



LSO Live

Berlioz
Roméo et Juliette
SIR COLIN DAVIS

London Symphony Orchestra

Daniela Barcellona

Kenneth Tarver

Orlin Anastassov

London Symphony Chorus

2CD



Berlioz

Roméo et Juliette



Berlioz
ODYSSEY

1803-1869

HECTOR BERLIOZ (1803–69)

Roméo et Juliette

Symphonie dramatique

CD 1	62'23"
[1] I	INTRODUCTION COMBATS – TUMULTE – INTERVENTION DU PRINCE PROLOGUE
[2]	'D'ANCIENNES HAINES ENDORMIES' (<i>Contralto solo; Choeur</i>)
[3]	STROPHES 'PREMIERS TRANSPORTS QUE NUL N'OUBLIE!' (<i>Contralto solo</i>)
[4]	RÉCITATIF ET SCHERZETTO 'C'EST LUI!' (<i>Ténor solo; Choeur</i>)
[5] II	ROMÉO SEUL – TRISTESSE – CONCERT ET BAL – GRANDE FÊTE CHEZ CAPULET
[6] III	SCÈNE D'AMOUR NUIT SEREINE – LE JARDIN DE CAPULET SILENCIEUX ET DÉSERT
[7] IV	LA REINE MAB, OU LA FÉE DES SONGES (SCHERZO)
CD 2	36'42"
[1] V	CONVOI FUNÈBRE DE JULIETTE
[2] VI	ROMÉO AU TOMBEAU DES CAPULETS INVOCATION – RÉVEIL DE JULIETTE
VII	FINAL LA FOULE ACCOURT AU CIMETIÈRE – RIXE DES CAPULETS ET DES MONTAGUES RÉCITATIF ET AIR DU PÈRE LAURENCE. SERMENT DE RÉCONCILIATION
[3]	'QUOI! ROMÉO DE RETOUR!' (<i>Choeur</i>) RÉCITATIF 'JE VAIS DÉVOILER LE MYSTÈRE' (<i>Le père Laurence</i>)
[4]	AIR 'PAUVRES ENFANTS QUE JE PLEURE' (<i>Le père Laurence</i>)
[5]	SERMENT 'JUREZ DONC, PAR L'AUGUSTE SYMBOLE' (<i>Le père Laurence; Choeur</i>)

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIR COLIN DAVIS *CONDUCTOR*

Daniela Barcellona *mezzo-soprano*

Kenneth Tarver *tenor*

Orlin Anastassov *bass*

London Symphony Chorus

Stephen Westrop *chorus director*

Janine Reiss *language coach/music assistant*

RECORDED LIVE AT THE BARBICAN CENTRE, 11 & 13 january 2000

Producer James Mallinson Sound engineer Tony Faulkner

BERLIOZ AND SHAKESPEARE

Berlioz's encounter with Shakespeare in 1827 had an enormous influence on almost every aspect of his music. Despite his almost total ignorance of the English language he found himself swept up in a new dramatic world, with characters and subjects more vividly alive than anything he had so far encountered.

Shakespeare contradicted everything that the venerable French dramatic tradition represented. Instead of proportion, good taste, and respect for the Classical unities of time, place and action here was a dramatic art that encompassed wide expanses of time and place, with strange excursions and subplots and a reckless mixture of genres. The introduction into tragedy of such characters as the Porter in *Macbeth* or the Gravedigger in *Hamlet* appealed irresistibly to Berlioz's sense of Romantic irony; and here, too, was a range of human behaviour – from the most passionate love to the vilest cruelty, from the sharpest wit to the most complacent stupidity – that both reflected and stimulated his own turbulent poetic imagination.

Even before he composed anything directly based on Shakespeare, much of Berlioz's early music shows his dramatic influence. Each of the *Eight Scenes from Faust* (1828–9) bears an epigraph from Shakespeare; and later that year he virtually threw away his chances of winning the Prix de Rome by ignoring the stilted, academic form of the competition text,

La mort de Cléopâtre, and writing a cantata that responds to each change of emotion with an almost Shakespearean violence. To make his intentions perfectly clear he headed 'Cleopatra's invocation' with a quotation from *Romeo and Juliet* ('How if, when I am laid into the tomb ...'), and when reproached for not writing 'soothing' music, gave the splendid reply: 'Sir, it's a little difficult to write soothing music for an Egyptian queen who has been bitten by a poisonous snake and is dying a painful death in an agony of remorse.'

As Berlioz well knew, most of Shakespeare's plays were written for performance in broad daylight, and with minimal props or scenery. The freezing battlements of Elsinore at night, the sun-baked streets of Verona and the bleak landscapes of *Macbeth* or *Lear* are all conjured up in the words. Berlioz made very little use of Shakespeare's actual words, realising the pointlessness of any attempt simply to 'set Shakespeare to music'. He seized instead on the openness of form, the variety of scene and character and the range of emotion to give his music an original dramatic shape whose strength lies in its very avoidance of literalism. If circumstances had been more favourable he might have written an opera on one of the great tragedies, but as it is, he composed only two large-scale Shakespearean works, the dramatic symphony *Roméo et Juliette* and the opera *Béatrice et Bénédict*, based on *Much Ado About Nothing*. In addition to these, there are smaller-scale works based on *The Tempest*, *King Lear* and *Hamlet*. But the spirit of Shakespeare can be found in almost everything Berlioz composed, from the passions and dramas of the *Symphonie fantastique* and *Harold in*

Italy to the bold juxtapositions of place and genre in *The Damnation of Faust* and *The Childhood of Christ*. His supreme masterpiece, *Les Troyens*, was inspired by his lifelong love of Virgil, but the dramatic structure owes everything to the breadth of vision he had learned from Shakespeare.

Berlioz's conversation and letters were peppered with quotations from Shakespeare and he loved to fire off broadsides of Shakespearean invective against all the opportunists and intriguers, the trivialisers and musical riff-raff who were the enemies of art and imagination. In his music, and his life, Berlioz could have taken as his motto the lines from Cymbeline: 'Boldness be my friend! Arm me, Audacity, from head to foot.'

ROMÉO ET JULIETTE

SYMPHONIE DRAMATIQUE

Berlioz insisted that *Roméo et Juliette* was a symphony, not a cantata or an opera in concert form; but because it is unlike any other symphony written before or since, normal standards of criticism that rely on comparison, derivation and influence are irrelevant, or even harmful – the work is its own justification.

Berlioz was twenty-three years old when an English company came to Paris to play a season of Shakespeare's plays. In his *Memoirs* he described the overwhelming impression this strange, passionate dramatic art had on him; and also wrote of his obsession for the Irish actress Harriet Smithson, who played Ophelia and Juliet. After a tormented courtship lasting some five years he eventually married Harriet. Whatever musical ideas he might first have had for a musical setting of *Romeo and Juliet* had to wait twelve years before they could become reality.

By the late 1830s Berlioz was the composer of several major works (notably the *Symphonie fantastique*, *Harold in Italy*, the Requiem and *Benvenuto Cellini*), but he was regarded with horror by the Parisian musical establishment. He held no official musical position and what little money he earned came mainly from journalism, which he hated because it prevented him from devoting his time to composition. It was the unexpected gift of 20,000 francs from the violinist Paganini after a performance of *Harold in Italy* (which he had commissioned some years earlier, but never played) that gave Berlioz the time and security to compose *Roméo et Juliette* and mount three performances of it in November and December 1839.

The most obvious course of action would have been to compose an opera on the subject, but Berlioz never created the obvious, and after the poor reception of *Benvenuto Cellini* in 1838 an opera would have been far too risky an undertaking. He therefore devised his entirely original approach, a 'dramatic symphony' where the central orchestral movements

are framed by a vocal prologue and finale.

