest.

Als een van de voorvechters van de authentieke uitvoeringspraktijk, gaat Richard Egarr moderne interpretaties van barokmuziek – zoals deze van Stokowski – niet uit de weg. Integendeel, Egarr toont zich een ware fan van Stokowski's arrangementen. Zo blijkt ook wanneer hij spreekt over zijn favoriete Stokowski-bewerking – Dido's aria *When I am laid in Earth*: 'Ik speel liever zo'n eerlijke visie van een waarachtig muzikant, dan een of ander herontdekt Bachconcert dat tamelijk kwestieus is gereconstrueerd door een musicoloog. Stokowski's versie bezit een emotionaliteit die ik herken. En al houd ik zielsveel van historische instrumenten en hun pure klank, met andere middelen doe je die muziek net zo veel recht. Het blijft Purcell, ook in de bontjas van Stokowski.'

Haendel/Egarr

Het moet een indrukwekkende gebeurtenis geweest zijn toen Georg Friedrich Haendel's (1685-1759) *Water Music* tijdens de zomer van 1717 uitgevoerd werd op de Thames, tijdens een van de festiviteiten ter ere van de Engelse Koning George I. Terwijl de koning en diens nobele gezelschap van Whitehall naar Chelsea zeilden, speelde een vijftigtal muzikanten – waaronder strijkers, hout- en koperblazers – vanop een tweede boot muziek die speciaal door Haendel gecomponeerd was. De muziek beviel de koning zodanig, dat deze de uitgeputte muzikanten het werk tot drie keer toe liet spelen op de heen- en terugweg. Elke uitvoering duurde ongeveer een uur.

Vanaf het begin van de achttiende eeuw groeiden dergelijke publieke uitvoeringen uit tot een waar succes. Voor de gewone bevolking was dit een uitgelezen kans om recente werken van beroemde componisten in een degelijke uitvoering bij te kunnen wonen, iets wat voordien ondenkbaar was. Haendel was zich hier ten zeerste van bewust en greep de gelegenheid aan om de luisteraars niet alleen te vermaken, maar ook in zekere zin op te voeden. Sommige van zijn werken, waaronder *Water Music*, kunnen gezien worden als een soort snelcursus in de toenmalige muziekstijl door hun combinatie van Italiaanse grillen, Franse dansvormen en de typische Engelse stijl. Haendel had dan ook een ideale leerschool achter de rug: hij groeide op in Duitsland, volgde compositie in Italië en verhuisde nadien naar Engeland, waar hij in 1724 de Britse nationaliteit aannam.

Naar de precieze werken en de volgorde van de oorspronkelijke *Water Music* hebben we het raden. Hoewel een deel van de gespeelde werken na de eerste uitvoering in Londen meteen uitgroeide tot hits, werd geen enkel ervan gepubliceerd. De eerste pogingen tot reconstructie verschenen pas vanaf 1722, maar geen enkele werd als betrouwbaar beschouwd. Wel wordt de verzamelde editie van negentien werken door Samuel Arnold uit 1788 aan-

vaard als de 'standaard' *Water Music*. Vandaag de dag worden de verschillende delen meestal gegroepeerd in drie verschillende suites, elk met hun eigen karakter. De eerste in F wordt vooral gekenmerkt door het gebruik van Franse hoorns, aan de tweede in D zijn trompetten toegevoegd, en de derde in G is lichter van karakter. Bij het grote publiek werd de volledige verzameling *Water Music* vooral bekend dankzij de nogal romantische arrangementen van Hamilton Harry aan het begin van de twintigste eeuw.

Richard Egarr vertrok voor zijn versie van de *Water Music Suite* van de oorspronkelijke Haendelversie, maar voegde hier enkele typische 'Stokowskiaanse' elementen aan toe, zoals veranderingen in de dynamiek en de orkestratie. De opvallendste wijziging is zonder twijfel de toevoeging van percussie-instrumenten.

