



London Symphony Orchestra

LSO Live

Berlioz

Harold en Italie

La mort de Cléopâtre

Overture: Benvenuto Cellini

Valery Gergiev

Antoine Tamestit

Karen Cargill

London Symphony Orchestra

Hector Berlioz (1803–1869)

Harold en Italie, Op 16 (1834)

La mort de Cléopâtre (1829)

Overture: Benvenuto Cellini, Op 23 (1836–38)

Valery Gergiev conductor

Antoine Tamestit viola *

Karen Cargill mezzo-soprano **

London Symphony Orchestra

Harold en Italie *

- | | | | |
|---|------|--|--------|
| 1 | i. | Harold aux Montagnes: Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie / Adagio – Allegro
[Harold in the Mountains: Scenes of melancholy, happiness and joy] | 15'07" |
| 2 | ii. | Marche de pèlerins chantant la prière du soir / Allegretto
[March of the pilgrims singing the evening prayer] | 7'59" |
| 3 | iii. | Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse / Allegro assai – Allegretto
[Serenade of an Abruzzian mountain-dweller to his sweetheart] | 6'26" |
| 4 | iv. | Orgie de Brigands. Souvenirs des scènes précédentes / Allegro frenetico – Adagio – Allegro
[The brigands' orgy. Reminiscences of earlier scenes] | 12'56" |

La mort de Cléopâtre **

- | | | | |
|---|-----|---|--------|
| 5 | i. | Scène Lyrique [Lyric Scene] / Allegro vivace con impeto – Lento cantabile | 9'36" |
| 6 | ii. | Méditation [Meditation] / Largo misterioso – Allegro assai agitato | 11'05" |
| 7 | | Overture: Benvenuto Cellini | 10'25" |

Total time 73'34"

Recorded live in DSD, 1 & 12 November 2013 at the Barbican, London

Antoine Tamestit appears courtesy of Naïve Classics.

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering engineer

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer and audio editor

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK

© 2014 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

- 2 Track listing
- 3 English notes
- 6 French notes
- 9 German notes
- 13 Composer biography
- 14 Text
- 15 Conductor biography
- 16 Artist biographies
- 18 Orchestra personnel list
- 19 LSO biography



Hector Berlioz (1803–1869)
Harold en Italie, Op 16 (1834)

The differences between Berlioz's music and that of his German contemporaries are much more striking than the affinities. Except occasionally, when it recalls Weber or Beethoven, it doesn't sound anything like them. Its separation of timbres and clarity of texture are far removed from the piano-suffused sonorities of Wagner and Schumann. Berlioz's formal procedures, too, are different. His symphonic movements rarely follow Viennese sonata practice. Their roots in his French (or adopted French) forebears – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur – become clearer the more we get to know their work.

Yet his music – if not its sound or structure, then the ideals behind it, the ethos, the poetic assumptions – would be unthinkable without Beethoven's Fifth, Sixth and Ninth symphonies and Weber's *Der Freischütz*. Berlioz's discovery of Beethoven and Weber (paralleling his discovery of Shakespeare and Goethe) had a radical effect on the young musician brought up on a diet of French opera. A new world opened before him.

The influence of Beethoven

Beethoven, in particular, revealed the symphony as an undreamed of medium for personal drama: music, by means of the modern orchestra, was free to say what it liked how it liked, nothing in human experience or in nature was alien, and musical form was a living thing, no longer rule-bound and pre-ordained but created afresh in response to the needs of the work in question. From now on Berlioz looked to Germany as the sacred homeland of music. Nothing in his career pleased him more than to be received by

German musicians as one of them, and to feel that, in return for what he had received, he was giving them something back – a process that began with Liszt being influenced by the *Symphonie fantastique* (and making a piano reduction of it), and that continued, through Wagner and the profound effect on him of the *Roméo et Juliette* symphony, at least as far as Mahler.

The influence of Beethoven, however, could only be general, not specific. It was a matter of inspiration, not of imitation. So, though Berlioz is deeply concerned with issues of musical architecture, he works out his own salvation. Though he will learn from Beethoven's technique of thematic transformation, he will not use him as a model. The Berliozian dramatic symphony comes out of Beethoven but doesn't copy him. And there is, each time, a fresh approach. *Harold in Italy*, his second such work, has movement titles, like the *Symphonie fantastique*, but no written programme. And though, as with the *Fantastique*, there is a recurring melody, it is used in a quite different way.

The Byron connection

How close is the Byronic connection assumed by the title of the work? Identification with the author of *Childe Harold's Pilgrimage* was common among the French Romantics. Yet the title, which Berlioz chose for the symphony, composed after his return from his year in Italy as winner of the *Prix de Rome*, was more than just a gesture to fashion. It reflected a preoccupation that permeated his experience of Italy. That experience began under the auspices of Byron, with an encounter with a Venetian sea-captain who claimed to have commanded the poet's corvette on his journeys through the Adriatic and the Greek islands. In the months that followed, Berlioz's imagination would often give a Byronic slant

to what he did or thought. During the dog days in Rome, to escape the unbearable heat, he liked to go to St Peter's, taking with him a volume of Byron, and, 'settling myself comfortably in a confessional, enjoy the cool of the cathedral in a religious silence unbroken by any sound but the murmur of the two fountains in the square outside, wafting in as the wind stirred momentarily. I would sit there absorbed in that burning verse...I adored the extraordinary nature of the man, at once ruthless and of extreme tenderness, generous-hearted and without pity'.

Harold originated in a request from Paganini for a piece featuring the Stradivari viola he had recently acquired. But when the first idea had been abandoned and replaced by a symphonic work inspired by Berlioz's wanderings in the foothills of the Abruzzi, the solo viola, cast in a less soloistic role, became (in Berlioz's words) 'a kind of melancholy dreamer in the style of Byron's *Childe Harold*' – an observer standing apart. The 'Harold' theme preserves its identity unchanged throughout (in this it differs from the *idée fixe* in the *Fantastique*). At the same time, it is through the consciousness of this observer that the scenes of Italian nature and life are presented: the theme, as well as recurring constantly, is the source from which much of the work's thematic material is derived. The different sections are linked, not merely at the surface level of a 'motto' theme but organically.

Harold in the Mountains

The first movement opens with a darkly chromatic *fugato*, beginning on cellos and basses, with a plaintive bassoon and oboe counter-subject. Woodwind add a melancholy tune which will be revealed as a minor-key version of the 'Harold' theme. The music rises to a grand, cloudy *fortissimo*, after which the *fugato* resumes. It

culminates in a flourish, whereupon the texture clears, G minor becomes G major with the effect of sudden sunshine breaking through, and harp arpeggios introduce the soloist. The viola's statement of the main theme – an open-hearted melody with a touch of melancholy – runs to some 30 bars. The theme is then restated in slightly shorter form and in canon, richly scored. This leads to the *Allegro*, in 6/8 time and with an easy, swinging gait (speed is reserved for the coda). The sprightly second theme only feints at the orthodox dominant key; and, once the exposition of the musical material has run its course, the formal elements (development, recapitulation, coda) are merged in a continuous process in which the cross-rhythms and metrical superimpositions that are a feature of the work are prominently displayed.

Pilgrims' March

The Pilgrims' March moves in a single arc (*pppp* to *f*, then back to *pppp*) which contains three musically developed ideas: the procession's approach across the stretched-out evening landscape and its disappearance into the dusk, the gradual change from day to night, and the curve of feeling in the solitary observer of the scene, from contentment to angst and isolation. The musical materials are a broad E major theme repeated many times in differing forms, variously harmonised, above a trudging bass; two bell-like sonorities which recur constantly (a tolling C natural on horns and harp and a thinner, brighter sounding B on flute, oboe and harp); a fragment of chorale for woodwind alternating with muted strings; and the comments of the solo viola, first with the 'Harold' theme, then as a series of arpeggios played on the bridge of the instrument. In a long final *diminuendo* the bell notes and the march theme (*pizzicato* strings) grow fainter and fainter till only the viola is left.

Serenade

The idea for the third movement came from the *pifferari*, strolling wind players whom Berlioz encountered during his stay in Italy. A rapid, skirling tune on oboe and piccolo above a drone bass, accompanied by a persistent rhythm on the orchestral violas, gives way to an *Allegretto* half the speed, whose cor anglais melody is embellished by the other woodwind and then combined with the (thematically related) 'Harold' theme. The brief *Allegro* is then repeated, after which the music and tempos of the two sections are combined while, high above, the 'Harold' theme rings out on flute and harp.

Brigands' Orgy

The *finale* begins with a brusque call to order, full of vigorous syncopations. Then the themes of the previous movements are reviewed in turn and rejected, after the manner of the *finale* of Beethoven's Ninth, though for opposite reasons: Beethoven's is to clear the way for a new element, the human voice, Berlioz's to remove the soloist. Harold's theme is the last to go, becoming gradually more indistinct before the gathering onslaught of the brigands. Rhythm, with the percussion unleashed, is now dominant, and brilliant orchestral colour. (The music's drive and exuberance of rhythm, texture and sonority anticipate Berlioz's opera *Benvenuto Cellini*, composed two years later.) Towards the end the orchestral momentum is halted, and we hear in the distance (two violins and one cello offstage) an echo of the Pilgrims' March. The solo viola is stirred to momentary response. Then its nostalgic comments merge once again in the tumult of the orchestra, and the orgy resumes and carries the movement *con fuoco* to its headlong conclusion.

Hector Berlioz (1803–1869)

La mort de Cléopâtre (1829)

Berlioz's difficulties as a young composer trying to establish himself came to a head with *Cléopâtre*, his cantata for the *Prix de Rome* competition in 1829.

The prize, awarded by the august Académie des Beaux-Arts, symbolised all he regarded as reactionary in official Parisian art. But it meant money, which he badly needed. The winner received a grant for five years, as well as a gold medal which, when sold, paid his rent until he left for Rome. Berlioz's nature was opposed to compromise. Compromise, however, was the key to the prize. The Academy favoured safe mediocrity.

