

The LSO logo is a stylized, white, handwritten-style 'LSO' in the top left corner.

LSO Live

Berlioz

Harold en Italie

SIR COLIN DAVIS

Tabea Zimmermann

London Symphony Orchestra

1CD



Berlioz

Harold en Italie



Berlioz
ODYSSEY

1803—1869

HECTOR BERLIOZ (1803–69)

Harold en Italie

- | | | | |
|---|-----|---|--------|
| 1 | I | HAROLD AUX MONTAGNES. SCÈNES DE MÉLANCOLIE, DE BONHEUR ET DE JOIE
HAROLD IN THE MOUNTAINS. SCENES OF MELANCHOLY, HAPPINESS AND JOY
ADAGIO – ALLEGRO | 14'08" |
| 2 | II | MARCHE DES PÈLERINS CHANTANT LA PRIÈRE DU SOIR
MARCH OF THE PILGRIMS SINGING THE EVENING PRAYER
ALLEGRETTO | 7'52" |
| 3 | III | SÉRÉNADE D'UN MONTAGNARD DES ABRUZZES À SA MAÎTRESSE
SERENADE OF AN ABRUZZIAN MOUNTAIN-DWELLER TO HIS MISTRESS:
ALLEGRO ASSAI – ALLEGRETTO | 6'28" |
| 4 | IV | ORGIE DE BRIGANDS. SOUVENIRS DES SCÈNES PRÉCÉDENTES
BRIGANDS' ORGY – REMINISCENCES OF EARLIER SCENES:
ALLEGRO FRENETICO – ADAGIO – ALLEGRO | 11'26" |

Ballet Music from Les Troyens

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 5 | | MARCHE POUR L'ENTRÉE DE LA REINE | 1'25" |
| | | BALLETS | |
| 6 | | PAS DES ALMÉES | 4'28" |
| 7 | | DANSE DES ESCLAVES~ | 4'15" |
| 8 | | PAS D'ESCLAVES NUBIENNES | 1'23" |

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIR COLIN DAVIS *CONDUCTOR*

TABEA ZIMMERMANN *VIOLA*

RECORDED LIVE AT THE BARBICAN,
16 & 17 February 2003 (*Harold en Italie*);
3, 6, 7 & 9 December 2000 (*Les Troyens*)*

Producer James Mallinson Sound engineer Tony Faulkner

*Sound Engineer Simon Rhodes

HECTOR BERLIOZ (1803-69)

Harold en Italie (1834)

The differences between Berlioz's music and that of the German Romantics are much more obvious than the affinities. Except occasionally, when Berlioz recalls Beethoven or Weber, his music doesn't sound anything like that of German 19th-century composers. The separation of timbres and the clarity of texture characteristic of Berlioz are far removed from the richly blended, piano-suffused sonorities of Wagner. His formal procedures, too, are markedly different. Berlioz's symphonic movements do not generally follow Viennese sonata practice; in fact, his roots in his immediate French (or adopted French) forbears – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur – become clearer the more we rediscover 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 without Der Freischütz. Berlioz's discovery of Beethoven and Weber (paralleling that of Shakespeare and Goethe) had a radical effect on the young musician brought up on an almost exclusive diet of French classical opera. A new world opened before him, which he must at all costs enter and inhabit.

Beethoven, in particular, revealed the symphony as an until then undreamed of vehicle for personal drama. Music, through the medium of the modern orchestra, was free to say what it liked how it liked,

nothing in human experience or nature was alien; and musical form was a living thing, not rule-bound and pre-ordained but created afresh in unique 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 he was giving something back in return for all that he had received – a process that began with Liszt hearing the *Symphonie fantastique* in 1830 and publishing it in a piano reduction, and which continued, through Wagner and the *Roméo et Juliette* symphony in 1839, at least as far as Mahler.

The influence of Beethoven and Germany on Berlioz, 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 and form, 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. There is, each time, a new approach to the problems of the dramatic symphony. *Harold en Italie*, his second such work, has movement titles, but, unlike the *Symphonie fantastique*, no written programme; and though, as with *Fantastique*, there is a recurring theme, it is treated in a different way.