Ockeghem/Egarr

Johannes Ockeghem (c.1410) componeerde het vijfstemmige motet *Intemerata Dei Mater* vermoedelijk in 1487. Het is een van zijn langste en meest innemende motetten ter ere van Maria. Uit het werk blijkt Ockeghem's voorkeur voor de lage stemmen, een element dat ook Richard Egarr in zijn arrangement overneemt. De lage altstem, tenor, twee bassen en contrabasstem krijgen in de orkestbewerking hun equivalent in de lage hout- en koperblazers, en natuurlijk ook in de bassectie van de strijkers. Ook de driedelige structuur van Ockeghem's motet is terug te vinden in Egarr's versie: in het tweede deel wordt de veelgelaagde en dichte textuur onderbroken door een reeks kleinere ensemblepassages, waarna het volledige orkest opnieuw samen inzet in de finale sectie.

Tchaikovsky

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) componeerde de *Slavische Mars*, een van zijn meest populaire concertwerken, naar aanleiding van een benefietconcert voor gewonde soldaten uit de oorlog tussen Servië en Turkije in 1876. Voor het hoofdthema van deze mars liet hij zich inspireren door de volksmuziek, en op de cruciale momenten incorporeerde hij de Russische nationale hymne *God, behoed de tsaar*. Hoewel hij hiermee de indruk wekte een fervent nationalist te zijn, was het geenszins zijn bedoeling om zich hiermee te associëren. De orkestratie van het nationale volkslied in zijn verschillende variaties komt dan ook eerder satirisch over. Pittig detail: tijdens de Sovjetperiode werden uitvoeringen van de oude Tsarenhymne verboden. De *Slavische Mars* was echter zo populair, dat de Russische hymne vervangen werd door een melodie van Mikhail Glinka.

De *Slavische Mars* was een van de favoriete bisnummers van Stokowski. Met het London Symphony Orchestra realiseerde hij een bijzondere opname; als pionier van de stereo-opname wist hij als geen ander hoe hij dit klassieke werk volledig tot zijn recht moest laten komen. Hij breidde de dubbele bassen uit – een erfenis van Stokowski's carrière als organist – waardoor de lagere frequenties van de elektronische opname beter werden benut. Een aanpassing die Tchaikovsky's topwerk alle eer aandoet.

Kathleen Snyers & Aurélie Walschaert

Ein Abend mit Leopold Stokowski

Leopold Stokowski (1882-1977) hatte zwar die britische Staatsbürgerschaft, bekannt wurde er aber vornehmlich in Amerika, wo er sich als Dirigent, Orchestererzieher, Pionier bei Stereo-Aufnahmen, durch Bearbeitungen von Bachs Musik und als Verfechter zeitgenössischer Komponisten profilierte. Vor allem beim Philadelphia Orchestra, wo Stokowski zwischen 1925 und 1938 Chefdirigent war, erlebte er glanzvolle Jahre. Er führte dort den berühmten »Philadelphia-« oder »Stokowski-Sound« ein, einen schwülen, satten und virtuosen Orchesterklang, der auf die Klangfarbe der Orgel verwies. Eines der Geheimnisse, die zum Erfolg dieses Klangs führten, war das »freie Streichen«: Stokowski ermutigte jeden einzelnen Streicher, seinen Bogen nach eigenem Gefühl, losgelöst von den anderen Musikern, zu führen.

Die Streicher sollten dadurch einen gleichmäßigeren Klang schaffen, der zudem lebendiger und reicher war verglichen mit dem Klang, der durch das gleichzeitige Auf- und Abstreichen des Bogens entstand. Außerdem überdachte er die Orchesteraufstellung neu. Cellos und Kontrabässe betrachtete er als Fundament des Orchesters, weshalb er sie hinten platzierte, wo ursprünglich das Schlagwerk stand. Die anderen Instrumente stelle er so auf, dass keine einzelne Note im beherrschenden Klang der Streicher verloren ging. Diese »Deutsche Aufstellung« wird übrigens noch immer von den Wiener Philharmonikern angewandt. Die Orchestermitglieder selbst schließlich bekamen es mit einer doch sehr innovativen Arbeitsweise zu tun: Stokowski schärfte ihnen ein, dass jeder Orchestermusiker einzigartig sei, und ermutigte sie, die Musik mit einer persönlichen Note zu spielen.