This posed a serious dilemma for an artist with the conviction of having something new to say. His Orpheus cantata in 1827 was too bold to stand a chance. In 1828, with *Herminie*, he had been more circumspect and had won second prize, and was expected to win in 1829. The knowledge was fatal. Hating the thought of writing the Academy's kind of music, he resolved to write his own. The death of Cleopatra demanded nothing less. Not surprisingly, it proved too much for the judges to stomach. Even the quotation from Shakespeare's *Romeo and Juliet* which he wrote above Cleopatra's invocation to the Pharaohs was considered a rebellious gesture, an open declaration of Romanticism. No first prize was awarded. But thanks to his temerity we have in *Cléopâtre* an unpolished but authentic product of his originality as a music dramatist.

From the first the orchestra reels like a thing distraught, subverting stable tonality in its evocation of the turmoil of Cleopatra's mind. The opening aria combines Classical opera and Romantic rhetoric

in a curious mixture. But the subsequent Meditation (Berlioz's own title), with its grand progressions and cavernous sonorities of deep bassoons, clarinets and trombones over an unusual rhythm on plucked strings, is a fully realised idea, worthy of the subject: Cleopatra wondering with dread how the Pharaohs at rest in their pyramids will receive her guilty soul in the kingdom of the dead.

After that, things move swiftly to the violent denouement. The poem's last four stanzas were supposed to constitute one continuous, clearly defined aria. Instead, having set the first stanza as a broad *largo* (the Meditation), Berlioz breaks into an agitated *allegro* which in turn merges into recitative (with much alteration of the prescribed text). In the final pages he stretches the language of music to its limits and beyond. *Prix de Rome* cantatas were meant to conclude with the full orchestra. Instead, after a last outburst we hear, in the violins, the hectic beating of Cleopatra's heart as she nerves herself to clasp the 'vile reptile' to her breast, the moment of agony (*fortissimo* piccolos and high strings), the poison coursing through her (chromatically descending string tremolos), the rhythmic pulse faltering as she half whispers her dying words, the seething blood and last spasm, and finally an unharmonised double-bass cadence, a single *pizzicato* on the cellos, and silence.

Hector Berlioz (1803–1869) **Overture: Benvenuto Cellini, Op 23 (1836–38)**

Reading through the score of his opera, not long before Liszt revived it at Weimar, Berlioz was struck by its 'variety of ideas, vitality and zest and brilliance of colour, such as I shall perhaps never find again, and that deserved a better fate'.

These qualities had been the work's undoing when it was given 12 years earlier at the Paris Opéra. *Benvenuto Cellini* failed partly because of the unfashionably colloquial style of its libretto and because Berlioz, as music critic of the pro-government *Journal des débats*, was a natural target for the regime's opponents, but above all because of its extreme technical difficulty. Its rhythmic complexity, constantly changing pulse and syncopation of colour, and the sheer speed at which things happen – part of his way of evoking the vitality of Renaissance Rome and the agitated life of his hero – are, even today, not easy to master. In 1838 they were unprecedented and made too great demands on all concerned.

They are in evidence right at the beginning of the overture, in the exuberant G-major gesture, its cross-rhythms underlined by dynamics and orchestration. The slow section that follows the opening flourish features two themes from the opera: the first – announced by *pizzicato* cellos and basses – associated with the Pope, who has commissioned from Cellini a statue of Perseus, the second a version of Harlequin's tune from the singing competition in the Act 1 finale.

A *crescendo* over a dominant pedal heralds the return of the *allegro*, which is made up of two themes: the fiery opening gesture, worked out with abundant cross-rhythms and vivid scoring, and a swift-moving but lyrical melody from the Act 1 trio 'Demain soir, mardi gras'. The *fortissimo* reprise of the main *allegro* theme leads to a quickening of the tempo, with further energetic syncopations, and then to the Pope's theme, superimposed by unison brass on the whirling momentum of strings and timpani.

Programme notes © David Cairns



Hector Berlioz (1803–1869) **Harold en Italie, op. 16 (1834)**

Les différences entre la musique de Berlioz et celle de ses contemporains allemands sont beaucoup plus frappantes que leurs parentés. Si l'on excepte de rares endroits où elle rappelle Weber ou Beethoven, elle ne sonne absolument pas de la même manière. La manière dont Berlioz isole les timbres et la clarté de la texture sont très éloignées des sonorités que l'on trouve chez Wagner et Schumann, imprégnées de l'esprit de la musique pour piano. Les processus formels de Berlioz sont eux aussi à part. Ses mouvements symphoniques suivent rarement les schémas de la sonate viennoise. Leurs racines, qui puisent chez des prédécesseurs français (ou français d'adoption) tels Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur, sautent de plus en plus aux oreilles à mesure que l'on connaît leurs œuvres.

Pourtant, la musique de Berlioz serait unimaginable sans les Cinquième, Sixième et Neuvième Symphonies de Beethoven et sans le *Freischütz* de Weber – si ce n'est par les sonorités et la structure, au moins par les idéaux qui la sous-tendent, par l'éthos, par les présupposés poétiques. La découverte de Beethoven et Weber par Berlioz (parallèlement à celle de Shakespeare et Goethe) eut un effet radical sur le jeune musicien, élevé au régime de l'opéra français. Un monde nouveau s'ouvrait à lui.

L'influence de Beethoven

Beethoven, en particulier, lui révéla que la symphonie pouvait être un vecteur inespéré du drame personnel : grâce à l'orchestre moderne, la musique était libre d'exprimer ce qu'elle voulait comme elle voulait. Rien dans l'expérience humaine ou dans

la nature ne lui était étranger ; la forme musicale était un objet vivant – non plus quelque chose de prédéfini et de soumis à des règles, mais une création unique répondant aux exigences de l'œuvre en question. Désormais, Berlioz considérerait l'Allemagne comme la patrie sacrée de la musique. Rien, dans sa carrière, ne le contentait davantage que d'être reçu par des musiciens allemands comme l'un de leurs pairs, et de sentir qu'en échange de ce qu'il avait reçu il leur rendait autre chose – un processus qui débuta avec Liszt, influencé par la *Symphonie fantastique* (il en fit une réduction pour piano), et qui se poursuivit, via Wagner et l'effet profond qu'exerça sur lui la symphonie *Roméo et Juliette*, au moins jusqu'à Mahler.

L'influence de Beethoven ne pouvait toutefois être que globale, et non spécifique. Il s'agissait d'inspiration, non d'imitation. Ainsi, bien que Berlioz fût profondément attentif aux enjeux de l'architecture musicale, il trouva son propre chemin de salut. Certes, il allait tirer des enseignements de la technique beethovénienne de la transformation thématique, mais il ne la prendrait pas comme modèle. La symphonie dramatique berliozienne est issue de Beethoven mais ne le copie pas. Et, à chaque fois, la démarche est nouvelle. *Harold en Italie*, sa seconde œuvre du genre, porte des titres à chaque mouvement, comme la *Symphonie fantastique*, mais ne possède pas de programme littéraire. De plus, s'il y a un thème récurrent comme dans la *Fantastique*, il est utilisé d'une manière toute différente.

La référence à Byron

À quel point la référence à Byron assumée par le titre est-elle étroite ? L'identification avec l'auteur du *Pèlerinage de Childe Harold* était courante chez les romantiques français. Pourtant,

le titre que Berlioz choisit pour la symphonie, composée après son retour d'Italie où il avait séjourné comme lauréat du prix de Rome, ne faisait pas que sacrifier à la mode. Il reflétait les préoccupations qui imprégnèrent son expérience de l'Italie. Cette expérience débuta sous les auspices de Byron, avec la rencontre d'un capitaine de navire vénitien qui prétendait avoir commandé la corvette du poète lors de ses voyages dans l'Adriatique et les îles grecques. Dans les mois qui suivirent, l'imagination de Berlioz donnerait souvent un tour byronien à ce qu'il vivait ou pensait. Durant les jours de canicule à Rome, afin d'échapper à la chaleur insoutenable, il aimait se rendre à Saint-Pierre : « *Je portais avec moi un volume de Byron, et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux, interrompu seulement à longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je dévorais à loisir cette ardente poésie [...] ; j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux.* »

Harold a pour point de départ la commande par Paganini d'une pièce mettant en valeur l'alto de Stradivarius qu'il venait d'acquérir. Mais lorsque l'idée initiale fut abandonnée et remplacée par une œuvre symphonique inspirée des pérégrinations de Berlioz au pied des Abruzzes, l'alto solo, qui avait désormais un rôle moins soliste, devint (selon les propres termes de Berlioz) « *une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Childe Harold de Byron* » – un observateur se tenant à l'écart. Le « thème d'Harold » conserve une identité immuable de bout en bout (il diffère de ce point de vue de l'idée fixe de la *Fantastique*). Dans le même temps, c'est à travers la conscience de cet observateur que sont présentées les scènes de la nature et de la vie italiennes : le thème, tout en

revenant sans cesse, est la source de laquelle surgit une bonne part du matériau thématique de l'œuvre. Les différentes sections sont reliées, non seulement au niveau superficiel de ce thème « devise », mais également à un niveau organique.

Harold dans les montagnes

Le premier mouvement s'ouvre par un *fugato* sombre et chromatique, débutant aux violoncelles et contrebasses, avec un contresujet plaintif de basson et de hautbois. Les vents ajoutent un air mélancolique qui se révélera être une version minorisée du « thème d'Harold ». La musique progresse jusqu'à un *fortissimo* grandiose, obscurci de nuages, après quoi le *fugato* reprend. Il culmine dans un grand épanouissement, puis la texture s'éclaircit, *sol* mineur se transforme en *sol* majeur dans un effet soudain de soleil qui perce, et des arpèges de harpe introduisent le soliste. L'alto présente le thème principal – une mélodie généreuse, avec une touche de mélancolie – durant quelque 30 mesures. Le thème est repris ensuite sous une forme légèrement écourtée et en canon, richement orchestré. Cela conduit à l'*Allegro*, dans une mesure à 6/8 et une allure décontractée, souplement cadencée (la vitesse est confinée à la coda). Le guilleret second thème ne fait que feindre une modulation au ton attendu de la dominante ; et, une fois achevée l'exposition du matériau musical, les éléments formels (développement, réexposition, coda) sont fondus en un processus unique et continu dans lequel les superpositions rythmiques et métriques, constantes de l'œuvre entière, sont particulièrement à l'honneur.