This freedom of form and mixture of genres was one of the features Berlioz most admired in Shakespeare, but he never intended anything as limiting to the imagination as a simple setting of the play to music. Rather, he chose to reflect different aspects of the play with a variety of musical means. The proportions and dramatic shape were suggested by musical considerations, and not by the exact structure of the play. Certain features of the Symphony reflect the performances of the play he had seen in 1827, which largely followed the 1750 acting version by David Garrick: Romeo's earlier love for Rosaline, for example, was suppressed; Juliet's funeral procession is not to be found in Shakespeare; and in the Tomb Scene Juliet wakes before the poison has killed Romeo, allowing the lovers a final but doomed reunion. The Reconciliation, on the other hand, was usually omitted in 18th- and 19th-century performances. Berlioz himself drafted this quasi-operatic scene in prose, and the verses were written by his friend Émile Deschamps.

The balance of vocal and instrumental music is carefully crafted to lead into and away from the central orchestral movements. The Introduction, with its agitated fugato representing the warring families, leads to an instrumental recitative for the brass (the Prince's intervention) which strains towards vocal utterance. The choral recitative in which the outline of the drama is presented also includes fragments of the orchestral music of the Capulets' Ball, the Love Scene and the Funeral Procession. The contralto's Strophes and the tenor's Scherzetto foreshadow the

moods, if not the exact substance, of the orchestral Love Scene and Queen Mab Scherzo. Even in the central sections, the voices are not entirely forgotten, as in the distant sounds of the young Capulets leaving the Ball at the beginning of the Love Scene.

The heart of the 'dramatic symphony' consists of the central group of purely orchestral movements, and here the crucial inspiration was Beethoven. In Berlioz's view, Beethoven's symphonies were not merely abstract musical forms, but instrumental dramas, the expression of intense human passions. Writing in 1832 about the potential of expressive instrumental music freed from the bonds of verbal literalism, Berlioz commented: '... here a new world is opened up to view, one is raised into a higher ideal region, one senses that the sublime life dreamed of by poets is becoming a reality ...' A performance as fine as this, given in London's Barbican Hall in January 2000, indeed raises us into an ideal region, and entirely vindicates Berlioz's unique conception of musical and dramatic truth.

Programme note © Andrew Huth

Andrew Huth is a musician, writer and translator who writes extensively on French, Russian and Eastern European music

BERLIOZ ET SHAKESPEARE

La rencontre de Berlioz avec Shakespeare, en 1827, exerça une influence considérable sur sa musique, dans presque tous ses aspects. Bien qu'il ignorât pour ainsi dire tout de la langue anglaise, il se sentit pris dans un tourbillon et emporté dans un univers dramatique inconnu, rempli de personnages et de sujets plus vivants, plus éclatants que tous ceux qu'il avait croisés jusqu'alors.

Shakespeare allait à l'encontre de tout ce que représentait la vénérable tradition du théâtre français. Au lieu de privilégier la mesure, le bon goût et le respect des unités classiques de temps, de lieu et d'action, cet art dramatique déployait tout un éventail d'époques et d'endroits, avec d'étranges digressions et intrigues secondaires et un mélange des genres audacieux. L'irruption au sein de la tragédie de personnages comme le Portier, dans *Macbeth*, ou les Fossoyeurs, dans *Hamlet*, séduisit immanquablement le sens de l'ironie que Berlioz partageait avec tant de romantiques; on trouvait également dans ces pièces la gamme complète des comportements humains – de l'amour le plus passionné à la cruauté la plus vile, de l'intelligence la plus aiguë à l'imbécillité la plus suffisante –, qui reflétait et stimulait à la fois les turbulences de sa propre imagination poétique.

Avant même les premières œuvres directement inspirées par Shakespeare, les premières partitions de Berlioz montrent souvent son influence drama-

tique. Chacune des *Huit Scènes de Faust* (1828–1829) porte une épigraphe du dramaturge anglais; et plus tard la même année, Berlioz renonça à toute chance de remporter le prix de Rome en ignorant la structure guindée et académique du texte mis au concours, la *Mort de Cléopâtre*, composant une cantate qui suivait les méandres des émotions avec une violence presque shakespearienne. Afin de manifester clairement ses intentions, il nota au-dessus de l'invocation de Cléopâtre ce vers extrait de *Roméo et Juliette*: "How if, when I am laid into the tomb ... " (Et si, quand je serai couchée dans la tombe ...); et lorsque Boieldieu lui reprocha de ne pas avoir composé une musique qui "berce", il lui fit cette réponse magnifique: "Il est assez difficile, monsieur, de faire de la musique qui vous berce, quand une reine d'Égypte, dévorée par le remords et empoisonnée par la morsure d'un serpent, meurt dans des angoisses morales et physiques."

Comme Berlioz le savait bien, Shakespeare écrivit la plupart de ses pièces pour des représentations en plein jour, avec un dispositif scénique minimal. Les remparts glaciaux d'Elseuener la nuit, les rues de Vérone brûlées par le soleil et les paysages mornes de *Macbeth* ou de *Lear* sont tous évoqués par les mots. Berlioz utilisa peu les vers de Shakespeare en eux-mêmes, comprenant bien l'inutilité de chercher à "mettre Shakespeare en musique". Il préféra reprendre à son compte la liberté formelle, la variété de scènes et de personnages et l'étendue des émotions offertes par le dramaturge pour donner à sa musique un souffle dramatique original, qui tire justement sa force de ce qu'il évite strictement l'écueil du mot à mot. Si les circonstances avaient été plus favora-

bles, il aurait peut-être composé un opéra sur l'une des grandes tragédies. Mais les choses ayant été ce qu'elles furent, il se contenta de deux œuvres shakespeariennes majeures, la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* et l'opéra *Béatrice et Bénédict*, inspiré par *Beaucoup de bruit pour rien*. En plus de ces partitions, il écrivit quelques pages de moindre envergure d'après la *Tempête*, le *Roi Lear* et *Hamlet*. Mais l'âme de Shakespeare plane sur presque tout ce que Berlioz composa, depuis la passion et le drame qui animent la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* jusqu'aux ruptures hardies de l'unité de temps et de lieu dans la *Damnation de Faust* et l'*Enfance du Christ*. Son plus grand chef-d'œuvre, les *Troyens*, reflétait son amour de toujours pour Virgile, mais la structure dramatique de l'ouvrage doit tout à la largeur de vue qu'il avait apprise de Shakespeare.

Les conversations et la correspondance de Berlioz étaient parsemées de citations de Shakespeare et il aimait à envoyer des flots d'invectives shakespeariennes à la figure de tous les opportunistes et de tous les intrigants, les musiciens de bas étage qui étaient les ennemis de l'art et de l'imagination. Dans sa musique comme dans sa vie, Berlioz aurait pu prendre pour devise ce vers de Cymbeline: "Que la Hardiesse soit mon amie! Arme-moi, Audace, de pied en cap!"

ROMÉO ET JULIETTE

SYMPHONIE DRAMATIQUE

Berlioz insista sur le fait que *Roméo et Juliette* était une symphonie, et non une cantate ou un opéra de concert; mais cette partition ne ressemblant en rien à ce qui l'a précédée ou suivie, les techniques de commentaire habituelles, fondées sur la comparaison, la recherche de dérivations et d'influences, sont ici hors de propos, voire nocives: l'existence de l'œuvre est sa propre justification.

Berlioz avait trente-trois ans lorsqu'une troupe anglaise vint à Paris pour donner durant une saison des pièces de Shakespeare. Dans ses *Mémoires*, il décrit le choc que fut pour lui la découverte de cet art étrange et passionné, et également son obsession pour l'actrice irlandaise Harriet Smithson, qui joua Ophélie et Juliette. Après une cour tourmentée de cinq ans, il finit par épouser Harriet. Toutes les idées qu'il put concevoir dès lors pour illustrer en musique *Roméo et Juliette* attendirent douze ans avant de devenir réalité.

A la fin des années 1830, Berlioz avait déjà composé de nombreux chefs-d'œuvre (notamment la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, le Requiem et *Benvenuto Cellini*), mais l'establishment musical parisien le considérait comme un mouton noir. Il n'avait aucun poste officiel et le peu d'argent qu'il gagnait lui venait du journalisme, un métier qu'il

haïssait car il l'empêchait de consacrer son temps à la composition. Le salut vint d'un don inattendu de 20.000 francs, fait par le violoniste Paganini après une exécution d'*Harold en Italie* (qu'il avait commandé quelques années plus tôt, mais n'avait jamais joué); cela offrit à Berlioz le temps et la sécurité financière nécessaires à la composition de *Roméo et Juliette* et lui permit d'organiser trois exécutions de l'œuvre en novembre et décembre 1839.