How close is the Byronic connection implied by the title of the work? Identification with the author of *Childe Harold's Pilgrimage* was common among the French Romantics. Yet the title *Harold* (later *Harold en Italie*) which Berlioz chose for the symphony – composed after his return from a year in Italy as winner of the 1830 Prix de Rome – was more than just

a gesture to fashion: it reflected a real preoccupation. His Italian experiences 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 air 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 mountains, the solo viola, now cast in a less prominently soloistic role, was conceived as representing 'a kind of melancholy dreamer in the style of Byron's Childe Harold'. Like Byron's autobiographical hero, the viola in the symphony is an observer standing apart. The 'Harold' theme preserves its identity unchanged, no matter what is going on around it (in this it differs from the *idée fixe* in the *Symphonie fantastique*). At the same time it is through the consciousness of this observer that

the scenes of Italian life and nature evoked in the work are presented – the 'Harold' theme not only recurs throughout the four movements but is also the source from which much of the thematic material is derived. The different sections are thus linked, not merely at the surface level of a 'motto' theme, but organically.

The first movement opens with a darkly chromatic fugue-like passage, beginning on cellos and basses, with a plaintive bassoon and oboe counter-subject. Woodwind add a wailing melody which will later 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 an effect of sudden sunshine, 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, a move-ment in 6/8 time with an easy, swinging gait (speed is reserved for the coda). The sprightly second theme only feints at the expected tonality; and once the exposition of the musical material has run its course, the formal elements of the movement (development, recapitulation and coda) are merged in a continuous process in which the cross-rhythms and metrical superimpositions that are a feature of the whole work are prominently displayed.

The Pilgrims' March moves in a single arc (*pppp* to *f* and 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. Its material consists of a broad E major theme, repeated many times in differing forms, variously harmonised, above a trudging bass; two bell-like sonorities which recur constantly (on horns and harp, and flute, oboe and harp); a fragment of chorale-like music for muted strings; and the comments of the solo viola, which after a while resolve themselves into a long series of arpeggios played on the bridge of the instrument. The final page is one of Berlioz's typical diminuendo endings, with the bell-notes and the march theme sounding fainter and fainter until only the viola is left.

The idea for the third movement came from the music of the pifferari – strolling wind-players whom Berlioz encountered in various parts of Italy. A rapid tune on oboe and piccolo, accompanied by a persistent rhythm on the orchestral violas, gives way to a slower Allegretto, 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 material and tempos of the two sections are combined while, high above, the 'Harold' theme rings out in long notes on flute and harp.

The finale begins with a brusque call to order, full of vigorous syncopations. Then, after the manner of the finale of Beethoven's Ninth Symphony, the themes of the previous movements are reviewed one by one and rejected. Harold's is the last to go, becoming

gradually more indistinct before the gathering onslaught of the brigands' music. Rhythm is now dominant; and with the viola silent the percussion can be deployed. (This music's rhythmic drive and colourful exuberance anticipate Berlioz's opera *Benvenuto Cellini*, composed two years later.) Later in the movement, the music suddenly breaks from its formal course, and we hear in the distance (violins and cellos behind the scene) an echo of the Pilgrims' March. The solo viola is stirred to momentary response. Then its nostalgic comments merge once again in the sound of the full orchestra, and the brigands resume and carry the movement with increasing animation to a rousing conclusion.

© David Cairns

HECTOR BERLIOZ (1803-69)

Harold en Italie (1834)

Les différences entre la musique de Berlioz et celle des romantiques allemands sont bien plus sensibles que leurs affinités. Sauf en de rares exceptions, lorsque Berlioz évoque Beethoven ou Weber, sa musique ne sonne absolument pas comme celle des compositeurs allemands du XIXe siècle. L'utilisation de timbres isolés et la clarté de la texture, caractéristiques de Berlioz, sont aux antipodes des alliages opulents de Wagner. Ses processus formels sont eux aussi radicalement différents. D'une manière générale, les mouvements symphoniques de Berlioz ne suivent pas le modèle viennois de la forme sonate ; en fait, plus on redécouvre son œuvre, plus on prend conscience de sa dette envers les compositeurs français (ou français d'adoption) qui l'ont immédiatement précédé – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur.

Pourtant, sa musique – si ce n'est par sa sonorité et sa structure, au moins par l'idéal qui la sous-tend, l'esprit, les postulats poétiques – seraient impensables sans les Cinquième, Sixième et Neuvième Symphonies de Beethoven et sans le *Freischütz*. La découverte par Berlioz de Beethoven et de Weber (conjointe à celle de Shakespeare et de Goethe) opéra un effet radical sur le jeune musicien, dont le " régime " éducatif avait été constitué presque exclusivement d'opéra classique français. Un nouvel univers s'ouvrait devant lui, qu'il devait pénétrer et habiter à n'importe quel prix.