Marche de pèlerins

La Marche de pèlerins se déploie en une arche unique (de *pppp* à *f*, et retour à *pppp*), et trois idées y seront développées en

musique : l'approche de la procession à travers le vaste paysage vespéral et sa disparition dans le crépuscule, le passage graduel du jour à la nuit, et le changement de sentiment dans l'esprit de l'observateur eseuilé, du contentement à l'angoisse et à la solitude. Le matériau musical consiste en un ample thème en *mi* majeur répété de nombreuses fois sous des formes diverses, harmonisé de manière changeante, au-dessus d'une basse au pas traînant ; deux sons évoquant des cloches et revenant constamment (un *do* naturel carillonnant aux cors et à la harpe et un *si* plus fin, plus vif à la flûte, au hautbois et à la harpe) ; un fragment de choral aux bois, en alternance avec les cordes avec sourdines ; et les commentaires de l'alto solo, tout d'abord au son du « thème d'Harold », puis sur une série d'arpèges joués au chevalet. Dans le long *diminuendo* final, les notes de cloche et le thème de marche (cordes en pizzicatos) s'évanouissent progressivement, jusqu'à ce que seul l'alto soit encore perceptible.

Sérénade

L'idée du troisième mouvement provient des *pifferari*, des joueurs d'instruments à vent itinérants que Berlioz avait rencontrés durant son séjour en Italie. Un air de hautbois et de piccolo vif et perçant, au-dessus d'une basse en bourdon, accompagné par un rythme persistant aux altos de l'orchestre, laisse place à un *Allegretto* moitié plus lent, dont la mélodie de cor anglais est embellie par les autres vents puis combinée avec le « thème d'Harold » (qui lui est apparenté thématiquement). Le bref *Allegro* est ensuite répété, après quoi la musique et les tempos des deux sections se superposent tandis que résonne, loin au-dessus, le « thème d'Harold » à la flûte et à la harpe.

Orgie de brigands

Le finale débute par un brutal rappel à l'ordre, plein de vigoureuses syncopes. Puis les thèmes des mouvements précédents sont passées tour à tour en revue et rejetés, à la manière du finale de la Neuvième de Beethoven, mais pour des raisons opposées : Beethoven a pour dessein de nettoyer la voie pour un nouvel élément, la voix humaine, et Berlioz d'éliminer le soliste. Le « thème d'Harold » est le dernier à partir, se faisant de plus en plus indistinct avant l'assaut des brigands réunis. Le rythme domine à présent, avec des percussions déchaînées, et l'orchestre est éclatant. (L'élan de la musique, son exubérance rythmique et sonore préparent à l'opéra de Berlioz *Benvenuto Cellini*, composé deux ans plus tard.) A la fin, l'orchestre s'immobilise, et l'on entend au loin (deux violons et un violoncelle en coulisse) un écho de la Marche de pèlerins. L'alto solo est poussé à une réponse momentanée. Puis ses commentaires nostalgiques se mêlent de nouveau au tumulte de l'orchestre, l'orgie reprend et conduit *con fuoco* à la conclusion frénétique de ce mouvement.

Hector Berlioz (1803–1869)

Cléopâtre, scène lyrique (1829)

Les difficultés de Berlioz pour établir sa notoriété comme jeune compositeur atteignirent leur paroxysme avec *Cléopâtre*, sa cantate pour le concours du prix de Rome en 1829.

Le prix, décerné par l'auguste Académie des Beaux-Arts, représentait tout ce que Berlioz considérait comme réactionnaire dans l'art officiel parisien. Mais cela signifiait une rentrée d'argent

dont il avait grand besoin. Le vainqueur obtenait une bourse pour cinq ans, ainsi qu'une médaille d'or qui, une fois vendue, lui assurerait une rente jusqu'à son départ pour Rome. Par nature, Berlioz était étranger à tout compromis. Le compromis était toutefois la clef du prix. L'Académie favorisait une médiocrité rassurante.

Tout cela formait un dilemme sérieux pour cet artiste qui avait la conviction d'avoir quelque chose de nouveau à dire. Sa cantate *La Mort d'Orphée*, en 1827, était trop audacieuse pour avoir sa chance. En 1828, avec *Herminie*, il s'était montré plus prudent et avait remporté un second prix ; on s'attendait donc à ce qu'il gagne en 1829. Cette certitude fut fatale. Hostile à l'idée de composer dans le style attendu par l'Académie, il décida d'écrire à sa propre manière. La mort de Cléopâtre n'exigeait pas moins. Sans surprise, l'œuvre dépassa ce que les jurés pouvaient supporter. Même la citation du *Roméo et Juliette* de Shakespeare que Berlioz plaça au-dessus de l'invocation de Cléopâtre à Pharaon fut accueillie comme un geste de rébellion, un manifeste délibéré en faveur du romantisme. Le premier prix ne fut pas attribué. Mais, grâce à cette témérité, nous avons en *Cléopâtre* une expression brute mais authentique du talent dramatique singulier de Berlioz.

Dès le début, l'orchestre titube comme s'il était déséparé et la stabilité tonale est ébranlée, traduisant la confusion qui règne dans l'esprit de Cléopâtre. L'air initial associe l'opéra classique et la rhétorique romantique dans un curieux mélange. Mais la Méditation qui suit (le titre est de Berlioz), avec ses progressions imposantes et ses sonorités cavernueuses de bassons, clarinettes et trombones profonds au-dessus d'un rythme insolite en cordes pincées, est une idée réalisée avec maestria et digne du sujet : Cléopâtre se demandant avec effroi comment les Pharaons reposant dans les Pyramides vont accueillir son âme de pécheresse au royaume des Morts.

Après cela, la musique évolue rapidement vers son violent dénouement. Les quatre dernières strophes du poème étaient censées constituer un air d'un seul tenant et clairement délimité. Mais en fait, après avoir illustré la première strophe sous la forme d'un ample *largo* (la Méditation), Berlioz se lance dans un *allegro* qui, à son tour, se fond dans un récitatif (avec de nombreuses altérations au texte imposé). Dans les dernières pages, il pousse le langage musical jusqu'à ses limites, et même au-delà. Les cantates du prix de Rome devaient se terminer avec le plein orchestre. Au lieu de cela, après un dernier éclat, nous entendons aux violons les battements de cœur frénétiques de Cléopâtre, tandis qu'elle s'efforce de saisir le « vil reptile » et de le porter à son sein, le moment de l'agonie (piccolos et cordes aiguës *fortissimo*), le poison parcourant ses veines (trémolos de cordes descendant chromatiquement), la pulsation rythmique vacillant quand elle murmure ses derniers mots, le sang en ébullition et le spasme ultime, et enfin une cadence de contrebasses ne portant pas d'accord, un unique *pizzicato* des violoncelles, et le silence.

Hector Berlioz (1803–1869) Ouverture de Benvenuto Cellini, op. 23 (1836–38)

Parcourant la partition de son opéra, peu avant que Liszt ne reprenne l'ouvrage à Weimar, Berlioz fut frappé d'y découvrir « une variété d'idées, une verve impétueuse, et un éclat de coloris musical que je ne retrouverai peut-être jamais et qui méritaient un meilleur sort ».

Ces qualités avaient mis l'œuvre en échec lorsqu'elle avait été présentée douze ans plus tôt à l'Opéra de Paris. *Benvenuto Cellini* chuta en partie à cause du caractère familier, peu en vogue, du livret et parce que Berlioz, comme critique musical du *Journal des*

débats, pro-gouvernemental, formait une cible naturelle pour les opposants au régime. Mais la raison principale de ce revers est la difficulté technique extrême de l'œuvre. Sa complexité rythmique, avec une pulsation changeant constamment et de nombreuses syncopes, et la vitesse à laquelle les choses se succèdent – contribuant à traduire la vitalité de Rome à la Renaissance et la vie agitée du héros – constituent aujourd'hui encore un défi. En 1838, elles étaient sans précédent et se montraient trop exigeantes pour les exécutants.

On s'en rend compte dès le début de l'ouverture, une musique exubérante en sol majeur dont les rythmes entremêlés sont soulignés par les effets de dynamique et par l'orchestration. La section lente qui succède à l'explosion initiale expose deux thèmes de l'opéra. Le premier – présenté par les violoncelles et contrebasses en *pizzicatos* – est associé au Pape, qui a commandé à Cellini une statue de Persée ; le second est une variante de l'air d'Arlequin issu du concours de chant au finale de l'acte I.

Un *crescendo* sur une pédale de dominante annonce le retour de l'*allegro*, bâti sur deux thèmes : l'ardente musique initiale, travaillée avec de nombreux rythmes croisés et une orchestration aux couleurs éclatantes, et la mélodie vive mais lyrique du trio de l'acte I « Demain soir, mardi gras ». La reprise *fortissimo* du thème principal *allegro* conduit à une accélération du tempo, avec de nouvelles syncopes énergiques, puis au thème du Pape, qui éclate dans un unisson de cuivres au-dessus du tourbillon des cordes et timbales.