L'évidence aurait dicté la composition d'un opéra sur ce sujet, mais Berlioz ne créait jamais selon l'évidence, d'autant qu'après l'accueil médiocre réservé à *Benvvenuto Cellini* en 1838, un opéra eût été une entreprise par trop risquée. Il imagina donc un angle de vue totalement original, une "symphonie dramatique" dont les mouvements centraux, réservés à l'orchestre, seraient encadrés par un prologue et un finale vocaux.

La liberté structurelle et le mélange des genres étaient deux éléments que Berlioz admirait par-dessus tout chez Shakespeare, mais jamais il n'eut dans l'idée de réaliser quoi que ce soit qui pût brider son imagination, comme la simple illustration musicale d'une pièce de théâtre. Il choisit plutôt d'évoquer différents aspects de la pièce au moyen de techniques musicales variées. Les proportions et le contour dramatique émanèrent de considérations musicales, et non de la structure de la pièce. Quelques traits de la symphonie reflètent les exécutions de la pièce auxquelles il assista en 1827, qui suivaient largement la version donnée en 1750 par David Garrick: le premier amour de Roméo pour Rosaline y était par exemple supprimé; la procession

funèbre de Juliette n'apparaît pas chez Shakespeare; et, dans la scène au tombeau, Juliette s'éveille avant que le poison ait tué Roméo, ce qui permet la réunion finale et tragique des deux amants. Par ailleurs, la réconciliation était traditionnellement escamotée dans les productions des XVIIIe et XIXe siècles. Berlioz rédigea lui-même ces scènes quasi opératiques en prose, et son ami Emile Deschamps assura leur versification.

L'équilibre entre pages vocales et instrumentales est soigneusement dosé, la transition avec les mouvements orchestraux centraux se fait habilement. L'Introduction, avec son fugato agité illustrant la guerre entre les deux familles, conduit à un récitatif instrumental confié aux cuivres (l'intervention du Prince) menant lui-même à l'entrée des voix. Le récitatif choral, dans lequel le drame est présenté dans ses grandes lignes, fait entendre quelques fragments de la musique orchestrale accompagnant la Grande Fête chez Capulet, la Scène d'amour et le Convoi funèbre de Juliette. Les Strophes de l'alto et le Scherzetto du ténor préfigurent l'ambiance, si ce n'est la substance exacte, de deux pages orchestrales futures: la Scène d'amour et le Scherzo de la reine Mab. Même dans les sections centrales, la voix n'est pas totalement oubliée, comme en témoignent les échos lointains des jeunes Capulets quittant le bal au début de la Scène d'amour.

Le cœur de cette "symphonie dramatique" est constitué par une succession de mouvements purement orchestraux, et l'on ressent ici le poids du modèle beethovénien. A en croire Berlioz, les symphonies de Beethoven n'étaient pas seulement des

formes musicales abstraites: il s'agissait de drames instrumentaux exprimant des passions humaines intenses. Dans un texte de 1832, Berlioz s'exprima sur le pouvoir expressif de la musique instrumentale; libérée des chaînes de l'imitation du mot, elle dévoilait des mondes inconnus et idéaux, donnait une réalité à la vie sublime rêvée par les poètes ... Une exécution aussi belle que celle-ci, captée à Londres, au Barbican Hall, en janvier 2000, nous élève en effet vers un monde idéal, et légitime pleinement la conception unique qu'avait Berlioz de la vérité musicale et dramatique.

Programme note © Andrew Huth

Musicien, écrivain et traducteur, Andrew Huth écrit abondamment sur la musique française, russe et d'Europe de l'Est.

Traduction Claire Delamarche

BERLIOZ UND SHAKESPEARE

Als Berlioz 1827 auf Shakespeare stieß, hatte dies einen ungeheuren Einfluss auf fast alle Aspekte seiner Musik. Obwohl er der englischen Sprache kaum mächtig war, fühlte er sich in eine neue dramatische Welt versetzt, mit Figuren und Stoffen, die mehr Leben ausstrahlten als alles, was ihm bis dahin untergekommen war.

Shakespeare widersprach allem, was die ehrwürdige Tradition der französischen Dramatik vertrat. Anstelle von Ausgewogenheit, gutem Geschmack und Respekt gegenüber der klassischen Einheit von Zeit, Ort und Handlung gab es hier eine dramatische Kunst, deren zeitliche und örtliche Spannweite riesengroß war und die merkwürdige Abschweifungen und Nebenhandlungen und eine tollkühne Mischung verschiedenster Gattungen wagte. Figuren wie den Pförtner in *Macbeth* oder den Totengräber in *Hamlet* fand Berlioz mit seinem Gespür für romantische Ironie unwiderstehlich; und hier begegnete ihm auch eine Bandbreite menschlicher Verhaltensweisen – von leidenschaftlichster Liebe bis hin zu nieder-trächtiger Grausamkeit, von größtem Scharfsinn bis hin zu selbstgefälligster Dummheit –, welche die Turbulenz seiner eigenen dichterischen Phantasie sowohl widerspiegelte als auch anregte.

Lange bevor er ein Werk direkt nach Shakespeare komponierte, offenbart Berlioz' frühe Musik dessen

dramatischen Einfluss. Jede der *Huit scènes de Faust* (1828/29) ist mit einem Sinnspruch von Shakespeare versehen, und kurz darauf begab er sich bewusst jeder Chance, den Prix de Rome zu gewinnen, indem er ohne Rücksicht auf die gestelzte akademische Form des Wettbewerbstextes *La mort de Cléopâtre* eine Kantate komponierte, die jeden Wechsel der Gefühlslage mit regelrecht Shakespeare'scher Heftigkeit nachvollzieht. Um seine Intentionen unmissverständlich klar zu machen, überschrieb er "Cleopatras Anrufung" mit einem Zitat aus *Romeo und Julia* ("Wie aber, wenn ich in die Gruft gelegt ..."), und als man ihn rügte, weil er keine "beruhigende" Musik geschrieben hatte, wartete er mit der prachtvollen Antwort auf: "Mein Herr, es ist ein wenig schwierig, beruhigende Musik für eine ägyptische Königin zu schreiben, die von einer Giftschlange gebissen wurde und in qualvoller Reue einen schmerzhaften Tod erleidet."

Wie Berlioz sehr wohl wusste, waren die meisten Dramen Shakespeares zur Aufführung bei Tageslicht und mit nur wenigen Requisiten und Kulissen geschrieben. Die eisigen Zinnen von Elsinore bei Nacht, die sonnenheißen Straßen von Verona und die kargen Landschaften von *Macbeth* oder *Lear* werden allesamt im Text heraufbeschworen. Berlioz machte kaum von Shakespeares eigentlichen Texten Gebrauch, da er die Sinnlosigkeit jeglichen Versuchs erkannte, schlicht und einfach "Shakespeare zu vertonen". Stattdessen griff er die formale Offenheit auf, die Vielfalt der Schauplätze und Figuren und die Palette der Emotionen, um seiner Musik eine originelle dramatische Form zu geben, deren Stärke eben darin besteht, dass sie jede prosaische

Werktreue meidet. Unter günstigeren Umständen hätte er vielleicht eine Oper nach einer der großen Tragödien verfasst, doch tatsächlich hat er nur zwei groß angelegte Werke nach Shakespeare komponiert, die dramatische Sinfonie *Roméo et Juliette* und die Oper *Béatrice et Bénédict* auf der Grundlage von *Viel Lärm um nichts*. Darüber hinaus liegen uns weniger umfangreiche Werke nach dem *Sturm*, *König Lear* und *Hamlet* vor. Aber der Geist Shakespeares ist in fast allem auszumachen, was Berlioz komponiert hat, von den Leidenschaften und Dramen der *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie* bis hin zu den kühnen Gegensätzen von Ort und Genre in *La damnation de Faust* und *L'enfance du Christ*. Sein überragendes Meisterwerk *Les Troyens* wurde von seiner lebenslangen Begeisterung für Vergil angeregt, doch die dramatische Struktur verdankt sich ausschließlich der epischen Sichtweise, die er sich bei Shakespeare abgeschaut hatte.