Beethoven, en particulier, révéla que la symphonie pouvait être le véhicule du drame personnel, ce qui était inconcevable jusqu'alors. Par le truchement de l'orchestre moderne, la musique était libre d'exprimer ce qu'elle voulait, de la manière dont elle le souhaitait, rien dans l'expérience ou la nature humaine ne lui était étranger ; et la forme musicale était quelque chose de vivant, non pas un objet lié à des règles et prédéterminé, mais créé expressément, comme la réponse unique aux nécessités de l'œuvre en question. A partir de ce moment-là, Berlioz considéra l'Allemagne comme la terre sacrée de la musique. Rien dans sa carrière ne le combla davantage que d'être reçu par les musiciens allemands comme l'un d'eux-mêmes et de ressentir qu'il leur offrait quelque chose en échange de tout ce qu'il avait reçu de leur part – cet échange commença avec Liszt, qui entendit la *Symphonie fantastique* en 1830 et en publia la réduction pour piano, et se poursuivit, via Wagner et la symphonie Roméo et Juliette en 1839, au moins jusqu'à Mahler.

L'influence de Beethoven et de l'Allemagne sur Berlioz ne pouvait cependant être que globale, et non spécifique : il s'agissait d'inspiration, pas d'imitation. Ainsi, même si Berlioz s'interrogeait profondément sur l'architecture et la forme musicales, il travailla seul à son propre salut. Certes, il tirerait des enseignements de la technique beethovenienne de transformation thématique, mais il ne se servirait pas du compositeur allemand comme d'un modèle. A chaque tentative, on observe une réponse nouvelle au problème de la symphonie dramatique. *Harold en Italie*, sa seconde partition du genre, possède des

titres de mouvements mais, au contraire de la *Symphonie fantastique*, pas de programme écrit ; et s'il y a, comme dans la *Fantastique*, un thème récurrent, il subit un autre traitement.

A quel point la référence à Byron contenue dans le titre de l'œuvre a-t-elle joué ? L'identification avec l'auteur du *Pèlerinage de Childe Harold* était commun chez les romantiques français. Pourtant, le titre d'*Harold* (plus tard *Harold en Italie*) choisi par Berlioz pour la symphonie – composée à son retour d'un séjour d'un an dans la Péninsule, après qu'il eut remporté en 1830 le prix de Rome – était plus qu'une concession à la mode : il reflétait une véritable préoccupation. L'expérience italienne de Berlioz avait débuté sous les auspices de Byron, avec la rencontre d'un commandant de bord qui prétendait avoir commandé la corvette du poète lors de ses voyages dans l'Adriatique et dans les îles grecques. Dans les mois qui suivirent, l'imagination de Berlioz donnerait souvent un tour byronien à ses faits et à ses pensées. Au plus fort de l'été romain, afin d'échapper à une chaleur insupportable, il aimait à se rendre en l'église Saint-Pierre, emportant avec lui un volume de Byron ; alors, raconte-t-il, " 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, composé bizarre de deux sentiments opposés en

apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme " (Berlioz, *Mémoires*, chapitre XXXVI).

Harold naquit d'une demande de Paganini, qui désirait une pièce mettant en valeur l'alto Stradivarius qu'il venait d'acquérir. Mais lorsque l'idée d'origine fut abandonnée au profit d'une œuvre symphonique inspirée par les pérégrinations de Berlioz au pied des Abruzzes, l'alto solo, qui avait désormais un rôle soliste beaucoup moins proéminent, fut conçu comme l'incarnation d'une " sorte de rêveur mélancolique dans le genre du *Childe Harold* de Byron ". A l'instar du héros autobiographique de Byron, l'alto solo de la symphonie est un observateur qui se tient à l'écart. Le " thème d'Harold " conserve une identité immuable, indifférent à ce qui se noue autour de lui (il diffère en cela de l' " idée fixe " de la *Symphonie fantastique*). En même temps, c'est à travers la conscience de cet observateur que sont présentées les scènes de la vie et de la nature italiennes évoquées dans l'œuvre – non seulement le " thème d'Harold " apparaît régulièrement au sein des quatre mouvements mais il constitue également la source d'où dérive la majeure partie du matériau thématique. Les différentes sections sont ainsi reliées entre elles, à la fois au niveau superficiel du thème récurrent et au niveau organique.