Notes de programme © David Cairns

Traduction : Claire Delamarche



Hector Berlioz (1803–1869) Harold en Italie, op. 16 (1834)

Die Unterschiede zwischen Berlioz' Musik und der seiner deutschen Zeitgenossen sind wesentlich auffälliger als die Gemeinsamkeiten. Abgesehen von einigen Momenten, in denen man sich an Weber oder Beethoven erinnert fühlt, klingt sie gänzlich anders als deren Werke. Ihre sauber getrennten Timbres und klare Textur sind weit entfernt von der Piano-durchfluteten Klangfülle eines Wagner oder Schumann. Auch Berlioz' formale Vorgehensweise ist eine andere. Seine Sinfoniesätze folgen nur selten der Sonatenhauptsatzform der Wiener Schule. Je besser wir die Werke seiner französischen (oder in Frankreich eingemeindeten) Vorgänger kennenlernen – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur –, desto klarer wird deren Einfluss auf Berlioz.

Und doch ist seine Musik – wenn nicht in Struktur oder Klang, so doch in den dahinter stehenden Idealen, dem Ethos und den poetischen Annahmen – ohne Beethovens Fünfte, Sechste und Neunte Sinfonie und Webers *Der Freischütz* undenkbar. Berlioz' Entdeckung Beethovens und Webers (parallel zu seiner Entdeckung Shakespeares und Goethes) hatte auf den jungen Musiker, der ausschließlich mit der französischen Oper aufgewachsen war, eine radikale Auswirkung. Eine neue Welt eröffnete sich.

Der Einfluss Beethovens

Gerade Beethoven erschloss die Sinfonie als ein vorher nie erträumtes Medium für das persönliche Drama: Durch die Mittel des modernen Orchesters konnte Musik alles ausdrücken, was sie wollte und wie sie es wollte, kein Element der menschlichen Erfahrung oder der Natur war ihr fremd, und die musikalische

Form lebte, war nicht mehr regelgebunden und vorbestimmt, sondern wurde je nach den Ansprüchen des Werkes jeweils neu geschaffen. Von nun an betrachtete Berlioz Deutschland als das heilige Vaterland der Musik. Nichts brachte ihm mehr Genugtuung in seiner Karriere, als von den deutschen Komponisten als einer der Ihren aufgenommen zu werden und das Gefühl zu haben, dass er ihnen etwas zurückgab im Austausch für das, was er empfangen hatte. Dieser Prozess begann mit dem Einfluss der *Symphonie fantastique* auf Liszt (der auch eine Klaviertranskription der Sinfonie schrieb), setzte sich fort mit dem starken Eindruck, den die Sinfonie *Roméo et Juliette* auf Wagner machte, und reicht mindestens bis hin zu Mahler.

Der Einfluss Beethovens konnte allerdings nur allgemeiner Natur sein und nicht spezifisch. Es war eine Frage der Inspiration, nicht der Imitation. Und so erarbeitet Berlioz, auch wenn er sich intensiv mit Fragen der musikalischen Architektur auseinandersetzt, seine eigene Lösung. Er lernt aus Beethovens Technik der thematischen Umformung, nutzt ihn aber nicht als Modell. Die Berlioz'sche dramatische Sinfonie fußt auf Beethoven, aber sie kopiert ihn nicht. Und es gibt bei jedem Werk einen neuen, frischen Ansatz. *Harold in Italien*, sein zweites Werk dieses Genres, besitzt wie die *Symphonie fantastique* Titel für die einzelnen Sätze, aber kein ausformuliertes Programm. Und obwohl es wie bei der *Fantastique* eine wiederkehrende Melodie gibt, wird sie vollkommen anders eingesetzt.

Die Verbindung zu Byron

Wie eng ist die Verbindung zu Byron, die der Titel des Werks suggeriert? Sich mit dem Autor von *Childe Harold's Pilgrimage* [Childe Harolds Pilgerfahrt] zu identifizieren, war unter den Vertretern der französischen Romantik gang und gäbe. Und doch

war der Titel, den Berlioz für die Sinfonie wählte, die er nach seiner Rückkehr aus dem als Gewinner des *Prix de Rome* in Italien verbrachten Jahr komponierte, mehr als nur eine modische Geste. Er reflektierte die Beschäftigung mit etwas, das sich durch sein gesamtes Italienerlebnis zog. Dieses Erlebnis begann unter byronischen Vorzeichen mit der Begegnung mit einem venezianischen Seefahrer, der behauptete, auf der Korvette des Dichters bei dessen Reisen durch die Adria und die griechischen Inseln Kapitän gewesen zu sein. In den folgenden Monaten versah Berlioz' Phantasie oft das, was er tat oder dachte, mit einem byronischen Einschlag. Während der Hundstage in Rom ging er gern, um der unerträglichen Hitze zu entfliehen, mit einem Byron-Band in den Petersdom: „[ich] machte es mir in einem Beichtstuhl bequem und genoss die Kühle des Doms in einer religiösen Stille, durchbrochen von keinem Geräusch als dem des Murmelns der beiden Brunnen auf dem Platze draußen, welches der zeitweise aufkommende Wind hereintrug. Dort saß ich dann in diese brennenden Verse vertieft ... Ich bewunderte das außerordentliche Naturell dieses Mannes, gleichzeitig schonungslos und äußerst sanft, großherzig und gnadenlos.“ [alle Zitate aus dem Englischen rückübersetzt, d. Ü.]

Harold entstand aus der Bitte Paganinis, ihm ein Konzertstück für eine kürzlich erworbene Stradivari-Bratsche zu schreiben. Doch nachdem diese erste Idee verworfen war und ein sinfonisches Werk an ihre Stelle trat, das von Berlioz' Wanderungen in den Ausläufern der Abruzzen inspiriert war, machte Berlioz die Solo-Bratsche – weniger solistisch herausgestellt – zu (in seinen eigenen Worten) „einer Art melancholisch verträumter Persönlichkeit, vergleichbar Byrons *Childe Harold*“: einem Beobachter abseits des Geschehens. Das Harold-Thema bleibt durch das ganze Werk hindurch

unverändert (worin es sich von der *idée fixe* der *Fantastique* unterscheidet). Zur gleichen Zeit werden die Szenen aus Natur und Leben Italiens durch das Bewusstsein dieses Beobachters präsentiert: Das Thema kehrt nicht nur regelmäßig wieder, es ist auch die Quelle, aus der sich ein Großteil des thematischen Materials der Sinfonie ableitet. Die einzelnen Abschnitte sind nicht nur durch die oberflächliche Ebene eines „Motto“ verbunden, sondern organisch verknüpft.

Harold in den Bergen

Der erste Satz beginnt – zuerst in Celli und Bässen – mit einem düster-chromatischen Fugato, einem klagenden Fagott und einem Gegenthema in den Oboen. Die Holzbläser fügen eine melancholische Melodie hinzu, die sich als Moll-Variante des Harold-Themas entpuppen wird. Die Musik steigert sich zu einem großen, umwölkten Fortissimo, nach dem das Fugato wieder aufgenommen wird. Es mündet in einer Fanfare, nach der die Textur klarer wird: Aus g-Moll wird G-Dur, mit einer Wirkung wie Sonne, die durch Wolken bricht, und Harfenarpeggios künden das Soloinstrument an. Der Vortrag des Hauptthemas durch die Bratsche – eine warmherzige Melodie mit einem Hauch von Melancholie – geht über etwa 30 Takte. Das Thema wird erneut in einer etwas kürzeren Form und als reich orchestrierter Kanon vorgebracht. Dieser führt in das Allegro im 6/8-Takt mit einer ruhigen, schwingenden Gangart (das hohe Tempo wird für die Coda aufgespart). Das muntere zweite Thema täuscht die orthodoxe dominante Tonart lediglich an; und nachdem die Exposition des musikalischen Materials vorüber ist, durchmischen sich die formalen Elemente (Durchführung, Reprise, Coda) in einem fortlaufenden Prozess, in dem die Gegenrhythmen und metrischen Überlagerungen, die dieses Werk charakterisieren, deutlich zutage treten.

Marsch der Pilger

Der Marsch der Pilger verläuft in einem einzigen großen Bogen (*pppp* zum *f* und wieder zurück zum *pppp*), der drei musikalisch durchgeführte Ideen enthält: Das Herannahen der Prozession durch die weite Abendlandschaft und ihr Verschwinden in der Dämmerung, der allmähliche Wechsel von Tag zu Nacht und die Emotionskurve des einsamen Beobachters von Zufriedenheit zu Angst und Einsamkeit. Das musikalische Material besteht aus einem breiten E-Dur-Thema über einem schwer trottdenden Bass, das in unterschiedlichen Formen und Harmonisierungen vielfach wiederholt wird, zwei glockigen Klängen, die ständig wiederkehren (ein signalartiges C in Hörnern und Harfe und ein dünner und heller klingendes H von Flöten, Oboen und Harfe), einem Choralfragment für die Holzbläser und alternierend die gedämpften Streicher, sowie den Einwüfen der Solo-Bratsche, zunächst mit dem Harold-Thema, dann als Folge von auf dem Steg gespielten Arpeggios. In einem langen abschließenden Diminuendo verklingen allmählich die Glockentöne und das Marschthema (Pizzicato-Streicher), bis nur noch die Bratsche übrig bleibt.

Serenade

Die Idee für den dritten Satz lieferten die *pifferari*, wandernde Bläser, denen Berlioz während seines Italienaufenthaltes begegnete. Eine rasche, schrill pfeifende Melodie in Oboen und Piccolos über einem dröhnenden Bass, begleitet von einem beharrlichen Rhythmus der Orchesterbratschen wird von einem nur halb so schnellen Allegretto abgelöst, dessen Englischhorn-Melodie von den anderen Holzbläsern ausgeschmückt und dann mit dem (thematisch verwandten) Harold-Thema kombiniert wird. Nach einer Wiederholung des kurzen Allegro werden Musik und Tempi der beiden Abschnitte miteinander kombiniert, während darüber das Harold-Thema in Flöten und Harfe ertönt.