Berlioz' Gespräche und Korrespondenz waren mit Shakespeare-Zitaten gespickt, und er liebte es, Salven Shakespeare'scher Schmähungen auf die vielen Opportunisten und Intriganten loszulassen, auf jene, die alles trivialisierten, und auf das musikalische Gesindel, die Feinde der Kunst und der Phantasie. Als Motto seiner Musik und seines Lebens hätte Berlioz die folgenden Zeilen aus Cymbeline nehmen können: "Kühnheit, sei mein Freund! Frechheit, bewaffne mich von Kopf zu Fuß."

ROMÉO ET JULIETTE

SYMPHONIE DRAMATIQUE

Berlioz bestand darauf, dass *Roméo et Juliette* eine Sinfonie sei, keine Kantate oder Oper in Konzertform; da jedoch das Werk anders als jede Sinfonie ist, die vorher oder seither verfasst wurde, sind die Normen der Kritik, die sich auf Vergleich, Ableitung und Einfluss stützen, irrelevant oder gar abträglich – dieses Werk rechtfertigt sich selbst.

Berlioz war dreiundzwanzig Jahre alt, als eine englische Theatertruppe nach Paris kam, um eine Saison mit Stücken von Shakespeare zu bestreiten. In seinen Memoiren beschreibt er den überwältigenden Eindruck, den diese fremdartige, leidenschaftliche dramatische Kunst auf ihn hatte, und seine Schwärmerei für die irische Schauspielerin Harriet Smithson, die Ophelia und Julia spielte. Nach fünf Jahren verzweifelten Werbens heiratete er Harriet schließlich. Und die musikalischen Ideen, die er damals für eine Vertonung von *Romeo und Julia* gehabt haben möchte, mussten zwölf Jahre auf ihre Verwirklichung warten.

Gegen Ende der 1830er-Jahre hatte sich Berlioz als Komponist mehrerer bedeutender Werke hervorgetan (insbesondere der *Symphonie fantastique*, der Sinfonie *Harold en Italie*, des Requiems und der Oper *Benvenuto Cellini*), aber das musikalische Establishment von Paris betrachtete ihn mit Grauen.

Er hatte kein offizielles musikalisches Amt inne, und das wenige Geld, das er verdiente, bekam er hauptsächlich für seine Tätigkeit als Journalist, die er hasste, weil sie ihn davon abhielt, seine Zeit dem Komponieren zu widmen. Da gab das unerwartete Geschenk von 20 000 Francs, das ihm der Geiger Paganini im Anschluss an eine Aufführung von *Harold en Italie* machte (Paganini hatte das Werk einige Jahre zuvor in Auftrag gegeben, aber nie gespielt), Berlioz die Zeit und die Sicherheit, *Roméo et Juliette* zu komponieren und im November und Dezember 1839 drei Aufführungen zu organisieren.

Das nächstliegende Vorgehen wäre gewesen, den Stoff zur Oper zu verarbeiten, doch Berlioz hat nie das Naheliegende geschaffen, und eine Oper wäre, nachdem *Benvenuto Cellini* 1838 nicht gut angekommen war, ein viel zu riskantes Unterfangen gewesen. So kam er auf den durch und durch originellen Gedanken einer "dramatischen Sinfonie", deren zentrale Orchestersätze von einem Prolog und Finale mit Gesang eingerahmt sind.

Die Freiheit der Form und Vermengung mehrerer Gattungen war eines der Merkmale, die Berlioz an Shakespeare am meisten schätzte, und er hatte nie die Absicht, etwas zu komponieren, das die Phantasie so einschränkte wie eine schlichte Vertonung des Theaterstücks. Vielmehr entschied er sich dafür, verschiedene Aspekte des Stücks mit einer Reihe musikalischer Mittel wiederzugeben. Die Proportionen und der dramatische Ablauf wurden durch musikalische Erwägungen bestimmt, nicht durch die Struktur des Stücks. Bestimmte Eigenheiten der Sinfonie spiegeln die Aufführungen des

Stücks wider, die er 1827 besucht hatte und die im Wesentlichen der Spielfassung von David Garrick aus dem Jahr 1750 entsprochen hatten: Romeos anfängliche Liebe zu Rosaline zum Beispiel wurde ausgelassen; Julias Leichenzug ist bei Shakespeare nicht zu finden, und in der Gruftszene erwacht Julia, ehe Romeo am Gift gestorben ist, so dass den Liebenden ein letztes, wenn auch unglückseliges Wiedersehen gestattet wird. Die Versöhnung dagegen kam in Aufführungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gewöhnlich nicht vor. Berlioz persönlich hat diese opernhafte Szene in Prosa skizziert, und sein Freund Emile Deschamps bearbeitete sie in Versform.

Das Gleichgewicht zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik ist sorgsam ausgewogen, um zu den zentralen Orchestersätzen hin und von ihnen weg zu führen. Die Einleitung mit ihrem erregten Fugato, das die streitenden Familien darstellt, geht in ein instrumentales Rezitativ für die Blechbläser über (das Einschreiten des Prinzen), das sehr nach Gesang klingt. Das Chorrezitativ, mit dem das Drama umrissen wird, enthält außerdem Fragmente der Orchestermusik zum Fest im Hause Capulet, zur Liebesszene und zum Leichenzug. Die Strophen für den Alt und das Scherzetto des Tenors deuten voraus auf die Stimmungen, wenn auch nicht die Substanz der orchestralen Liebesszene und des Scherzos der Feenkönigin Mab. Selbst in den zentralen Passagen geraten die Gesangsstimmen nie ganz in Vergessenheit, zum Beispiel als ferne Klänge, wenn die jungen Capulets zu Beginn der Liebesszene das Fest verlassen.

Das Herzstück der "dramatischen Sinfonie" besteht aus einer zentralen Gruppe rein orchestraler Sätze, und hier stammt die entscheidende Anregung von Beethoven. Nach Berlioz' Ansicht waren Beethovens Sinfonien nicht bloß abstrakte musikalische Formen, sondern instrumentale Dramen und Ausdruck heftiger menschlicher Leidenschaften. Im Jahre 1832 schrieb Berlioz über das Potential expressiver Instrumentalmusik, die von den Fesseln der wortwörtlichen Übertragung befreit ist: "... hier tut sich eine neue Welt auf, man wird in höhere ideale Gefilde erhoben, man spürt, dass das von Dichtern erträumte erhabene Leben Wirklichkeit wird ..." Eine so gelungene Aufführung wie diese, die im Januar 2000 in der Londoner Barbican Hall stattgefunden hat, erhebt uns tatsächlich in höhere ideale Gefilde und rechtfertigt ein für alle Mal Berlioz' einzigartigen Begriff von musikalischer und dramatischer Wahrheit.

Anmerkungen © Andrew Huth

Andrew Huth ist Musiker, Autor und Übersetzer, der sich eingehend mit französischer, russischer und osteuropäischer Musik befasst.

Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

Prologue

**MEZZO-SOPRANO,
PETIT CHOEUR**

D'anciennes haines endormies
 Ont surgi comme de l'enfer;
 Capulets, Montagus, deux maisons ennemies,
 Dans Vérone ont croisé le fer,
 Pourtant, de ces sanglants désordres
 Le Prince a réprimé le cours,
 En menaçant de mort ceux qui, malgré ses ordres,
 Aux justices du glaive auraient encor recours.
 Dans ces instants de calme une fête est donnée
 Par le vieux chef des Capulets.

*Ancient hatreds, dormant for a time,
 have risen as if from Hell;
 Capulets, Montagues, two warring houses,
 have crossed swords in Verona;
 but these bloody disorders
 have been put down by the Prince;
 he has threatened with death those who against
 his orders have recourse again to the law of steel.
 In this interval of calm a ball is given
 by the old chief of the Capulets.*

MEZZO-SOPRANO

Le jeune Roméo, plaignant sa destinée,
 Vient tristement errer à l'entour du palais;
 Car il aime d'amour Juliette, la fille
 Des ennemis de sa famille!