Le premier mouvement s'ouvre par un passage fugué sombre et chromatique, débutant aux violoncelles et aux contrebasses, avec un contre-sujet plaintif de basson et de hautbois. Les bois ajoutent une mélodie geignante, qui se révélera plus tard être une version en mineur du " thème d'Harold ". La musique enfle

jusqu'à un *fortissimo* immense et trouble, après lequel reprend le fugato. Il culmine dans un grand geste, après quoi la texture s'éclaircit, sol mineur se transforme en sol majeur dans un effet de soudaine illumination, et des arpèges de harpe préparent l'entrée du soliste. Pendant environ trente mesures, l'alto présente le thème principal – une mélodie aux contours francs, teintée d'une pointe de mélancolie. Le thème est ensuite repris, dans une forme plus légère et en canon, richement orchestrée. Cela conduit à l'Allegro, un mouvement dans une mesure à 6/8, sur une pulsation allante et souple (la vitesse étant réservée à la coda). L'alerte second thème fait seulement mine d'aborder la tonalité attendue ; et dès que l'exposition du matériau musical a fini son cours, les éléments purement formels du mouvement (développement, réexposition et coda) se fondent en un processus continu dans lequel les superpositions rythmiques et métriques, caractéristiques de l'œuvre entière, sont particulièrement prononcés.

La " Marche des pèlerins " se déroule selon un arc unique (de *pppp* à *f*, avant le retour à *pppp*), qui développe trois grandes idées musicales : l'approche de la procession dans le vaste paysage vespéral et sa disparition dans la pénombre, le changement graduel du jour à la nuit et enfin la progression des émotions chez l'observateur de la scène, du contentement à l'angoisse et à la solitude. Son matériau consiste en un large thème en mi majeur, répété plusieurs fois sous différentes formes, harmonisé de manière variée, sur une basse traînante ; deux sortes de tintements de cloches qui reviennent en permanence (joués respectivement par les cors et la harpe, et par la flûte, le hautbois et la harpe) ; un fragment dans le

style d'un choral, joué par les cordes avec sourdine ; et les commentaires de l'alto solo, qui après un moment se résolvent en une longue série d'arpèges joués au chevalet. La dernière page est une de ces conclusions en diminuendo typiques de Berlioz, où les cloches et le thème de la marche résonnent de plus en plus faiblement, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'alto.

L'idée du troisième mouvement vient de la musique des pifferari – joueurs d'instruments à vent ambulants que Berlioz rencontra dans différentes parties de l'Italie. Un air vif de hautbois et de piccolo, accompagné par un rythme persistant des altos de l'orchestre, laisse place à un Allegretto plus lent, dont la mélodie de cor anglais est embellie par les autres vents puis se mêle au " thème d'Harold " (auquel il est lié thématiquement). Puis le bref Allegro est répété, enfin le matériau et les tempos des deux sections se combinent tandis que par-dessus, dans l'aigu, le " thème d'Harold " résonne en longues notes à la flûte et à la harpe.

Le finale débute par un brusque rappel à l'ordre, plein de syncopes vigoureuses. Puis, à la manière du finale de la Neuvième Symphonie de Beethoven, les thèmes des mouvements précédents sont passés en revue l'un après l'autre et rejetés. Celui d'Harold est le dernier à se présenter ; il devient de moins en moins distinct, avant l'attaque massive de la musique des brigands. Le rythme domine à présent ; l'alto s'étant tu, la percussion peut se déployer. (Cette conduite rythmique de la musique, cette exubérance colorée préfigurent l'opéra *Benvenuto Cellini*, composé par Berlioz deux ans plus tard.) Plus loin

dans le mouvement, la musique s'éloigne soudain de son cours formel, et nous entendons dans le lointain (violons et violoncelles derrière la scène) un écho de la " Marche des pèlerins ". Cela pousse l'alto solo à formuler une brève réponse. Puis son commentaire nostalgique se noie à nouveau dans le plein orchestre, et les brigands reprennent leur course et portent le mouvement, avec un entrain croissant, jusqu'à une conclusion en apothéose.

Note de programme © David Cairns
Traduction Claire Delamarche

HECTOR BERLIOZ (1803-69)

Harold en Italie (1834)

Die Unterschiede zwischen Berlioz' Musik und den Werken der deutschen Romantiker sind sehr viel deutlicher als ihre Gemeinsamkeiten. Seine Musik klingt überhaupt nicht wie die eines deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts, wenn man mal von den wenigen Fällen absieht, wo Berlioz Bezug auf Beethoven oder Weber nimmt. Die für Berlioz typische Trennung der Klangfarben und Klarheit der Faktur haben mit den reich gemischten, vom Klavier getränkten Klängen Wagners nichts gemein. Auch unterscheidet sich Berlioz' Herangehensweise an die musikalische Form erheblich. Berlioz' Sinfoniesätze folgen im Allgemeinen nicht dem Wiener Sonatenmodell. Tatsächlich werden die Wurzeln des Komponisten in seinen unmittelbaren französischen (oder wahlfranzösischen) Vorfahren – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur – immer offensichtlicher, je mehr Werke wir von ihnen wiederentdecken.