Orgie der Briganten

Das Finale beginnt mit einem schroffen Ordnungsruf voller kraftvoller Synkopen. Dann werden die Themen der vorangegangenen Sätze nacheinander beleuchtet und verworfen, ähnlich wie im Finale von Beethovens Neunter, allerdings mit genau entgegengesetzter Absicht: Beethoven macht den Weg frei für ein neues Element, das der menschlichen Stimme; Berlioz dagegen entfernt seinen Solisten. Harolds Thema verschwindet als letztes, indem es im zunehmenden Ansturm der Briganten immer undeutlicher zu hören ist. Nun dominieren Rhythmus, mit entfesselter Perkussion, und brillante orchestrale Klangfarbe. (Der Impetus der Musik und der Überschwang von Rhythmus, Textur und Klangfülle deuten schon auf Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* hin, die er zwei Jahre später komponierte.) Zum Ende hin hält der orchestrale Impetus inne und wir hören aus der Ferne (von zwei Violinen und einem Cello auf der Hinterbühne) ein Echo des Pilgermarsches. Die Solo-Bratsche erwacht noch einmal zu einer kurzen Antwort. Dann gehen ihre nostalgischen Einwüfe erneut im Tumult des Orchesters unter, die Orgie wird wieder aufgenommen und trägt den Satz *con fuoco* zu seinem rasanten Ende.

Hector Berlioz (1803–1869) La mort de Cléopâtre (1829)

Berlioz' Schwierigkeiten als junger Komponist, der sich zu etablieren sucht, fanden ihren Höhepunkt in *Cléopâtre*, seiner Kantate für den *Prix de Rome*-Wettbewerb im Jahre 1829.

Dieser von der ehrwürdigen Académie des Beaux-Arts verliehene Preis symbolisierte all das, was Berlioz an

der offiziellen Pariser Kunst als reaktionär ansah. Aber der Preis bedeutete Geld, das er dringend benötigte. Der erste Preisträger erhielt ein fünfjähriges Stipendium sowie eine Goldmedaille, deren Verkauf die Miete abdeckte, bis er nach Rom aufbrach. Berlioz' Natur war nicht für Kompromisse geschaffen. Aber hier war der Kompromiss der Schlüssel zum Preis. Die Akademie bevorzugte das sichere Mittelmaß.

Das stellte für einen Künstler, der überzeugt war, dass er etwas Neues zu sagen hatte, ein ernsthaftes Dilemma dar. Seine Orpheus-Kantate von 1827 war viel zu kühn, um eine Chance zu haben. 1828 war er bei *Herminie* umsichtiger gewesen und hatte den zweiten Preis zugesprochen bekommen. 1829 erwartete man nun, dass er den ersten Preis erringen würde. Dieses Wissen erwies sich als fatal. Da ihm der Gedanke zuwider war, Musik nach Art der Akademie zu schreiben, beschloss er, seine eigene Musik zu schaffen. Der Tod der Kleopatra verlangte nichts Geringeres als das. Es überrascht nicht, dass den Preisrichtern diese Kost schwer im Magen lag. Selbst das Zitat aus Shakespeares *Romeo und Julia*, das er über Kleopatras Anrufung der Pharaonen schrieb, wurde als eine Geste der Rebellion verstanden, als offene Romantizismus-Erklärung. Die Jury vergab keinen ersten Preis. Doch dank Berlioz' Verwegenheit haben wir im *Tod der Kleopatra* ein noch ungeschliffenes aber authentisches Produkt seiner Originalität als musikalischem Dramatiker.

Von Beginn an wirft sich das Orchester wie ein verzweifelter Wesen umher und untergräbt in der Heraufbeschwörung des Aufbruchs in Kleopatras Gedanken jegliche stabile Tonalität. Die erste Arie vereint in einer eigenartigen Mischung klassische Oper und romantische Rhetorik. Aber die darauf folgende Meditation

(Berlioz' eigener Titel) mit ihrem erhabenen Fortschreiten und der abgründigen Klangfülle tiefer Fagotte, Klarinetten und Posaunen über einem ungewöhnlichen Rhythmus in den gezupften Streichern ist eine vollständig umgesetzte Idee, die des Themas der Kantate würdig ist: Kleopatra fragt sich voller Furcht, wie die Pharaonen, die in den Pyramiden ruhen, ihre sündige Seele im Königreich der Toten aufnehmen werden.

Danach naht rasch das gewaltsame Ende. Die letzten vier Strophen des Gedichttextes sollten eigentlich als eine durchgehende, klar definierte Arie vertont werden. Stattdessen bricht Berlioz, nachdem er die erste Strophe als breites Largo gesetzt hat (die Meditation), in ein erregtes Allegro aus, das wiederum in ein Rezitativ übergeht (für das der vorgegebene Text an vielen Stellen verändert wurde). Auf den letzten Seiten erfolgt eine Ausweitung der musikalischen Sprache bis an ihre Grenzen und darüber hinaus. *Prix de Rome*-Kantaten sollten eigentlich mit vollem Orchester schließen. Stattdessen hören wir nach einem letzten Ausbruch den hektischen Herzschlag Kleopatras in den Violinen, als sie den Mut fasst, das „abscheuliche Reptil“ an ihre Brust zu setzen, den Moment des großen Schmerzes (Piccolos und hohe Streicher im Fortissimo), wie das Gift durch ihre Adern fließt (chromatisch absteigende Tremoli in den Streichern), wie der schlagende Puls ins Stocken gerät, als sie halb flüsternd ihre letzten Worte spricht, das wallende Blut und letzte Aufzucken, und schließlich eine nicht orchestrierte Kontrabass-Kadenz, ein einsames Pizzicato in den Celli und dann Stille.

Hector Berlioz (1803–1869) **Ouvertüre: Benvenuto Cellini, op. 23 (1836–38)**

Als Berlioz die Partitur seiner Oper durchsah – kurz bevor Liszt sie in Weimar wieder aufnahm –, war er beeindruckt von deren „vielfältigen Ideen, Lebendigkeit und Lebensfreude und strahlenden Klangfarben, wie ich sie vielleicht nie wieder finden werde, und die ein besseres Schicksal verdient gehabt hätten“. [Zitat aus dem Englischen rückübersetzt, d. Ü.]

Eben jene Eigenschaften waren es, die das Werk zwölf Jahre zuvor bei seiner Aufführung an der Pariser Oper hatten untergehen lassen. Benvenuto Cellini scheiterte teils aufgrund des ungewohnt umgangssprachlich gehaltenen Librettos, teils, weil Berlioz als Musikrezensent des regierungsfreundlichen Journal des débats eine naturgegebene Zielscheibe für die Regimekritiker abgab, aber vor allem durch die extreme technische Schwierigkeit dieser Oper. Ihre rhythmische Komplexität, der ständig variierende Pulsschlag, die farbigen Synkopierungen und allein das Tempo, in welchem sich alles abspielt – eines der kompositorischen Mittel, die die Lebendigkeit des Roms der Renaissance und das unruhige Leben seines Helden evozieren sollten –, sind selbst heute nur schwer zu meistern. 1838 war dies alles noch nie da gewesen und stellte an alle Beteiligten zu große Anforderungen.

Dies wird gleich zu Beginn der Ouvertüre in der überschwänglichen G-Dur-Geste und ihren durch Dynamik und Instrumentation betonten Gegenrhythmen deutlich. Der langsame Teil nach dieser Eröffnungsfanfare verarbeitet zwei Themen aus der Oper: das erste – angekündigt vom Pizzicato der Celli und Bässe – ist dem Papst zugeordnet, der bei Cellini eine Perseus-Statue bestellt

hat, das zweite ist eine Version des Harlekinlieds aus dem Sängewettstreit im Finale des 1. Akts.

Ein Crescendo über einem dominanten Orgelpunkt kündigt die Wiederkehr des Allegro an, das sich aus zwei Themen zusammensetzt: der feurigen Eröffnungsgeste, die mit üppigen Gegenrhythmen und lebhaften Orchesterfarben ausgearbeitet wird, und einer schnellen aber lyrischen Melodie aus dem Trio des 1. Aktes „Demain soir, mardi gras“. In der Fortissimo-Reprise des Allegro-Hauptthemas wird das Tempo mit weiteren energischen Synkopierungen angezogen, und die Musik mündet schließlich in das Thema des Papstes, das die Blechbläser unisono über den schwungvollen Wirbel von Streichern und Pauken legen.

Einführungstexts © David Cairns

Übersetzung aus dem Englischen: Trixi Bücken

Hector Berlioz (1803–1869)

Hector Berlioz was born in south-east France in 1803. At the age of 17 he was sent to Paris to study medicine, but after a year of medical studies became a pupil of the composer Jean-François Le Sueur. In 1826 he entered the Paris Conservatoire, winning the Prix de Rome four years later. Though Gluck and Spontini were important early influences, it was the discovery of Beethoven in 1828 that was the decisive event in his apprenticeship.

His first fully characteristic large-scale work, the autobiographical *Symphonie fantastique*, followed in 1830, and the next two decades saw a series of major works: *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1838), the *Grande Messe des morts* (1837), the dramatic symphony *Roméo et Juliette* (1839), the *Symphonie funèbre et triomphale* (1840), and *Les nuits d'été* (1841). Some were well-received, but quite early on he began to supplement his income by becoming a prolific and influential critic.

The 1840s were largely spent taking his music abroad and establishing a reputation as one of the leading composers and conductors of the day. These years of travel produced much less music, but in 1854 the success of *L'enfance du Christ* encouraged him to embark on a project long resisted: the composition of an epic opera on the *Aeneid* which would assuage a lifelong passion and pay homage to two great idols, Virgil and Shakespeare.

Although *Béatrice et Bénédict* (1860–62), the comic opera after Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, came later, *Les Troyens* (1856–58) was the culmination of his career. It was also the cause of his final disillusionment and the reason, together with increasing ill-health, why he wrote nothing of consequence in the remaining six years of his life.

Profile © David Cairns

Hector Berlioz (1803–1869)

Hector Berlioz naquit dans le sud-est de la France en 1803. A dix-sept ans, on l'envoya à Paris faire sa médecine, mais après un an d'études il devint l'étudiant du compositeur Jean-François Le Sueur. En 1826, il entra au Conservatoire de Paris, remportant quatre ans plus tard le prix de Rome. Bien que Gluck et Spontini aient exercé tout d'abord leur influence, c'est la découverte de Beethoven qui fut, en 1828, l'événement marquant de son apprentissage.