*Young Romeo, lamenting his destiny,
 wanders sadly about the palace;
 for he is in love with Juliet, the daughter
 of his family's enemies!*

**MEZZO-SOPRANO,
PETIT CHOEUR**

Le bruit des instruments, les chants mélodieux
 Partent des salons où l'or brille,
 Excitant et la danse et les éclats joyeux.

*The noise of instruments, of voices raised in song
 floats out from the golden halls,
 driving the revellers to dancing and high merriment.*

PETIT CHOEUR

La fête est terminée, et quand tout bruit expire,
 Sous les arcades on entend
 Les danseurs fatigués s'éloigner en chantant.
 Hélas! et Roméo soupire,
 Car il a dû quitter Juliette!
 Soudain, pour respirer encor cet air qu'elle respire,
 Il franchit les murs du jardin.
 Déjà sur son balcon la blanche Juliette
 Paraît, et, se croyant seule jusques au jour,
 Confie à la nuit son amour.
 Roméo, palpitant d'une joie inquiète,
 Se découvre à Juliette,
 Et de son cœur les feux éclatent à leur tour.

*The ball is over; and when all sound has ceased,
 under the arches can be heard
 the weary dancers singing as they go off into the distance.
 Alas! and Romeo sighs,
 for he must leave Juliet.
 Then, suddenly, to breathe again the same air
 that she breathes, he leaps the garden wall.
 Already on her balcony the snow-white Juliet appears;
 and thinking herself alone till dawn,
 confesses her love to the night.
 Romeo, trembling with an anxious joy,
 reveals himself to Juliet,
 and from his heart a fire leaps out in its turn.*

Strophes

MEZZO-SOPRANO	Premiers transports que nul n'oublie! Premiers aveux, premiers serments De deux amants Sous les étoiles d'Italie; Dans cet air chaud et sans zéphirs Que l'oranger au loin parfume, Où se consume Le rossignol en longs soupirs! Quel art, dans sa langue choisie, Rendrait vos célestes appas? Premier amour, n'êtes-vous pas Plus haut que toute poésie, Ou ne seriez-vous point, dans notre exil mortel, Cette poésie elle-même Dont Shakespeare lui seul eut le secret suprême Et qu'il remporta Dans le ciel?	<i>Unforgettable first raptures, first avowals, first promises of two lovers under the Italian stars; in that hot and windless air laden with the scent of orange blossom, where the nightingale pines in long-drawn sighs! What art, in its chosen tongue, could describe your heavenly delights? First love, are you not above all poetry? Or rather are you not, in this vale of tears, that poetry itself of which Shakespeare alone had the secret, and which he took with him to heaven?</i>
PETIT CHOEUR	Dans le ciel!	<i>to heaven!</i>
MEZZO-SOPRANO	Heureux enfants aux cœurs de flamme! Liés d'amour par le hasard D'un seul regard, Vivant tous deux d'une seule âme, Cachez-le bien sous l'ombre en fleurs, Ce feu divin qui vous embrase, Si pure extase Que ses paroles sont des pleurs! Quel roi de vos chastes délires Croirait égaler les transports? Heureux enfants! et quels trésors Paieraient un seul de vos sourires? Ah! savourez longtemps cette coupe de miel, Plus suave que les calices Où les anges de Dieu, jaloux de vos délices, Puisent le bonheur Dans le ciel!	<i>Happy children, your hearts on fire, joined in love by the chance of a single look, sharing in life a single soul, Hide well in the flowery shadows that divine flame which fires you, passion so pure that its words are tears! What king could fancy he knew a joy equal to your radiant ecstasy? Happy children! and what riches could pay for one of your smiles? Ah! relish this honeyed cup, sweeter than all the chalices from which God's angels, envious of your bliss, drink happiness in heaven!</i>
PETIT CHOEUR	Dans le ciel!	<i>in heaven!</i>

recitative and scherzetto

TÉNOR, Bientôt de Roméo la pâle rêverie
PETIT CHOEUR Met tous ses amis en gaieté:

*Soon Romeo's pallor and abstracted air
 sets all his friends laughing:*

TÉNOR 'Mon cher', dit l'élégant Mercutio, 'je parie
 Que la reine Mab t'aura visité!'

*'My dear', says the dashing Mercutio, 'I wager
 Queen Mab has been with you.'*

TÉNOR, Mab, la messagère
PETIT CHOEUR Fluette et légère!
 Elle a pour char une coque de noix
 Que l'écreuil a façonnée.
 Les doigts de l'araignée
 Ont filé ses harnois.
 Durant les nuits, la fée, en ce mince équipage,
 Galope follement dans le cerveau d'un page,
 Qui rêve espiègle tour
 Ou molle sérénade
 Au clair de lune sous la tour.
 En poursuivant sa promenade
 La petite reine s'abat
 Sur le col bronzé d'un soldat.
 Il rêve canonnades
 Et vives estocades,
 Le tambour! la trompette! il s'éveille, et d'abord
 Jure, et prie en jurant toujours,
 Puis se rendort
 Et ronfle avec ses camarades.
 C'est Mab qui faisait tout ce bacchanal!
 C'est elle encor qui, dans un rêve, habille
 La jeune fille
 Et la ramène au bal.
 Mais le coq chante, le jour brille,
 Mab fuit comme un éclair
 Dans l'air!

*Mab, the harbinger
 light and airy!
 Her chariot is a nut shell
 fashioned by a squirrel;
 a spider's fingers
 wove her harness.
 Night by night with this tiny train the fairy
 gallops madly through a page's brain
 and then he dreams of merry tricks
 or tender serenades
 under the moonlit tower.
 As she drives on her way
 the little queen alights
 on a soldier's suntanned neck.
 And then he dreams of cannonades,
 skirmishes and sudden thrusts,
 drums and trumpets! He wakes,
 and swears, and prays, still swearing,
 then goes to sleep again
 and snores with his companions.
 It's Mab who made all that commotion!
 It's she who in a dream appparels
 the young girl
 and escorts her to the ball.
 But the cock crows, day breaks,
 Mab vanishes in a flash
 into thin air!*

PETIT CHOEUR Bientôt la mort est souveraine.
 Capulets, Montagus, domptés par les douleurs,
 Se rapprochent enfin pour abjurer la haine,
 Qui fit verser tant de sang et de pleurs.

*Soon Death is lord of all.
 Capulets, Montagues, chastened by the tragedy,
 at last are reconciled, and abjure the hatred
 that shed so much blood, so many tears*

CD 1

5

II ROMÉO SEUL – TRISTESSE – CONCERT ET BAL – GRANDE FÊTE CHEZ CAPULET

6

III NUIT SEREINE – LE JARDIN DE CAPULET SILENCIEUX ET DÉSERT – LES JEUNES CAPULETS SORTANT DE LA FÊTE, PASSENT EN CHANTANT DES RÉMINISCENCES DE LA MUSIQUE DU BAL

CHOEUR

Ohé! Capulets, bonsoir!
 Cavaliers, au revoir!
 Ah! quelle nuit! quel festin!
 Bal divin!
 Que de folles
 Paroles!
 Belles Véronaises,
 Sous les grands mélèzes,
 Allez rêver de bal et d'amour
 Jusqu'au jour!
 Tra la la ...
 La belle fête!
 Dames Véronaises,
 Allez rêver de bal et d'amour.

*Hey, Capulets! Good night!
 Gentlemen, farewell!
 Ah! what a night! what a banquet!
 what a wonderful ball!
 what wild
 talk!
 Oh, beauties of Verona
 under the great larch trees!
 Go and dream of dancing and of love
 till day!
 Tra la la ...
 What a party!
 Ladies of Verona,
 go and dream of dancing and of love.*

Love scene

7

IV LA REINE MAB, OU LA FÉE DES SONGES (SCHERZO)

CD 2

1

V CONVOI FUNÈBRE DE JULIETTE

CAPULETS

Jetez des fleurs pour la vierge expirée!
 Jusqu'au tombeau jetez des fleurs
 Pour la vierge expirée,
 Et suivez au tombeau notre soeur
 Adorée!