Mit all diesen Maßnahmen zielte Stokowski nicht nur auf einen besseren Orchesterklang ab, sondern hoffte auch ein immer größeres Publikum zu erreichen. Er setzte sich außerdem nur zu gern selbst ins Rampenlicht und flirtete dabei ungeniert mit den Zuhörern. Auf dem Podium entpuppte sich der Dirigent als wahrer Hollywood-Star: Er ließ die traditionelle Art des Dirigierens mit einem Taktstock hinter sich und schlug den Takt mit majestätischen Bewegungen, wobei er regelmäßig die Scheinwerfer auf seine Hände richten ließ, um seine dramatische theatralische Aura zu verstärken. Dadurch erhielt Stokowski den wenig schmeichelhaften Beinamen »*Charlatan of Orchestral Playing*«. Doch das kümmerte den Dirigenten nicht, im Gegenteil, und es gelang ihm, das Herz vieler Musikliebhaber und -experten zu erobern. Auch heute noch gilt er als einer der größten Dirigenten des 20. Jahrhunderts.

Bach/Stokowski

Als Organist war Stokowski ein großer Bewunderer des Werks von Johann Sebastian Bach (1685-1750). Der Dirigent bearbeitete dessen Orgelmusik, Partiten für Violine, Choralpreludien und Teile der Orchestersuiten für großes Orchester. Obwohl zahlreiche Musikkenner angesichts solcher Praktiken (wegen einer zu weitgehenden Romantisierung und Verameri-kanisierung und dem Verleugnen der authentischen Aufführungspraxis) ihre Nase rümpfen, haben diese Transkriptionen zweifelsohne dazu beigetragen, Bachs Musik einer breiteren Hörerschaft zugänglich zu machen. Anfangs war dies auch Stokowskis Antrieb. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte das große Publikum noch kaum Interesse an Bachs Werk, das viel zu oft nur mit Kirchenmusik assoziiert wurde. Radioübertragungen aus dem Konzertsaal hingegen gewannen an Popularität, wodurch die Hörer (und das waren Millionen) größeres Interesse an sinfonischer Musik fanden. In diesem Kontext sind Stokowskis Bachtranskriptionen ein gelungener Versuch, um Bach »wieder ins Spiel zu bringen«. Der Dirigent blieb dabei der ursprünglichen Architektur und dem Kontrapunkt treu und übersetzte die Registrierung der Orgel in einen ähnlichen Orchesterklang.

Die *Toccata und Fuge in d-Moll* (1708-1717) ist eine der freiesten und expressivsten Kompositionen aus Bachs Hand, zumindest was die Form betrifft. Wahrscheinlich entstand diese Komposition beim Improvisieren auf einer Kirchenorgel. So ist die Toccata dann auch gekennzeichnet durch eine rhythmische Freiheit des melodischen Materials und eine unregelmäßige und asymmetrische Abfolge der Harmonien, was unerhört war für die Entstehungszeit. In Stokowskis Bearbeitung der Fuge erzielt die Orchester-Aufstellung, wie sie oben beschrieben wurde, einen meisterhaften Effekt. Um den Höhepunkt zu erreichen, lässt Stokowski die Fuge buchstäblich von links nach rechts, von vorn nach hinten und wieder zurück, durch das ganze Orchester rollen.

Auch in seiner Bearbeitung des bekannten *Air* aus Bachs *Ouvertüre Nr. 3 in D-Dur* strebt Stokowski nach einem quasi magischen Klang. Obwohl es beinahe ein ganzes Jahrhundert dauerte, bevor Bachs ursprüngliche Fassung nach seinem Tod noch einmal live vor Publikum aufgeführt wurde, wurde das Werk im 20. Jahrhundert zu einer der populärsten klassischen Melodien. In Stokowskis orchestraler Version liegt die Melodie – im Gegensatz zum Original – nicht immer bei den ersten Geigen, sondern wird auch oft von den Celli getragen. Auf diese Weise sorgt Stokowski für ein unterschiedliches Klangergebnis bei jeder Wiederholung.