La première grande partition où s'exprime pleinement son style, la *Symphonie fantastique*, œuvre biographique, fut composée en 1830, et les deux décennies suivantes virent naître d'autres pages majeures: *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1836), la *Grande Messe des morts* (1837), la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* (1839), la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) et *Les Nuits d'été* (1841). Certaines d'entre elles reçurent un accueil favorable, mais assez rapidement il commença à arrondir ses fins de mois en devenant un critique influent et prolifique.

Il passa une bonne partie des années 1840 à présenter sa musique à l'étranger et à se forger la réputation de l'un des compositeurs et chefs d'orchestre majeurs de son temps. Dans ces années de voyage, il produisit moins de musique mais, en 1854, le succès de *L'enfance du Christ* l'encouragea à se lancer dans un projet qu'il avait longtemps repoussé: la composition d'un opéra épique inspiré par *L'Enéide*, qui assouvissait une passion de toute une vie et rendrait hommage à deux grandes idoles, Virgile et Shakespeare.

Même s'il devait encore écrire *Béatrice et Bénédict* (1860–62), opéra-comique d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, *Les Troyens* (1856–58) marqua le sommet de sa carrière. Ce fut aussi la cause de sa dernière désillusion et la raison, avec une santé de plus en plus défaillante, pour laquelle il ne composa plus rien d'important dans les six dernières années de sa vie.

Portrait © David Cairns

Traduction : Claire Delamarche

Hector Berlioz (1803–1869)

Hector Berlioz wurde 1803 in Südostfrankreich geboren. Mit 17 Jahren schickte man ihn zum Medizinstudium nach Paris. Nach einem Studienjahr in dieser Fachrichtung begann er allerdings, beim Komponisten Jean-François Le Sueur Unterricht zu nehmen. 1826 schrieb sich Berlioz am Pariser Conservatoire ein und gewann vier Jahre später den Prix de Rome. Zwar wurde Berlioz anfänglich stark von Gluck und Spontini beeinflusst, das entscheidende Ereignis in diesen Ausbildungsjahren war aber die Entdeckung Beethovens 1828.

1830 schrieb Berlioz sein erstes für ihn durchweg typisches Werk größeren Ausmaßes, die autobiographische *Symphonie fantastique*, und in den nächsten zwei Jahrzehnten folgten eine ganze Reihe großer Werke: *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1838), die *Grande Messe des morts* (1837), die dramatische Sinfonie *Roméo et Juliette* (1839), die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) und *Les nuits d'été* (1841). Einige Werke waren erfolgreich. Doch um sein Einkommen zu verbessern, trat Berlioz auch schon ziemlich frühzeitig häufig und mit einflussreicher Stimme als Rezensent in Erscheinung.

In den 1840er Jahren verbrachte Berlioz den Großteil seiner Zeit mit der Verbreitung seiner Musik im Ausland und mit der Etablierung seines Rufs als eines führenden Komponisten und Dirigenten seiner Zeit. In diesen Reisejahren entstanden sehr viel weniger Werke. Durch den Erfolg von *L'enfance du Christ* 1854 ermutigt, begann Berlioz allerdings ein Projekt in Angriff zu nehmen, an das er sich lange nicht gewagt hatte: die Komposition einer epischen Oper über die Aeneis. Damit gedachte er sich einen lebenslangen Wunsch zu erfüllen und zwei großen Vorbildern, Vergil und Shakespeare, seine Anerkennung zu zollen.

Den Höhepunkt von Berlioz' Laufbahn bildete *Les Troyens* (1856–58). Später komponierte er noch die auf Shakespeares *Viel Lärm um nichts* beruhende komische Oper *Béatrice et Bénédict* (1860–62). Diese Oper führte zur endgültigen Desillusionierung des Komponisten. Neben der Verschlechterung seiner Gesundheit war sie auch der Grund, warum Berlioz in den letzten sechs Jahren seines Lebens nichts mehr von Bedeutung schrieb.

Kurzbiographie © David Cairns

Übersetzung aus dem Englischen: Ursula Wulfekamp (Ros Schwartz Translations Ltd)

Text for *La mort de Cléopâtre*

5 C'en est donc fait! Ma honte est assurée.
Veuve d'Antoine et veuve de César,
Au pouvoir d'Octave livrée,
Je n'ai pu captiver son farouche regard.
J'étais vaincue, et suis déshonorée.
En vain, pour ranimer l'éclat de mes attraits
J'ai profané le deuil d'un funeste veuvage;
En vain, en vain, de l'art épuisant les secrets
J'ai caché sous des fleurs les fers de l'esclavage;
Rien n'a pu du vainqueur désarmer les decrets.
A ses pieds j'ai traîné mes grandeurs opprimées,
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus
Et la fille des Ptolémés a subi l'affront des refus.

Ah! qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire,
Où sur le sein des mers, comparable à Vénus,
D'Antoine et de César réfléchissant la gloire,
J'apparus triomphante aux rives du Cydnus!
Actium m'a livrée au vainqueur qui me brave;
Mon sceptre, mes trésors ont passé dans ses mains;
Ma beauté me restait, et les mépris d'Octave
Pour me vaincre ont fait plus que le fer des Romains.
Ah! qu'ils sont loin ces jours, etc.
En vain de l'art épuisant les secrets, etc.
Mes pleurs même ont coulé, sur ses mains répandus,
J'ai subi l'affront des refus –
Moi! qui du sein des mers, comparable à Vénus
M'élançait triomphante aux rives du Cydnus!

Au comble des revers, qu'aurais-je encor à craindre?
Reine coupable, que dis-tu?
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre?
Ai-je pour l'accuser les droits de la vertu?
J'ai d'un époux déshonoré la vie.
C'est par moi qu'aux Romains l'Egypte est asservie,
Et que d'Isis l'ancien culte est détruit.
Quel asile chercher? Sans parents, sans patrie,
Il n'en est plus pour moi que l'éternelle nuit!

MÉDITATION

6 Grands Pharaons, nobles Lagides
Verrez-vous entrer sans courroux,
Pour dormir dans vos pyramides,
Une reine indigne de vous?

Non! de vos demeurs funèbres
Je profanerais la splendeur.
Rois, encore au sein de ténèbres
Vous me fuiriez avec horreur.
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre?
Ai-je pour l'accuser, ai-je le droit de la vertu?
Par moi nos Dieux ont fui (les murs) d'Alexandrie,
Et d'Isis le culte est détruit.
Grands Pharaons, nobles Lagides,
Vous me fuiriez avec horreur.
Du destin qui m'accable, etc.
Grands Pharaons, noble Lagides, etc.
Non, j'ai d'un époux déshonoré la vie.
Sa cendre est sous mes yeux, son ombre me poursuit.
C'est par moi qu'aux Romains l'Egypte est asservie,

5 *So all is over! My shame is certain.
Widow of Antony and widow of Caesar,
delivered to the power of Octavius,
I have failed to captivate his cruel gaze.
I was defeated, I am now dishonoured.
In vain, to kindle once again the lustre of my charms
have I profaned my sombre widow's weeds,
In vain, in vain searched out all secrets known to art,
and hidden with flowers the fetters of my slavery –
nothing could bend the conqueror's decrees.
I dragged my shattered greatness at his feet,
my flowing tears, my tears ran down his hands,
and the daughter of the Ptolemies has endured the
insult of refusal.*

*Ah, how far those days that torment my memory,
when Venus-like on the bosom of the sea,
in the reflected fame of Antony and of Caesar,
I appeared in triumph on Cydnus' banks!
Actium delivered me to the conqueror who rejects me;
my sceptre and my treasure passed into his hands;
I still had my beauty – and Octavius' scorn
has done more than Roman steel to vanquish me.
Ah, how far those days, etc.
In vain I searched out all secrets etc.
My flowing tears, my tears ran down his hands,
I have endured the insult of refusal –
I! Who Venus-like from the bosom of the sea
Sprang in triumph upon Cydnus' banks!*

*In this extreme disaster, what have I left to fear?
Guilty queen, what do you say?
Is it for me to protest at the fate that crushes me?
Have I the right that virtue gives to complain?
I dishonoured a husband's life.
Because of me Egypt is enslaved to the Romans,
and Isis' ancient worship is destroyed.
What refuge can I seek? With no family, no country,
nothing remains for me but everlasting night!*

MEDITATION

6 *Great Pharaohs, noble Ptolemies,
will you without anger see her enter here
to sleep within your Pyramids,
a queen unworthy of you?*

*No, I should profane
the splendour of your burial-place.
Kings, in the very heart of darkness
you would with horror shun me.
Is it for me to protest at the fate that crushes me?
Have I the right that virtue gives to complain?
Because of me our gods have fled (the walls) of Alexandria,
and Isis' worship is destroyed.
Great Pharaohs, noble Ptolemies,
you would with horror shun me.
Is it for me to protest, etc.
Great Pharaohs, noble Ptolemies, etc.
No, I have dishonoured a husband's life.
His ashes are before my eyes, his shade pursues me.
Because of me Egypt is enslaved to the Romans,*

Par moi nos dieux ont fui les murs d'Alexandrie,
Et d'Isis le culte est détruit.

Osiris proscriit ma couronne.
A Typhon je livre mes jours!
Contre l'horreur qui m'environne
Un vil reptile est mon recours.
Dieux du Nil, vous m'avez trahie!
Octave m'attend à son char.
Cléopâtre, en quittant la vie,
Redevient digne de César!