Und doch ist Berlioz' Musik – wenn auch nicht ihr Klangbild oder ihre Struktur, so doch ihre dahinterstehenden Ideale, ihr Ethos und poetisches Anliegen – ohne Beethovens 5. 6. und 9. Sinfonie und Webers *Freischütz* nicht denkbar. Berlioz' Entdeckung von Beethoven und Weber (vergleichbar mit seiner Entdeckung Shakespeares und Goethes) hatte eine radikale Wirkung auf den jungen Musiker, der fast ausschließlich mit einer Diät aus französischer Oper der Klassik großgezogen worden war. Eine neue Welt tat sich vor ihm auf, die er um jeden Preis erkunden und sich zu Eigen machen musste.

Besonders durch Beethoven wandelte sich die Sinfonie zu einem bis dahin unvorstellbaren Vehikel für die Darstellung persönlicher Dramen. Durch das Medium des Orchesters verfügte Musik über die Freiheit, zu sagen, was es wollte, mit welchen Mitteln auch immer. Keine menschliche oder natürliche Erfahrung war ihr fremd. Musikalische Form bildete zudem einen lebenden Organismus, der von keiner Regel beengt oder vorbestimmt, sondern als einmalige Reaktion auf die Bedürfnisse des jeweiligen Werkes frisch geschaffen wurde. Von nun an richtete sich Berlioz' Blick auf Deutschland als geheiligtes Mutterland der Musik. Nichts erfreute ihn mehr, als von deutschen Musikern zu den ihnen gezählt zu werden und zu fühlen, dass er nach all dem, was er erhalten hatte, etwas zurückgab – ein Prozess, der begann, als Liszt 1830 die *Symphonie fantastique* hörte und sie als Klaviertranskription veröffentlichte, und der sich über Wagner und *Roméo et Juliette* 1839 zumindest bis auf Mahler erstreckte.

Der Einfluss Beethovens und Deutschlands auf Berlioz konnte nur allgemeiner Natur sein, nicht spezifischer: er war eine Sache der Inspiration, nicht der Nachahmung. Auch wenn sich nämlich Berlioz intensiv mit Fragen der musikalischen Architektur und Form beschäftigte, erarbeitete er doch letztlich seine eigenen Lösungen. Von Beethoven mag er die Technik motivisch-thematischer Arbeit gelernt haben, aber er nutzte den großen Meister nicht als Schablone. Jedes Mal gibt es bei Berlioz eine neue Heran-gehensweise zum Problem einer sich auf Grundlage einer Geschichte entfaltenden Sinfonie. *Harold en Italie*, Berlioz' zweites Werk dieser Art, enthält zwar Satzüberschriften, aber im Gegensatz

zur *Symphonie fantastique* kein niedergeschriebenes Programm. Und auch wenn *Harold en Italie* wie die *Symphonie fantastique* eine *idée fixe* enthält, wird sie hier unterschiedlich behandelt.

Wie eng ist die Beziehung zu Byron, die im Titel des Werkes impliziert wird? Die Identifikation mit dem Autoren von *Childe Harolds Pilgerfahrt* geschah unter den französischen Romantikern häufig. Aber der von Berlioz für die Sinfonie gewählte Titel *Harold* (später *Harold en Italie*) – das Werke wurde nach seiner Rückkehr aus Italien komponiert, wo Berlioz als Sieger des 1830iger Prix de Rome [Rompreises] einige Zeit verbrachte – war mehr als nur eine modische Geste. Der Titel Spiegelte ein wahres Interesse wider. Von Anfang an standen Berlioz' Erfahrungen in Italien im Zeichen von Byron: gleich zu Beginn begegnete Berlioz einem venezianischen Schifffahrtskapitän, der behauptete, er habe das Kommando über des Dichters Korvette auf ihren Reisen auf der Adria und um die griechischen Inseln inne gehabt. In den darauffolgenden Monaten gab die Vorstellungskraft des Komponisten seinen eigenen Gedanken und Gefühlen häufig einen Byron'esken Anstrich. Um der unerträglichen Hitze während der Hundstage in Rom zu entkommen, flüchtete sich Berlioz gern mit einem Band von Byron in die Peterskirche. Dort "machte ich mich in einem Beichtstuhl bequem und genoss die kühle Luft in der Kathedrale. In einer religiösen Stille, die nur gelegentlich durch das von leichten Windstößen hineingetragene Murmeln der zwei Springbrunnen auf dem Platz vor dem Gebäude unterbrochen wurde, saß ich vertieft in den brennenden Vers ... Ich bewunderte die außer-gewöhnliche Natur dieses Mannes,

zugleich schonungslos und extrem sanft, großzügig und gnadenlos“.