*Strew flowers for the dead maiden!
 All the way to her grave strew flowers
 for the dead maiden,
 and follow to her grave our beloved
 sister!*

2

VI ROMÉO AU TOMBEAU DES CAPULETS – INVOCATION – RÉVEIL DE JULIETTE – JOIE DÉLIRANTE, DÉSESPOIR; DERNIÈRES ANGOISSES ET MORT DES DEUX AMANTS

VII FINAL: LA FOULE ACCOURT AU CIMETIÈRE – RIXE DES CAPULETS ET DES MONTAGUS – RÉCITATIF ET AIR DU PÈRE LAURENCE – SERMENT DE RÉCONCILIATION

3

**MONTAGUS
ET CAPULETS**

Quoi! Roméo de retour! Roméo!
 Pour Juliette il s'enferme au tombeau

*What! Romeo come back! Romeo!
 For Juliet's sake he shut himself in the tomb*

Des Capulets que sa famille abhorre!
Des Montagus ont brisé le tombeau
De Juliette, expirée à l'aurore!
Ah! malédiction sur eux!
Juliette! Roméo!
Ciel! Morts, tous les deux!
Et leur sang fume encore!
Quel mystère!
Ah! quel mystère affreux!

PÈRE LAURENCE Je vais dévoiler le mystère:
Ce cadavre, c'était l'époux de Juliette.
Voyez-vous ce corps étendu sur la terre?
C'était la femme, hélas! de Roméo!
C'est moi qui les ai marié.

MONTAGUS ET CAPULETS Mariés!

PÈRE LAURENCE Oui, je dois l'avouer.
J'y voyais le gage salulaire
D'une amitié future entre vos deux maisons.

MONTAGUS ET CAPULETS Amis des Montagus/Capulets, nous!
Nous les maudissons!

PÈRE LAURENCE Mais vous avez repris la guerre de famille!
Pour fuir un autre hymen, la malheureuse fille,
Au désespoir, vint me trouver:
'Vous seul', s'écria-t-elle, 'auriez pu me sauver!
Je n'ai plus qu'à mourir!' Dans ce péril extrême,
Je lui fis prendre, afin de conjurer le sort,
Un breuvage qui, le soir même,
Lui prêta la pâleur et le froid de la mort.

MONTAGUS ET CAPULETS Un breuvage!

PÈRE LAURENCE Et je venais sans crainte
Ici la secourir.
Mais Roméo, trompé, dans la funèbre enceinte
M'avait devancé pour mourir
Sur le corps de sa bien-aimée;
Et, presque à son réveil, Juliette, informée

*of the Capulets his family abhors!
Montagues have broken into the tomb
of Juliet who died at dawn!
Ah! a curse upon them!
Juliet! Romeo!
Heavens! Dead, both of them!
Their blood is still warm!
What a mystery!
Ah! What a terrible mystery!*

*I will unveil the mystery:
This corpse, it was he that was Juliet's husband.
You see this body stretched on the ground?
Alas, it is the body of Romeo's wife.
I married them.*

Married!

*Yes. I confess it.
I saw in it a pledge of hope
for a future friendship between your two houses.*

*We, friend of Montagues/Capulets!
We curse them.*

*You resumed the feud between your families!
To escape a different marriage the unhappy girl
came to me in wild despair:
'Only you', she cried, 'could have saved me!
Death is all that is left for me.' In this extremity
I made her take, to avert her fate,
a sleeping potion which that same evening
gave her the seeming pallor and chill of death.*

A potion!

*And I came without anxiety
to take her from here.
But Romeo, misled, came ahead of me
to the place of death, to die
on the body of his true love;
and no sooner had she woken than Juliet,*

De cette mort qu'il porte en son sein dévasté,
Du fer de Roméo s'était contre elle armée,
Et passait dans l'éternité
Quand j'ai paru. Voilà toute la vérité!

*perceiving him with death upon him,
turned Romeo's dagger against herself
and passed to eternity
as I appeared. That is the whole truth!*

MONTAGUS ET CAPULETS Mariés!

Married!

4 **PÈRE LAURENCE** Pauvres enfants que je pleure,
Tombés ensemble avant l'heure;
Sur votre sombre demeure
Viendra pleurer l'avenir!
Grande par vous dans l'histoire,
Vérona, un jour, sans y croire,
Aura sa peine et sa gloire
Dans votre seul souvenir!

Où sont-ils maintenant, ces ennemis farouches?
Capulets! Montagus! Venez, voyez, touchez ...
La haine dans vos coeurs, l'injure dans vos bouches,
De ces pâles amants, barbares, approchez!
Dieu vous punit dans vos tendresses.
Ses châtimements, ses foudres vengeresses
Ont le secret de nos terreurs.
Entendez-vous sa voix qui tonne:
'Pour que là-haut ma vengeance pardonne,
Oubliez, oubliez vos propres fureurs!'

*Poor children, for whom I weep,
struck down together before your time;
on your tragic resting-place
posterity will come to weep!
Famous through you in history,
Verona one day unwittingly
will find her sorrow and her glory
in your memory alone.*

*Where are they now, these vile enemies?
Capulets, Montagues! Come here, see, touch ...
With hatred in your hearts and taunts on your lips,
draw near these pale lovers, you villains!
God punishes you in those you love.
His chastisements, His avenging thunderbolts,
find out our secret fears.
Listen to the thunder of His voice:
'So that, on high, my vengeance may forgive,
forget, forget your madness!'*

MONTAGUS ET CAPULETS Mais notre sang rougit leur glaive!
Le nôtre aussi contre eux s'élève!
Ils ont tué Tybalt!
Qui tua Mercutio?
Et Pâris donc? Et Benvolio?
Perfides! point de paix!
Non, lâches, point de trêve!

*But their swords are red with our blood!
Ours, too, rise against them!
They killed Tybalt!
Who killed Mercutio?
Who killed Paris, then? And Benvolio?
Traitors! no peace!
No, cowards, no truce!*

PÈRE LAURENCE Silence! malheureux! Pouvez-vous sans remords,
Devant un tel amour, étaler tant de haine?
Faut-il que votre rage en ces lieux se déchaîne,
Rallumée aux flambeaux des morts?
Grand Dieu qui vois au fond de l'âme,
Tu sais si mes vœux étaient purs!
Grand Dieu! d'un rayon de ta flamme

*Silence, you wretches! Can you without compunction
in face of so much love show so much hate?
Must your rage burst forth even in this place,
rekindling itself from the torches of the dead?
God, who seest into the depths of the soul,
Thou knowest whether my promises were fair!
God! with a spark of Thy fire*

Touche ces cœurs sombres et durs!
 Et que ton souffle tutélaire,
 A ma voix sur eux se levant,
 Chasse et dissipe leur colère,
 Comme la paille au gré du vent!
 Grand Dieu! d'un rayon de ta flamme, etc

*touch these hard and sullen hearts;
 and may the breath of Thy wisdom,
 breathing on them at my words,
 drive out and scatter their anger
 like chaff before the wind!
 God, with a spark of Thy fire, etc*

MONTAGUS ET CAPULETS O Juliette, douce fleur,
 O Roméo, jeune astre éteint,
 Dans ces moments suprêmes
 Les Montagus/Capulets sont prêts eux-mêmes
 A s'attendrir sur ton destin.
 Dieu! quel prodige étrange!
 Plus d'horreur, plus de fiel,
 Mais des larmes du ciel!
 Toute notre âme change!

*O Juliet, sweet flower,
 O Romeo, young star now extinguished,
 in this supreme moment
 the Montagues/Capulets themselves are ready
 to soften at your fate.
 God, what a marvel!
 No more horror, no more bitterness,
 but Heaven's tears!
 Our souls are transformed.*

5 PÈRE LAURENCE Jurez donc, par l'auguste symbole,
 Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
 Par ce bois douloureux qui console,
 Jurez tous, jurez par le saint crucifix,
 De sceller entre vous une chaîne éternelle
 De tendre charité, d'amitié fraternelle;
 Et Dieu, qui tient en main
 Le futur jugement,
 Au livre du pardon inscrira ce serment.