Cesti/Stokowski

Zu Lebzeiten war Marco Antonio Cesti (1623-1669) in Italien ein umjubelter Musiker und Komponist. Großen Anteil an seiner Beliebtheit hatte die monumentale Oper *Il pomo d'oro* aus dem Jahr 1668, ein Theaterwerk, das durch eine umfangreiche Besetzung, das umfassende Orchester und nicht weniger als 24 verschiedene *mises en scène* glänzt. Die Arie aus dieser Oper, *Tu mancavi a tormentarmi,* wurde ursprünglich komponiert für Stimme und Basso continuo, ist aber heute besser bekannt in Stokowskis Bearbeitung für Streicher und Harfe. Dem Reichtum an Gefühlen aus dem ursprünglichen Werk nähert sich Stokowski auf spirituelle Weise: Die Transkription bleibt andächtig, ungekünstelt und zurückhaltend.

Purcell/Stokowski

Henry Purcell (1659-1695) und Georg Friedrich Händel (1685-1759) umfassen zusammen hundert Jahre der britischen Musikgeschichte. Beide Meister gehören zu den wichtigsten Komponisten, die England hervorgebracht hat. Purcell war darüber hinaus einer der ersten englischen Komponisten, denen es gelang, den typischen archaischen Stil der Engländer mit den kontinentalen Tendenzen aus Italien und Frankreich zu vereinigen. In dieser Hinsicht wuchs Purcell als Komponist in einer idealen Epoche auf. Im Jahr seiner Geburt wurden die strengen puritanischen Vorschriften unter Oliver Cromwell aufgehoben, und Charles II. kehrte von seinem Aufenthalt am Hof Ludwigs XIV. zurück. Seine Rückkehr und Reinstallation auf dem Thron sorgten für ein Wiederaufleben der musikalischen Aktivitäten am Hof, in der Kirche sowie in den neuen Konzertsälen und Theatern.

Stokowskis *Suite of Five Pieces* besteht aus Orchesterbearbeitungen einzelner Instrumentalpassagen aus Percells (Semi-)Opern *The Fairy Queen* (1692) und *Dido and Aeneas* (1689). Das Genre der italienischen Oper – ein musikalisches Drama mit einer durchkomponierten Handlung und einem Text, der vollständig auf die Musik gesetzt ist – drang erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach England vor (mit Ausnahme von Purcells *Dido and Aeneas*). Aber es gab die Tradition des gesprochenen Dramas und die *masque*, ein beliebtes Spiel, in dem gesprochen wurde und sich Tanz und Musik abwechselten. Aus dieser Tradition entstanden Purcells Semi-Opern wie etwa *The Fairy Queen*, nach einer anonymen Bearbeitung von William Shakespeares Komödie *A Midsummer Night's Dream*. Es ist eines seiner komplexesten Theaterwerke mit drei verschiedenen Besetzungen: den Schauspielern, den Sängern und den Tänzern. Auch seine Länge ist beachtlich; nach der ersten Aufführung nahm Purcell bereits einige Kürzungen vor. Ein großer Teil von Purcells instrumentaler Musik entstammt seinen Theaterwerken. So komponierte er für *The Fairy Queen* Instrumentalteile und Tänze, die meistens zwischen den Akten gespielt wurden. Häufig war er genötigt, sich bei solchen Orchesterstücken auf die Streicher zu beschränken, aber für dieses Drama bestand das Orchester aus zwei Blockflöten, zwei Oboen, zwei Trompeten, ein paar Pauken und einem Continuo. Nach Purcells Tod ging die Partitur des Werkes verloren und wurde erst im frühen 20. Jahrhundert wiedergefunden. Die komplexe Form und die Länge sorgten darüber hinaus dafür, dass die Semi-Oper nur selten aufgeführt wurde. Dies hat sich jedoch mit dem Wiederaufleben der Alten Musik und dem Durchbruch des modernen Countertenors geändert.