Harold en Italie verdankt seine Entstehung einer Bitte Paganinis für ein Stück, dass dessen kürzlich erstandene Stradivari zur Schau stellen würde. Aber nachdem die erste Idee fallengelassen und mit einem sinfonischen Werk ersetzt wurde, dessen Inspiration von Berlioz' Wanderungen in den Gebirgs-ausläufern der Apenninen in der Abruzzi-Region kam, sollte die Soloviola, die nun eine weniger dominante solistische Rolle übernahm, "eine Art melancholischen Träumer im Stile von Byrons *Childe Harold*" repräsentieren. Wie Byrons autobiographische Held steht die Viola in der Sinfonie einem Beobachter gleich abseits. Das "Harold"-Thema hält ungeachtet der Geschehnisse um ihn herum an seiner Identität fest (darin unterscheidet es sich von der *idée fixe* in der *Symphonie fantastique*). Zur gleichen Zeit werden die im Werk entworfenen Natur- und Menschenszenen aus Italien durch das Bewusstsein dieses Beobachters reflektiert – das "Harold"-Thema kehrt in den vier Sätzen nicht nur immer wieder, es ist auch die Quelle, aus der ein Großteil des thematischen Materials gespeist wird. Die verschiedenen Abschnitte werden auf diese Weise zusammengehalten, nicht nur oberflächlich vermittels eines Motto-Themas, sondern durch innere thematische Zusammenhänge.

Der erste Satz beginnt mit einer dunklen, chromatischen, fugenartigen Passage. Eingeleitet wird sie von den Celli und Kontrabässen, die von einem klagenden Kontrapunkt in den Fagott- und Oboenstimmen begleitet werden. Die Holzbläser fügen eine jammernde Melodie hinzu. Sie wird sich später

als Mollvariante des Harold-Themas herausstellen. Die Musik steigert sich zu einem kraftvollen, wolkigen Fortissimo, worauf das Fugato fortfährt. Auf dem Höhepunkt erklingt eine Verzierung, die Textur klärt sich auf, g-Moll wandelt sich zu G-Dur mit der Wirkung plötzlichen Sonnenscheins, und die Harfenarpeggios liefern die Einleitung für den Solisten. Die Passage, in der die Viola das Hauptthema vorstellt – eine offenerherzige Melodie mit einem Hauch von Melancholie – erstreckt sich über ungefähr 30 Takte. Das Thema wird dann in etwas gekürzter Form im Kanon und in satter Orchestrierung wiederholt. Dies führt zum Allegro, ein Satz im 6/8tel Takt mit leicht beschwingtem Schritt (das schnelle Tempo bleibt der Koda vorbehalten). Das muntere Seitenthema täuscht die von ihm erwartete Tonart nur vor. Nachdem das musikalische Material pflichtbewusst vorgestellt wurde, münden die formalen Elemente des Satzes (Durchführung, Reprise und Koda) in einen kontinuierlichen Prozess ein, in dem die Gegenrhythmen und metrischen Verschachtelungen, die ein Merkmal des gesamten Werkes sind, deutlich im Vordergrund stehen.

Der Pilgermarsch bewegt sich in einem einzigen Bogen (*pppp* zu *f* und dann wieder zurück zu *pppp*) und enthält drei musikalisch durchgeführte Gedanken: Das Herannahen der Pilger auf der weiten Abendlandschaft und ihr Verschwinden in der Dämmerung, der allmähliche Übergang von Tag zu Nacht und der Gefühlsbogen des einsamen Beobachters der Szene von Zufriedenheit zu Verzweiflung und Isolation. Das Material des Satzes besteht aus einem breiten E-Dur-Thema, das viele Male in verschiedenen Varianten, harmonisch variiert

und über einem entlangtrotten Bass wiederholt wird. Dazu kommen Glocken-ähnliche Klänge, die ständig wiederkehren (in den Hörner und der Harfe, in der Flöte und in der Oboe und Harfe), ein Choralartiges Fragment für gedämpfte Streicher und die Kommentare der Soloviola, die sich nach geraumer Zeit in eine lange Reihe von auf der Brücke des Instruments zu spielenden Arpeggios auflösen. Die letzte Seite ist ein für Berlioz typisches diminuierendes Ende, bei dem die Glockenklänge und das Marschthema leiser und leiser werden, bis nur noch die Viola übrig ist.