Text by Pierre-Ange Vieillard

*because of me our gods have fled the walls of Alexandria,
and Isis' worship is destroyed.*

*Osiris proscribes my crown.
To Typhon I consign my days!
Against the horror that besets me
a vile reptile is my resource.
Gods of the Nile, you have betrayed me!
Octavius awaits me at his chariot.
Cleopatra, in leaving life,
becomes once again worthy of Caesar!*

Translation © David Cairns



Valery Gergiev conductor

Valery Gergiev is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra and Artistic Director of the Stars of the White Nights Festival (St Petersburg), the Moscow Easter Festival, the Gergiev Rotterdam Festival, the Mikkeli International Festival, and the Red Sea Festival in Eilat, Israel. His inspired leadership as Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre since 1988 has brought universal acclaim to this legendary institution. Born in Moscow, he studied conducting with Ilya Musin at the Leningrad Conservatory, won the Herbert von Karajan Conductors' Competition aged 24, and made his Mariinsky Opera debut one year later conducting Prokofiev's *War and Peace*. In 2003 he led St Petersburg's 300th anniversary celebrations, and opened the Carnegie Hall season with the Mariinsky Orchestra, the first Russian conductor to do so since Tchaikovsky conducted the Hall's inaugural concert in 1891. Valery Gergiev's many awards include a Grammy, the Dmitri Shostakovich Award, the Golden Mask Award, People's Artist of Russia Award, and France's Royal Order of the Legion of Honour. His vast discography includes Russian operas, Shostakovich, Prokofiev, and Tchaikovsky Symphonies, and numerous discs on the LSO Live and Mariinsky labels, including a Mahler Symphony cycle, Bartók's *Bluebeard's Castle*, Wagner's *Parsifal*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and a disc of Debussy's music.

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra et directeur artistique du festival Etoiles des nuits blanches (Saint-Petersbourg), du Festival de Pâques de Moscou, du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikkeli et du Festival de la Mer rouge à Eilat (Israël). Directeur artistique et général du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg depuis 1988, il a offert, par sa gestion inspirée, une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Né à Moscou, il a étudié la direction d'orchestre auprès d'Ilya Moussine au Conservatoire de Leningrad, remporté le Concours de direction Herbert-von-Karajan à l'âge de vingt-quatre ans et fait ses débuts au Mariinski un an plus tard, dirigeant *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 2003, il a mené les célébrations du tricentenaire de Saint-Petersbourg et ouvert la saison du Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre du Mariinski, premier Russe à avoir cet honneur depuis que Tchaïkovski dirigea le concert inaugural de la salle en 1891. Parmi les nombreuses récompenses obtenues par Valery Gergiev figurent un Grammy, le prix Dmitri-Chostakovitch, le Masque d'or, le titre d'Artiste du peuple de Russie et la Légion d'honneur. Sa vaste discographie comprend des opéras russes, des symphonies de Chostakovitch, Prokofiev et Tchaïkovski, ainsi que de nombreux disques sous les labels LSO Live et Mariinski, notamment une intégrale des symphonies de Mahler, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Parsifal* de Wagner, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et un disque Debussy.

Waleri Gergijew ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und künstlerischer Leiter des Festivals „Sterne der Weißen Nächte“ (St. Petersburg), des Moskauer Osterfestivals, des Gergiev Festival Rotterdam, der Musikfestspiele in Mikkeli und des Internationalen Roten-Meer-Festivals klassischer Musik in Eilat, Israel. Waleri Gergijews kluges Management als künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters seit 1988 verschaffte dieser legendären Einrichtung hohe Anerkennung. Er wurde in Moskau geboren und studierte Dirigieren am Leningrader Konservatorium bei Ilja Musin, gewann im Alter von 24 Jahren den Dirigentenwettbewerb der Herbert-von-Karajan-Stiftung und gab ein Jahr später sein Debüt am Kirow-Theater (heute Mariinski-Theater), bei dem er Prokofjews *Vojna i mir* [Krieg und Frieden] dirigierte. 2003 leitete er die Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag von St. Petersburg und eröffnete mit dem Mariinski-Orchester die Spielzeit an der Carnegie Hall. Nach Tschaikowski, der das Eröffnungskonzert 1891 dirigiert hatte, war Waleri Gergijew erst der zweite russische Dirigent, der so einen Auftakt zur Spielzeit in der Carnegie Hall leitete. Zu Waleri Gergijews vielen Preisen gehören ein Grammy-Preis, ein Dmitri-Schostakowitsch-Preis, eine Goldene Maske, der Ehrentitel Volkskünstler Russlands und Frankreichs Ehrenlegion [Ordre national de la Légion d'honneur]. In Waleri Gergijews riesiger Diskografie findet man russische Opern sowie Sinfonien von Schostakowitsch, Prokofjew und Tschaikowski nebst zahllosen Aufnahmen beim Label LSO Live und Mariinski-Label mit unter anderem einem Zyklus von Mahlersinfonien, Bartóks *A kékszakállú herceg vára* [Herzog Blaubarts Burg], Wagners *Parsifal*, Donizettis *Lucia di Lammermoor* und eine CD mit Debussys Musik.



Antoine Tamestit viola

Parisian violist Antoine Tamestit is constantly in demand as a soloist, chamber musician, and recitalist. Following studies in Paris, he studied with Jesse Levine at Yale University, and with Tabea Zimmermann. He has received several coveted prizes including the William Primrose Competition, BBC Radio 3's New Generation Artists Scheme, the Borletti-Buitoni Trust Award, and the Credit Suisse Young Artist Award. His wide ranging repertoire encompasses Baroque music to contemporary works, the latter including George Benjamin's *Viola, Viola* (recorded with Tabea Zimmermann), Concerto for two violas by Bruno Mantovani (written for him and Zimmermann), and a concerto written for him by Austrian composer Olga Neuwirth. As a soloist, Tamestit has worked with the Vienna Philharmonic, London Symphony Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, and Orchestre de Paris, among others. His chamber music work has taken him to the Verbier Festival (2012), appearing with Leonidas Kavakos and Gautier Capuçon, and to the Salzburg and Edinburgh Festivals in a string trio with Frank-Peter Zimmermann and Christian Poltera. He has also performed with Louis Langrée, Christian Tetzlaff, Gidon Kremer, and Emmanuel Pahud, and regularly appears as a chamber musician and recitalist in major halls across the world. In 2006 he gave the first ever viola recital at New York's Lincoln Center. He has also recorded widely for Naïve/Ambroisie, Virgin Classics, Pentatone, and Harmonia Mundi.

Antoine Tamestit appears courtesy of Naïve Classics.

L'altiste parisien Antoine Tamestit mène une carrière très remplie de soliste, de musicien de chambre et de récitaliste. Après des études à Paris, il a étudié avec Jesse Levine à l'Université Yale, et avec Tabea Zimmermann. Il a reçu plusieurs prix convoités, notamment le Concours William-Primrose, le Projet Artistes Nouvelle génération de la BBC Radio 3, le prix du Borletti-Buitoni Trust et le prix Jeune Artiste du Crédit suisse. Son vaste répertoire s'étend de la musique baroque aux œuvres contemporaines, en particulier *Viola, Viola* de George Benjamin (enregistré avec Tabea Zimmermann), le Concerto pour deux altos de Bruno Mantovani (écrit pour Zimmermann et lui) et un concerto écrit pour lui par la compositrice autrichienne Olga Neuwirth. En soliste, Tamestit a collaboré avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et l'Orchestre de Paris, entre autres. Sa carrière de chambriste l'a mené au Festival de Verbier (2012), aux côtés de Leonidas Kavakos et Gautier Capuçon, et aux Festivals de Salzbourg et d'Edimbourg, en trio à cordes avec Frank-Peter Zimmermann et Christian Poltera. Il a également joué avec Louis Langrée, Christian Tetzlaff, Gidon Kremer et Emmanuel Pahud, et se produit régulièrement en musique de chambre et en récital dans les plus grandes salles mondiales. En 2006, il a donné le premier récital d'alto de l'histoire du Lincoln Center de New York. Il enregistre abondamment, chez Naïve/Ambroisie, Virgin Classics, Pentatone et Harmonia Mundi.

Der Pariser Bratschist Antoine Tamestit ist ein sehr gefragter Solist, Kammermusiker und Konzertkünstler. Im Anschluss an seine Pariser Studien ließ er sich bei Jesse Levine an der Yale University und bei Tabea Zimmermann weiter ausbilden. Er gewann etliche begehrte Preise wie die William Primrose Competition, das New Generation Artists Scheme von BBC Radio 3, den Borletti-Buitoni Trust Award und den Credit Suisse Young Artist Award. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Barockmusik bis zu zeitgenössischen Werken wie z.B. George Benjamins *Viola, Viola* (aufgenommen mit Tabea Zimmermann), das Konzert für zwei Bratschen von Bruno Mantovani (für ihn und Zimmermann geschrieben) und ein Konzert, das die österreichische Komponistin Olga Neuwirth für ihn schuf. Als Solist arbeitete Tamestit u.a. mit den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Orchestre de Paris zusammen. Die Kammermusik führte ihn auf das Verbier Festival (2012), wo er mit Leonidas Kavakos und Gautier Capuçon auftrat, sowie als Teil eines Streichtrios mit Frank-Peter Zimmermann und Christian Poltera auf die Festivals von Salzburg und Edinburgh. Er hat auch mit Louis Langrée, Christian Tetzlaff, Gidon Kremer und Emmanuel Pahud gespielt und ist regelmäßig als Kammermusiker und Solokünstler in den großen Konzerthallen der Welt zu hören. Im Jahre 2006 gab er den ersten Solokonzertabend für Bratsche im New Yorker Lincoln Center und er hat zahlreiche Aufnahmen für Naïve/Ambroisie, Virgin Classics, Pentatone und Harmonia Mundi eingespielt.