*Swear, then, by this dread symbol,
 swear on the bodies of daughter and son,
 by the grief of the consoling tree,
 swear, all of you, swear by the Holy Cross,
 to affix between you a perpetual chain
 of loving charity and brotherly affection;
 And God, who holds in His hands
 the judgement to come,
 in the book of forgiveness will inscribe this oath.*

**PÈRE LAURENCE,
 MONTAGUS,
 CAPULETS,
 CHOEUR DU PROLOGUE** Jurez tous/Nous jurons par l'august symbole,
 Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
 Par ce bois douloureux qui console,
 Jurez tous/Nous jurons par le saint crucifix,
 De sceller entre vous/nous une chaîne éternelle
 De tendre charité, d'amitié fraternelle;
 Et Dieu, qui tient en main
 Le futur jugement,
 Au livre du pardon inscrira ce serment!
 Vous jurez/Nous jurons d'éteindre enfin
 Tous vos/nos ressentiments,
 Amis pour toujours!

*Swear all/We swear by this dread symbol,
 swear on the bodies of daughter and son,
 by the grief of the consoling tree,
 swear all/we all swear by the Holy Cross,
 to affix between you/us a perpetual chain
 of loving charity and brotherly affection;
 and God, who holds in His hands
 the judgement to come,
 in the book of forgiveness will inscribe this oath.
 You/We swear to extinguish at last
 all your/our rancour,
 friends forever!*

Text by Émile Deschamps (1791–1871)

Translation © David Cairns



© Alberto Venzago

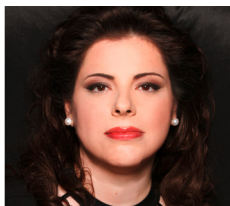
Sir Colin Davis conductor

Sir Colin is the London Symphony Orchestra's President and was the Orchestra's Principal Conductor between 1995 and 2006. He has recorded widely with Philips, BMG and Erato as well as LSO Live. His releases on LSO Live have won numerous prizes including Grammy and Gramophone Awards and have covered music by Berlioz, Dvořák, Elgar, and Sibelius among others. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France, Germany, and Finland and, in the Queen's Birthday Honours 2002, he was named a Member of the Order of the Companions of Honour. In 2002 Sir Colin received the Classical BRIT award for Best Male Artist, and in 2003 was given the Yehudi Menuhin Prize by the Queen of Spain for his work with young people. Sir Colin began his career at the BBC Scottish Orchestra, moving to Sadler's Wells in 1959. Following four years as Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, he became Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971 and Principal Guest Conductor of the Boston Symphony Orchestra in 1972. Between 1983 and 1992 he worked with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 through to the 2002/2003 season, and has been Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle since 1990.

Sir Colin est le président du London Symphony Orchestra et a été son chef principal de 1995 à 2006. Il a réalisé de nombreux enregistrements chez Philips, BMG et Erato, ainsi que chez LSO Live. Ses disques publiés chez LSO Live ont remporté de nombreuses distinctions, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et l'on peut y entendre, entre autres, des œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar et Sibelius. Sir Colin a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande et, l'occasion des Queen's Birthday Honours 2002, il a été nommé

membre de l'ordre des Companions of Honour. Sir Colin a été récompensé par les BRIT awards et, en 2003 la reine d'Espagne lui a remis le Prix Yehudi Menuhin pour son travail avec les enfants. Sir Colin a débuté au BBC Scottish Orchestra, passant en 1959 au Théâtre de Sadler's Wells, Londres. Après avoir été pendant quatre ans le Premier Chef du BBC Symphony Orchestra, il est devenu Directeur musical du Royal Opera House de Covent Garden en 1971 et Premier Chef invité du Boston Symphony Orchestra l'année suivante. De 1983 et 1992, il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et il a été Premier Chef invité du New York Philharmonic de 1998 la saison 2002/2003 et il est chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde depuis 1990.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestras und war Chefdirigent des Orchesters zwischen 1995 und 2006. Er nahm umfangreich bei Philips, BMG, Erato und beim LSO Live-Label auf. Seine Einspielungen beim LSO Live-Label wurden häufig ausgezeichnet, zum Beispiel mit Grammy- und Gramophone-Preisen. Zu diesen Aufnahmen gehören Interpretationen von unter anderem Berlioz, Dvořák, Elgar und Sibelius. Sir Colin erhielt internationale Auszeichnungen in Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland, und während der Titelverleihung zum Geburtstag der britischen Königin Elizabeth II. 2002 wurde er zum Mitglied des Ordens der Companions of Honour ernannt. Sir Colin sicherte sich diverse BRIT-Awards, und im Jahre 2003 erhielt er den Yehudi-Menuhin-Preis von der spanischen Königin für seine Arbeit mit jungen Menschen. Sir Colin begann seine Laufbahn beim BBC Scottish Orchestra. 1959 wechselte er zur Sadler's Wells Opera Company nach London. Nach vier Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra wurde er 1971 zum Musikdirektor des Royal Opera Houses Covent Garden ernannt und 1972 zum ersten Gastdirigenten des Boston Symphony Orchestra. Zwischen 1983–1992 arbeitete Sir Colin mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, und von 1998 bis zur Spielzeit 2002/2003 war er erster Gastdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Ehrendirigent der Dresdner Staatskapelle ist er seit 1990.



Daniela Barcellona mezzo-soprano

Daniela Barcellona was born in Trieste, where she studied with Alessandro Vitiello. A number of competition successes culminated in 1995 with a prize in the Luciano Pavarotti International Voice Competition in Philadelphia. She has appeared across Italy in operas by Puccini, Donizetti, Rossini and Mozart, and has performed at international venues, with performances including *Carmen* in Italy and Peru, *Madam Butterfly* at the Bordeaux Grand Theatre, and Donizetti's *Parisina* both at the Wexford Festival and in Lugano. In 1998 she made her debuts at La Scala (Milan), the Geneva Grand Theatre, and at the Concertgebouw Amsterdam, where she appeared in Puccini's *Il tabarro* under Riccardo Chailly. Other highlights include concerts in Dresden and Munich and her debut with the Bavarian State Opera, the completion of Puccini's *Il trittico* in Amsterdam under Chailly, and appearances at the Rossini Opera Festival in Pesaro and the Montpellier Festival, as well as Handel's *Arminio* at La Fenice in Venice, and her Metropolitan Opera debut in Bellini's *Norma*.

Née à Trieste, Daniela Barcellona y a fait ses études auprès d'Alessandro Vitiello. Son prix au Concours international de chant Luciano Pavarotti, à Philadelphie, a couronné une longue série de récompenses. Sa carrière s'est développée en Italie dans un répertoire alliant Puccini, Donizetti, Rossini et Mozart, puis a gagné l'étranger avec notamment une production de *Carmen* donnée en Italie et au Pérou, *Madame Butterfly* au Grand Théâtre de Bordeaux et *Parisina* de Donizetti au Festival de Wexford et à Lugano. En 1998, elle a fait ses débuts à la Scala de Milan, au Grand Théâtre de Genève et au Concertgebouw d'Amsterdam, où elle a chanté dans *Il tabarro* de Puccini sous la direction de Riccardo Chailly. Parmi ses apparitions marquantes, citons encore des concerts à Dresde et à Munich et ses débuts à l'Opéra d'Etat de Bavière, les deux autres volets du Triptyque de Puccini à Amsterdam, et

engagements au Festival Rossini de Pesaro, au Festival de Radio France et de Montpellier, à la Fenice de Venise (*Arminio* de Händel) et au Metropolitan Opera, où elle a fait ses débuts dans *Norma*.