Die Idee für den dritten Satz kam von der Musik der Pifferari – wandernde Blasmusiker, denen Berlioz in verschiedenen Teilen Italiens begegnete. Eine äußerst schnelle, durch insistierende Rhythmen der Orchesterviolas begleitete Melodie auf der Oboe und Piccoloflöte räumt das Feld für ein langsames Allegretto, dessen Englischhornmelodie von anderen Holzbläsern verziert und danach mit dem (thematisch verwandten) "Harold"-Thema kombiniert wird. Das kurze Allegro wird nun wiederholt, worauf das Material und die Tempi der zwei Abschnitte miteinander verbunden werden, während hoch oben das durch Flöte und Harfe dargebotene "Harold"-Thema in langen Notenwerten erklingt.

Der letzte Satz beginnt mit einem schroffen Ordnungsverweis voller lebhafter Synkopen. Dann werden die Themen der vorangegangenen Sätze in der Art von Beethovens 9. Sinfonie nacheinander untersucht und abgelehnt. Harolds Thema ist als Letztes an der Reihe und verliert zunehmend an Schärfe. Darauf sammelt sich die Musik der Räuber

zum Schlag. Rhythmus ist nun vorherrschend, und während die Viola schweigt, kann das Schlagzeug zum Zuge kommen (Die rhythmische Energie und farbige Überschwenglichkeit dieser Musik nimmt Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* voraus, die zwei Jahre später komponiert wurde). Später im Satz bricht die Musik plötzlich aus ihrem formalen Verlauf aus: man hört aus der Ferne ein Echo des Pilgermarsches (Violinen und Violoncellos hinter der Bühne). Die Soloviola wird zu einer kurzen Antwort animiert. Dann tauchen ihre nostalgischen Kommentare wiederum im Klang des vollen Orchesters unter. Die Räuber setzen ihr Werk fort und führen die Komposition mit zunehmender Erregung zu einem mitreißenden Abschluss.

© David Cairns

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



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.



Tabea Zimmermann viola

Internationally renowned viola player Tabea Zimmermann has won numerous awards and prizes during her career, including the highly coveted Hessischer Kulturpreis (2002), the Frankfurter Musikpreis and the International Prize Accademia Musicale Chigiana in Siena. Her exceptionally wide and varied repertoire embraces works from the Classical period to contemporary music. In April 1994 the eminent Hungarian composer György Ligeti wrote his Sonata for Solo Viola for her, and she has since premiered the work all over the world. She has also premiered works by Holliger, Pintscher and Beamish.

Tabea Zimmermann appears in the most respected venues throughout the world, and with renowned orchestras and conductors. She is also a dedicated chamber musician, and has performed at such festivals as Salzburg, Edinburgh, Lockenhaus, Schleswig-Holstein, Marlboro and City of London.

Tabea Zimmermann has recorded a wide range of repertoire for EMI Classics, Deutsche Grammophon, Teldec and Philips.

Altiste de renom international Tabea Zimmermann a remporté des récompenses et des prix en nombre au long de sa carrière, notamment le très convoité Hessischer Kulturpreis (2002), le Frankfurter Musikpreis et le prix international de l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne. Son répertoire, particulièrement large et varié, se déploie de la période classique à la musique contemporaine. En avril 1994, l'éminent compositeur hongrois György Ligeti écrivit pour elle sa Sonate pour alto solo, et depuis lors elle a créé l'œuvre dans le monde entier. Elle a également assuré la première exécution de pièces d'Holliger, Pintscher et Beamish.

Tabea Zimmermann se produit dans les salles les plus prestigieuses à travers la planète, avec des orchestres et des chefs illustres. Elle se consacre également à la musique de chambre et a joué dans des festivals comme Salzbourg, Edimbourg, Lockenhaus, Schleswig-Holstein, Marlboro et le City of London.

Tabea Zimmermann a enregistré un large répertoire chez EMI Classics, Deutsche Grammophon, Teldec et Philips.

Die international anerkannte Bratschistin Tabea Zimmermann gewann während ihrer Laufbahn zahlreiche Auszeichnungen und Preise, einschließlich den Hessischen Kulturpreis (2002), den Frankfurter Musikpreis und den Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana in Siena. Ihr außergewöhnlich breites und vielseitiges Repertoire schließt Werke von der Klassik bis zur Moderne ein. Im April 1994 schrieb der berühmte ungarische Komponist György Ligeti seine Sonate für Viola solo für sie. Seither spielt sie Erstaufführungen dieses Werkes in der ganzen Welt. Sie gab ebenso Uraufführungen von Werken von Holliger, Pintscher und Beamish.