Karen Cargill mezzo-soprano

Scottish mezzo-soprano Karen Cargill studied at the Royal Conservatoire of Scotland, University of Toronto, and the National Opera Studio, London, and was the winner of the 2002 Kathleen Ferrier Award. A regular recitalist, with pianist Simon Lepper, she has performed at many prestigious venues, including Wigmore Hall (London) and Carnegie Hall (New York), as well as giving many recitals live on BBC Radio 3. Karen has long-standing relationships with the BBC Symphony and Scottish Symphony Orchestras, appearing with them at the BBC Proms and the Edinburgh International Festival. As Associate Artist of the Scottish Chamber Orchestra she has performed Mahler's *Das Lied von der Erde*, Berlioz's *L'enfance du Christ*, *La mort de Cléopâtre*, and *Les nuits d'été* with them, recording the latter two with the orchestra under Robin Ticciati (Linn Records) to great acclaim. She has also worked with the London Symphony, London Philharmonic, and Boston Symphony Orchestras, with conductors including James Levine, Bernard Haitink, Kurt Masur, Myung-Whun Chung, and the late Sir Colin Davis. Her operatic highlights include appearances at the Metropolitan Opera, Royal Opera, Covent Garden (London), and the Deutsche Opera (Berlin), for roles such as Magdalene (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Dryade (*Ariadne auf Naxos*), and Waltraute (*Götterdämmerung*).

La mezzo-soprano écossaise Karen Cargill a étudié au Conservatoire royal d'Ecosse, à l'Université de Toronto et à l'Opéra-Studio national de Londres, et a remporté en 2002 le prix Kathleen-Ferrier. Se produisant régulièrement en récital, avec le pianiste Simon Lepper, elle a chanté sur des scènes prestigieuses comme le Wigmore Hall (Londres) et le Carnegie Hall (New York), donnant également de nombreux récitals en direct sur la BBC Radio 3. Karen Cargill entretient des liens étroits avec l'Orchestre symphonique de la BBC et l'Orchestre symphonique d'Ecosse, et s'est produite avec eux aux BBC Proms et au Festival international d'Edimbourg. Comme artiste associée de l'Orchestre de chambre d'Ecosse, elle a interprété *Le chant de la terre* de Mahler, *L'enfance du Christ*, *La mort de Cléopâtre* et *Les nuits d'été* de Berlioz, enregistrant en compagnie de cet ensemble les deux dernières œuvres avec un grand succès sous la direction de Robin Ticciati (Linn Records). Elle a travaillé en outre avec l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de Boston, avec des chefs comme James Levine, Bernard Haitink, Kurt Masur, Myung-Whun Chung et feu Sir Colin Davis. Parmi ses apparitions à la scène, citons le Metropolitan Opera (New York), Covent Garden (Londres) et la Deutsche Oper (Berlin), dans des rôles comme Magdalene (*Les maîtres chanteurs de Nuremberg*), Dryade (*Ariane à Naxos*) et Waltraute (*Le crépuscule des dieux*).

Die schottische Mezzosopranistin Karen Cargill studierte am Royal Conservatoire of Scotland, an der University of Toronto sowie am National Opera Studio, London und gewann 2002 den Kathleen Ferrier Award. Sie gibt regelmäßige Liederabende mit dem Pianisten Simon Lepper und ist dafür in zahlreichen namhaften Sälen aufgetreten, etwa der Wigmore Hall (London) und der Carnegie Hall (New York). Darüber hinaus war sie häufig live bei BBC Radio 3 zu Gast. Karen steht in einer langjährigen Arbeitsbeziehung mit dem BBC Symphony und dem Scottish Symphony Orchestra und trat mit diesen Orchestern bei den BBC Proms und beim Edinburgh International Festival auf. Als Associate Artist des Scottish Chamber Orchestra führte sie mit dem Ensemble Mahlers *Lied von der Erde* auf sowie Berlioz' *L'enfance du Christ*, *La mort de Cléopâtre* und *Les nuits d'été*; ihre Aufnahmen der beiden letztgenannten Werke mit dem Orchester unter Robin Ticciati (Linn Records) fanden großen Beifall. Darüber hinaus ist Karen mit dem London Symphony, dem London Philharmonic und dem Boston Symphony Orchestra aufgetreten und arbeitete dabei unter anderem mit James Levine, Bernard Haitink, Kurt Masur, Myung-Whun Chung und dem verstorbenen Sir Colin Davis. Zu den Highlights ihrer Opernkariere gehören Auftritte in der Metropolitan Opera, in der Royal Opera, Covent Garden (London) und der Deutschen Oper (Berlin) mit Rollen wie Magdalene (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Dryade (*Ariadne auf Naxos*) und Waltraute (*Götterdämmerung*).

Orchestra featured on this recording:**First Violins**

Roman Simović LEADER
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Maxine Kwok-Adams
Colin Renwick
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Gerald Gregory ¹ (OS), ³
Jörg Hammann
Claire Parfitt ^{1, 3}
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur

Second Violins

David Alberman ^{*}
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Paul Robson
David Ballesteros
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Philip Nolte
Julian Gil Rodriguez ¹ (OS), ³
Naomi Bach
William Melvin
Hazel Mulligan ^{1, 3}

Violas

Edward Vanderspar ^{*}
Malcolm Johnston
Jonathan Welch
Julia O’Riordan
German Clavijo
Lander Echevarria ^{1, 3}
Anna Green
Robert Turner
Fiona Dalglish
Caroline O’Neill ^{1, 3}

Cellos

Rebecca Gilliver ^{*}
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Noel Bradshaw
Mary Bergin ^{1, 3}
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner ^{1, 3}
Hilary Jones ¹ (OS), ³
Amanda Truelove

Double Basses

Joel Quarrington ^{*}
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson ^{1, 3}
Thomas Goodman ^{1, 3}
Jani Pensola ^{1, 3}

Flutes

Gareth Davies ^{*} ¹
Adam Walker ^{*} ^{2, 3}
Alex Jakeman

Piccolos

Sharon Williams ^{*} ^{1, 3}
Adam Walker ^{*} ²
Alex Jakeman ²

Oboes

Fabien Thouand ^{**}
Michael O’Donnell

Cor Anglais

Christine Pendrill ^{*} ¹

Clarinets

Andrew Marriner ^{*} ¹
Chris Richards ^{*} ^{2, 3}
Chi-Yu Mo

Bass Clarinet

Lorenzo Iosco ^{*} ³

Bassoons

Daniel Jemison ^{**}
Joost Bosdijk
Christopher Gunia ^{1, 3}
Dominic Morgan ^{1, 3}

Horns

Timothy Jones ^{*} ³
Benjamin Jacks ^{**} ^{1, 2}
Jonathan Durrant
Nicolas Fleury
Jonathan Lipton
Benjamin Jacks ³

Trumpets

Roderick Franks ^{*}
Gerald Ruddock
Joe Sharp ³
Paul Mayes ³

Cornets

Philip Cobb ^{*} ^{1, 3}
Robert Smith ^{1, 3}

Trombones

Dudley Bright ^{*}
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner ^{*}

Tuba

Patrick Harrild ^{*} ^{1, 3}

Timpani

Nigel Thomas ^{*} ^{2, 3}
Antoine Bedewi ^{*} ¹
Christopher Thomas ³
Antoine Bedewi ³

Percussion

Neil Percy ^{*} ^{1, 3}
David Jackson ^{1, 3}
Sam Walton ^{1, 3}

Harp

Bryn Lewis ^{*} ¹

^{*} Principal

^{**} Guest Principal

¹ Harold en Italie

² La mort de Cléopâtre

³ Overture

^{OS} Off-stage trio player

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre

orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live

London Symphony Orchestra

Barbican Centre,

London EC2Y 8DS

T 44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

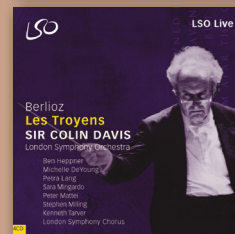
Also available on LSO Live



Berlioz Symphonie fantastique, Overture: Waverley
Valery Gergiev, LSO
1BD Audio + 1SACD (LSO0757) or download (LSO0257)

***** 'It's a demonstration quality recording. These are energetic performances, made all the more intense by the quality of the reproduction. The clarity of the instruments is stunning ... This is just a first rate package.' *Audiophile Audition*

****1/2 **Performance** ***** **Sonics** SA-CD.net



Berlioz Les Troyens
Sir Colin Davis, Ben Heppner, Michelle DeYoung, Petra Lang, Sara Mingardo, Peter Mattei, Isabelle Cals, Stephen Milling, LSC, LSO
4CD (LSO0010) or download

Best Classical Album & Best Opera *Grammy Awards*
Best Opera *Gramophone Award*
Critics' Choice *Classical Brit Award*
Grand Prix du Disque *Académie Charles Cros*
Orphée d'Or *Académie Du Disque Lyrique*
Essential Work *BBC Music Magazine (UK)*



Berlioz L'enfance du Christ
Sir Colin Davis, Yann Beuron, Karen Cargill, William Dazeley, Matthew Rose, Peter Rose, Tenebrae Choir, LSO
2SACD (LSO0606) or download

CDs of the Year 2007 *New York Times (US)*
CDs of the Year 2007 *Financial Times (UK)*
Disc of the Week *BBC Radio 3 CD Review (UK)*
***** **Performance** ***** **Sound** *BBC Music Magazine (UK)*
***** *Classic FM Magazine (UK)*



Berlioz Grande Messe des morts
Sir Colin Davis, Barry Banks, LPC, LSC, LSO
2SACD (LSO0729) or download

GRAMMY Nominations 2014: Best Choral Performance
ICMA Winner 2014: Choral Works
La Clef du Mois *ResMusica (France)*
Gramophone Choice (Vocal) *Gramophone (UK)*
Recording of the Month *Music Web International*
***** *Sinfini Music*



Prokofiev Romeo & Juliet
Valery Gergiev, LSO
2SACD (LSO0682) or download

Disc of the Year & Best Orchestral Album *BBC Music Magazine Awards (UK)*
Choice of the Month – Orchestral & Essential Work *BBC Music Magazine (UK)*
Editor's Choice *Gramophone (UK)*
Editor's Choice *Classic FM Magazine (UK)*
Clef de ResMusica *ResMusica (France)*