Mit einem Libretto, das vollständig auf die Musik gesetzt ist, bildet *Dido and Aeneas* eine Ausnahme im dramatischen Oeuvre Purcells. Die Oper ist vor allem bekannt durch die berühmte und berührende Arie der Dido, *When I am laid in Earth*. Die Melodie dieses Klagesangs über den nahenden Tod zieht sich über einen Ostinato Bass, eine Bassfigur, basierend auf einer fallenden Quart, die durch das ganze Werk wiederholt wird. Zusammen mit starken Dissonanzen führt dies zu einer harmonischen Spannung, die die Dramatik des Lamentos nur noch verstärkt. Im Gegensatz zu Purcells anderen großen dramatischen Werken ist *Dido and Aeneas* nur für Streicher und Continuo komponiert. Auch Stokowski nutzt alle Klangmöglichkeiten dieser Instrumentengruppe in seiner Fassung für Streichorchester.

Palestrina/Stokowski

Stokowski wagte sich auch an Arrangements einzelner Renaissancekompositionen, wie etwa der vierstimmigen Motette *Adoramus te*, die Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525) zugeschrieben wird. Obwohl dies ursprünglich ein A-capella-Werk ist, führte Stokowski es am liebsten an der Orgel auf. Später arrangierte er das Stück für Orchester und spielte es 1934 mit dem Philadelphia Orchestra ein.

Richard Egarr

Richard Egarr ist einer der vielseitigsten Musiker seiner Generation. Er spielt alle Arten Tasteninstrumente, und sein Repertoire reicht von Orgeltabulaturen aus dem 15. Jahrhundert bis Alban Berg und Peter Maxwell Davies auf dem modernen Flügel. Er tritt in verschiedenen Kammermusikbesetzungen auf und ist ein viel gefragter Dirigent und Solist. Er begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe in York Minster an der Chetham's School of Music in Manchester und als Orgelstudent am Clare College in Cambridge. Sein Cembalostudium bei Gustav Leonhardt in Amsterdam hatte großen Einfluss auf seine Arbeit im Rahmen der historischen Aufführungspraxis.

Auch als Dirigent hat Egarr ein breites Repertoire: Er dirigiert Opern und Oratorien von der *Matthäuspassion* bis John Taveners *Ikon of Light* und ist ein beliebter Gastdirigent sowohl bei Alte-Musik-

Ensembles als auch bei Sinfonieorchestern. So ist Egarr seit 2006 nicht nur künstlerischer Leiter der Academy of Ancient Music, als Nachfolger von Christopher Hogwood, sondern war auch zu Gast beim Chamber Orchestra of Europe, dem Radio Kamerorkest, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Vlaams Radio Koor und dem Brussels Philharmonic - het Vlaams Radio Orkest.

Obwohl Verfechter der historischen Aufführungspraxis, interessiert sich Richard Egarr genauso für moderne Interpretationen von Barockmusik – wie diese von Stokowski. Egarr ist ein großer Bewunderer von Stokowskis Arrangements. Das zeigt sich auch, wenn er über seine liebste Stokowski-Bearbeitung – Didos Arie *When I am laid in Earth* – spricht: »Ich spiele lieber so eine ehrliche Sicht eines wahren Musikers als das eine oder andere wiederentdeckte Bachkonzert, das von einem Musikwissenschaftler ziemlich fragwürdig rekonstruiert wurde. Stokowskis Version besitzt eine Emotionalität, die ich wiedererkenne. Und obwohl ich viel von historischen Instrumenten und ihrem puren Klang halte, mit anderen Mitteln wird man dieser Musik ebenso gerecht. Es bleibt Purcell, wenn auch im Pelz von Stokowski.«

Händel/Egarr

Es muss ein beeindruckendes Ereignis gewesen sein, als Georg Friedrich Händels (1685-1759) *Wassermusik* im Sommer 1717 auf der Themse aufgeführt wurde, anlässlich einer der Festivitäten zu Ehren des englischen Königs George I. Während der König und seine noble Gesellschaft von Whitehall nach Chelsea segelten, spielten an die 50 Musiker, darunter Streicher, Holz- und Blechbläser, von einem zweiten Boot aus Musik, die extra von Händel dafür komponiert war. Die Musik gefiel dem König so sehr, dass er die erschöpften Musiker das Werk drei Mal spielen ließ auf dem Hin- und Rückweg. Jede Aufführung dauerte ungefähr eine Stunde.

Ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts wurden derartige öffentliche Aufführungen zu einem wahren Erfolg. Für das gewöhnliche Volk boten sie eine seltene Chance, neue Werke berühmter Komponisten hören zu können, etwas, was vorher undenkbar gewesen war. Händel war sich dessen sehr bewusst und ergriff die Gelegenheit, die Zuhörer nicht nur zu unterhalten, sondern in gewisser Weise auch zu erziehen. Einige seiner Werke, darunter auch die *Wassermusik*, können als eine Art Schnellkurs im damaligen Musikstil betrachtet werden mit ihrer Kombination von italienischen Launen, französischen Tanzformen und dem typischen englischen Stil. Händel war selbst auch durch eine gute Schule gegangen: Er wuchs in Deutschland auf, studierte in Italien Komposition und übersiedelte dann nach England, wo er 1724 die britische Staatsbürgerschaft annahm.

Über die genauen Werke und die Abfolge der ursprünglichen *Wassermusik* lässt sich nur mutmaßen.

Obwohl ein Teil der gespielten Musik nach der ersten Aufführung in London unmittelbar zu Publikumserfolgen wurde, wurde nichts davon veröffentlicht. Die ersten Versuche einer Rekonstruktion erschienen erst ab 1722, aber keine einzelne gilt als zuverlässig. Allgemein wird die gesammelte Ausgabe von 19 Werken – 1788 von Samuel Arnold herausgegeben – als »Standard«-*Wassermusik* akzeptiert. Heutzutage werden die verschiedenen Teile meist in drei verschiedene Suiten gruppiert, jede mit ihrem eigenen Charakter. Die erste in F-Dur ist vor allem gekennzeichnet durch die Verwendung von Hörnern, der zweiten in D-Dur sind Trompeten zugefügt, und die dritte in G-Dur ist von leichterem Charakter. Dem großen Publikum wurde die vollständige Sammlung *Wassermusik* vor allem durch die – allerdings etwas romantischen – Arrangements von Hamilton Harry am Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt.

Richard Egarr ging bei seiner Version der *Wassermusik* von der ursprünglichen Händel-Fassung aus, fügte aber einige typisch »Stokowskische« Elemente hinzu, wie etwa Veränderungen in der Dynamik und der Orchestrierung. Die auffälligste Änderung ist ohne Zweifel das Hinzufügen von Perkussion-Instrumenten.

Ockeghem/Egarr

Johannes Ockeghem (c.1410) komponierte die fünfstimmige Motette *Intemerata Dei Mater* vermutlich 1487. Es ist eine seiner längsten und ansprechendsten Motetten zu Ehren der Gottesmutter Maria. In diesem Werk zeigt sich Ockeghems Vorliebe für tiefe Stimmen, ein Element, das auch Richard Egarr in seinem Arrangement übernimmt. Die tiefe Altstimme, Tenor, zwei Bässe und Kontrabassstimme erhalten in der Orchesterbearbeitung ihre Entsprechung in den tiefen Holz- und Blechbläsern und natürlich auch im Bassbereich der Streicher. Auch die dreiteilige Struktur von Ockeghems Motette findet sich in Egarrs Version wieder: Im zweiten Teil wird die vielschichtige und dichte Textur unterbrochen durch eine Reihe kleinerer Ensemblepassagen, worauf das ganze Orchester im Finale von neuem gemeinsam einsetzt.

Tschaikowsky

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893) komponierte den *Slawischen Marsch*, eines seiner beliebtesten Konzertwerke, anlässlich eines Benefizkonzertes für verwundete Soldaten aus dem Krieg zwischen Serbien und der Türkei 1876. Für das Hauptthema dieses Marsches ließ er sich von der Volksmusik inspirieren, und an den entscheidenden Stellen arbeitete er die russische Nationalhymne *Gott, schütze den Zaren* ein. Obwohl er dadurch den Anschein erweckte, ein glühender Nationalist zu sein, war es keineswegs seine Absicht, sich damit zu assoziieren. Die Orchestrierung des nationalen Volkslieds in seinen

verschiedenen Variationen präsentiert sich dann auch eher satirisch. Pikantes Detail: Während der Sowjetzeit wurden Aufführungen der alten Zarenhymne verboten. Der *Slawische Marsch* war jedoch so populär, dass die russische Hymne durch eine Melodie von Mikhail Glinka ersetzt wurde.