Daniela Barcellona wurde in Triest geboren und dort von Alessandro Vitiello ausgebildet. Mehrere Erfolge bei Wettbewerben wurden 1995 durch einen Preis beim Internationalen Luciano-Pavarotti-Gesangswettbewerb in Philadelphia gekrönt. Sie ist in ganz Italien in Opern von Puccini, Donizetti, Rossini und Mozart aufgetreten, und international war sie an Aufführungen von *Carmen* in Italien und Peru, *Madame Butterfly* am Grand Theatre Bordeaux sowie von Donizetti's *Parisina* beim Wexford Festival und in Lugano beteiligt. 1998 debütierte sie an der Mailänder Scala, dem Genfer Grand Theatre und am Concertgebouw Amsterdam, wo sie unter der Leitung von Riccardo Chailly in Puccini's *Il tabarro* sang. Weitere Höhepunkte waren Konzerte in Dresden und München sowie ihr Debüt an der Bayerischen Staatsoper, die restlichen Teile von Puccini's *Il trittico* in Amsterdam unter Chailly, Auftritte bei den Rossini-Opernfestspielen (in Pesaro) und beim Montpellier Festival, außerdem Händels *Arminio* am Teatro La Fenice in Venedig sowie ihr Debüt an der Metropolitan Opera in Bellini's *Norma*.



Kenneth Tarver tenor

Born in Detroit, Kenneth Tarver studied at Oberlin College Conservatory, and at Yale University, where he won the Metropolitan Opera National Competition in 1991. Following two years in the Metropolitan Opera's Young Artist Development Program, he made his European debut as Don Ottavio (Don Giovanni) with Stuttgart State Opera, later joining the company in such roles as Ferrando (Cosi fan tutte), Tamino (*The Magic Flute*), Lindoro (*The Italian Girl in Algiers*), Almaviva (*The Barber of Seville*) and Fenton (*Falstaff*). He also appeared for Deutsche Oper, Berlin, the Berlin State Opera and New York City Opera. He made his London debut with the LSO during the 'Shostakovich 1906-75' series, in the same year appearing in Peter Brook's production of *Don Giovanni* at the Aix-en-Provence Festival under Claudio Abbado. In the 1999-2000 season he performed in the Royal Opera's opening production of *Falstaff*, and also appeared in *The Barber of Seville* for Hamburg State Opera and Bach's St Matthew Passion under Riccardo Chailly, in Amsterdam and Milan. Other highlights of his career have included *The Trojans* at the climax of the LSO's Berlioz Odyssey in December 2000, and Rossini's *La Cenerentola* and *Così fan tutte* for the Royal Opera.

Né à Detroit, Kenneth Tarver fit ses études à l'Oberlin College Conservatory et à l'Université Yale, où il remporta le Concours national du Metropolitan Opera en 1991. Après avoir suivi pendant deux ans le Programme de développement des jeunes artistes du Metropolitan Opera, il fit ses débuts européens en Don Ottavio (*Don Giovanni*) à l'Opéra d'Etat de Stuttgart, avant d'entrer en troupe dans ce théâtre et d'y incarner notamment Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (*la Flûte enchantée*), Lindoro (*l'Italienne à Alger*), Almaviva (*le Barbier de Séville*) et Fenton (*Falstaff*). Il a également chanté à la Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra d'Etat de Berlin et au New York City Opera. Il a fait ses débuts londoniens en 1998

avec le LSO, à l'occasion du cycle "Shostakovich 1906-1975", et a chanté la même année dans la production de *Don Giovanni* mise en scène par Peter Brook au Festival d'Aix-en-Provence, sous la direction de Claudio Abbado. Au cours de la saison 1999-2000, on a pu le voir dans le spectacle d'ouverture de Covent Garden (*Falstaff*), dans le *Barbier de Séville* à l'Opéra d'Etat de Hambourg et dans la Passion selon saint Matthieu de Bach, sous la direction de Riccardo Chailly, à Amsterdam et à Milan. Parmi les points marquants de sa carrière, citons les *Trojens*, temps fort de l'Odysée Berlioz menée par le LSO en décembre 2000, ainsi que *La Cenerentola* de Rossini et *Così fan tutte* à Covent Garden.

In Detroit geboren, studierte Kenneth Tarver am Konservatorium des Oberlin College und an der Universität Yale, wo er 1991 den nationalen Wettbewerb der Metropolitan Opera gewann. Nach zwei Jahren im Fortbildungsprogramm der Metropolitan Opera für junge Künstler debütierte er in Europa als Don Ottavio (*Don Giovanni*) an der Stuttgarter Staatsoper, deren Ensemble er später in Rollen wie Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Lindoro (*L'italiana in Algeri*), Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) und Fenton (*Falstaff*) angehörte. Außerdem sang er an der Deutschen Oper Berlin, der Berliner Staatsoper und der New York City Opera. Sein Londoner Debüt gab er mit dem LSO im Rahmen der Serie "Shostakovich 1906-75" und trat im gleichen Jahr in Peter Brooks Inszenierung von *Don Giovanni* bei den Festspielen von Aix-en-Provence unter der Leitung von Claudio Abbado auf. In der Spielzeit 1999-2000 war er an der *Falstaff*-Produktion des Royal Opera House Covent Garden beteiligt und sang an der Hamburger Staatsoper im *Barbiere di Siviglia*, außerdem in Bachs Matthäus-Passion unter Riccardo Chailly in Amsterdam und Mailand. Am Höhepunkt der LSO Berlioz Odyssey im Dezember 2000 trat er in *Les Troyens* auf, daneben in einer Neinszenierung von Rossinis *La Cenerentola* sowie in *Così fan tutte* am Royal Opera House.



Orlin Anastassov bass – Friar Lawrence

Orlin Anastassov (Friar Lawrence) was born in Ruse, Bulgaria, where he entered the Ruse Music Conservatoire in 1993. Following two seasons at the Ruse Opera Theatre, he won first prize in the 1999 Plácido Domingo Competition in Puerto Rico, and first prize in the Christo Brambarov Competition in Sofia. In 1999 he made his debut at La Scala, Milan, singing Basilio in *The Barber of Seville* under Riccardo Chailly. Other operatic performances include Philip II (*Don Carlos*), Zaccaria (*Nabucco*), and further Verdi roles in *The Force of Destiny* and *Rigoletto*, *Attila* at Covent Garden, and Verdi's Requiem with Riccardo Chailly in Paris, Amsterdam and Milan.

Orlin Anastassov (Père Laurence) est né à Ruse (Bulgarie) et a été admis au conservatoire de sa ville natale en 1993. Après deux saisons au Théâtre d'opéra de Ruse, il a remporté le premier prix du Concours Plácido-Domingo de Puerto Rico, et le premier prix du Concours Christo-Brambarov de Sofia en 1999. La même année il a fait ses débuts à la Scala de Milan, dans le rôle de Basilio du *Barbier de Séville*, sous la direction de Riccardo Chailly. Il a également incarné Philippe II (*Don Carlos*), Zaccaria (*Nabucco*) et d'autres rôles verdiens dans la *Force du destin* et *Rigoletto*, dans *Attila* à Covent Garden, et le Requiem avec Riccardo Chailly à Paris, Amsterdam et Milan.

Orlin Anastassov (Bruder Lorenzo) wurde im bulgarischen Ruse geboren, wo er 1993 ins Konservatorium eintrat. Nach zwei Jahren im Ensemble des Opernhauses von Ruse gewann er 1999 die ersten Preise beim Plácido-Domingo-Wettbewerb in Puerto Rico und dem Christo-Brambarov-Wettbewerb in Sofia. Im gleichen Jahr gab er sein Debüt an der Mailänder Scala als Basilio im *Barbiere di Siviglia* unter der Stabführung von Riccardo Chailly. Zu seinen sonstigen Opernauftritten gehören Philipp II. (*Don Carlos*), Zaccaria (*Nabucco*); hinzu kommen weitere Verdi-Rollen in *La forza del destino* und *Rigoletto*, Engagements am Royal Opera House Covent Garden in *Attila* und in Verdis Requiem mit Riccardo Chailly in Paris, Amsterdam und Mailand.

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

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 lso.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 lso.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: lso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit www.lso.co.uk

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site www.lso.co.uk

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density-Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: www.lso.co.uk