Der *Slawische Marsch* war eine der bevorzugten Zugaben von Stokowski. Mit dem London Symphony Orchestra realisierte er eine besondere Einspielung: Als Pionier der Stereo-Aufnahmen wusste er wie kein anderer, wie er dieses klassische Werk vollkommen zu seinem Recht kommen lassen musste. Er dehnte die doppelten Bässe aus – ein Erbe aus Stokowskis Karriere als Organist –, wodurch die tieferen Frequenzen von der elektronischen Aufnahme besser genutzt werden. Diese Anpassung erweist Tschaikowskys Meisterwerk alle Ehre.

Kathleen Snyers & Aurélie Walschaert
Übersetzung: Esther Dür

Brussels Philharmonic & Flemish Radio Choir

IGOR STRAVINSKY
L'Oiseau de Feu
Flemish Radio Orchestra / Yoel Levi
Glossa GCDSA 922201 (SACD)

ZOLTÁN KODÁLY
Missa Brevis
Flemish Radio Choir / Johan Duijck
Glossa GCDSA 922202 (SACD)

SERGEI RACHMANINOV
The Divine Liturgy of St John Chrysostom
Flemish Radio Choir / Kaspars Putninsh
Glossa GCDSA 922203 (SACD)

EDWARD ELGAR
Symphony No. 1
Flemish Radio Orchestra / Martyn Brabbins
Glossa GCDSA 922204 (SACD)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Motetten
Flemish Radio Choir / Bo Holten
Glossa GCDSA 922205 (SACD)

CLAUDE DEBUSSY
Music for the Prix de Rome
Brussels Philharmonic, Flemish Radio Choir / Hervé Niquet
Glossa GCD 922206 (2 CDs)

KURT WEILL
Berliner Requiem
Flemish Radio Choir / Paul Hillier
Glossa GCDSA 922207 (SACD)

VIKTOR ULLMANN
Symphonies Nos. 1 & 2
Brussels Philharmonic / Gerd Albrecht
Glossa GCDSA 922208 (SACD)

AN EVENING WITH LEOPOLD STOKOWSKI
Bach, Haendel, Ockeghem, Purcell et al.
Brussels Philharmonic / Richard Egarr
Glossa GCDSA 922209 (SACD)

more information: www.glossamusic.com

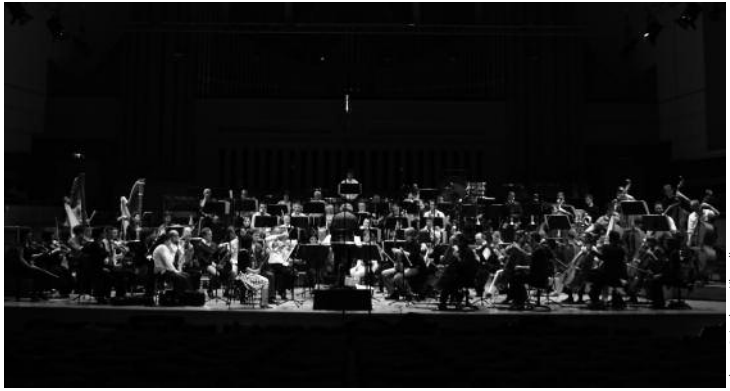

photo © Jockum Klenell

BRUSSELS PHILHARMONIC - THE ORCHESTRA OF FLANDERS
Eugène Flageyplein, 18
B-1050 Brussels
Belgium

tel + 32 (0)2 627 11 60 fax + 32 (0)2 627 11 61 email info@brusselsphilharmonic.be

www.brusselsphilharmonic.be

produced by:

GLOSSA MUSIC, S. L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MUSICONTACT GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com