Tabea Zimmermann trat auf den renommiertesten Konzertpodien der Welt auf und spielte mit den bekanntesten Orchestern und unter den bedeutendsten Dirigenten. Sie ist auch eine überzeugte Kammermusikinterpretin und erschien unter anderem bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh, Lockenhaus, Schleswig-Holstein, Marlboro und der City of London.

Tabea Zimmermann nahm ein breites Repertoire für EMI Classics, Deutsche Grammophon, Teldec und Philips auf.

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

Alexander Janicek

GUEST LEADER

Lennox Mackenzie

Carmine Lauri

Michael Humphrey

Ian Rhodes

Ginette Decuyper

Robin Brightman

Nigel Broadbent

Jörg Hammann

Maxine Kwok

Claire Parfitt

Harriet Rayfield

Colin Renwick

Sylvain Vasseur

Nicole Wilson

Louise Shackelton

Second Violins

Evgeny Grach *

Warwick Hill

Thomas Norris

Sarah Quinn

Richard Blayden

Norman Clarke

Matthew Gardner

David Goodall

Ian McDonough

Belinda McFarlane

Joyce Nixon

Paul Robson

Stephen Rowlinson

Hazel Mulligan

Violas

Edward Vanderspar *

Gillianne Haddow

Maxine Moore

Richard Holttum

Duff Burns

Peter Norriss

Robert Turner

Elisabeth Varlow

Jonathan Welch

Gina Zagni

Caroline O'Neill

Claire Smith

Cellos

Moray Welsh *

Rebecca Gilliver

Alastair Blayden

Jennifer Brown

Ray Adams

Mary Bergin

Noel Bradshaw

Nicholas Gethin

Hillary Jones

Francis Saunders

Double Basses

Colin Paris *

Nicholas Worters

Patrick Laurence

Thomas Goodman

Gerald Newson

Matthew Gibson

Michael Francis

Tim Gibbs

Flutes

Gareth Davies *

Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Kieron Moore *

John Lawley

Cor anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Timothy Lines *

Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *

Robert Bourton *

Nicholas Hunka

Dominic Morgan

Horns

Timothy Jones *

Cormac Ó hAodáin

John Ryan

Jonathan Lipton

Trumpets

Maurice Murphy *

Roderick Franks *

Gerald Ruddock

Nigel Gomm

Trombones

Dudley Bright *

James Maynard

Bass Trombone

Robert Hughes *

Euphonium

James Maynard *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Christopher Thomas **

Percussion

Neil Percy *

David Jackson

Jeremy Cornes

Harp

Bryn Lewis *

* Principal

** Guest Principal

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

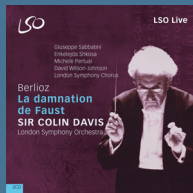
Also available on
LSO Live as part of
the Berlioz Odyssey
series ...



LSO00104

Béatrice et Bénédict
Sir Colin Davis conductor

‘This is a musical feast’
THE TIMES



LSO00104

Damnation de Faust
Sir Colin Davis conductor

Editor's Choice
GRAMOPHONE



LSO00071

Symphonie fantastique
Sir Colin Davis conductor

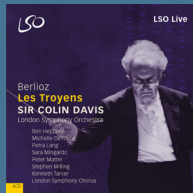
Editor's Choice
GRAMOPHONE



LSO00073

Roméo et Juliette
Sir Colin Davis conductor

‘Davis's latest Berlioz sets
new standards’
THE INDEPENDENT



LSO00110

Les Troyens
Sir Colin Davis conductor

Winner of BEST CLASSICAL
and BEST OPERA awards,
GRAMMY AWARDS, 2002



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

ISO

SÜDREICH BAVARI



Tabea Zimmermann

BERLIOZ **Harold en Italie**

Sir Colin Davis conductor **Tabea Zimmermann** viola London Symphony Orchestra

Loosely based on episodes from Byron's poem *Childe Harold*, Berlioz described his *Harold in Italy* as a 'symphony with viola solo'. Like a breeze of warm southern air, the music evokes with dreamy nostalgia the Italy of mountains, bells and serenades, peasants, pilgrims and brigands.

Lointainement inspiré par des épisodes du poème de Byron *Childe Harold*, *Harold en Italie* a été décrit par Berlioz comme une «symphonie avec alto principal». Comme une brise d'air chaud du sud, la musique évoque avec une mélancolie rêveuse l'Italie des montagnes, des cloches et des sérénades, des paysans, des pèlerins et des brigands.

Berlioz' *Harold en Italie* basiert waga auf Episoden aus Byrons Gedicht *Childe Harold*. Der Komponist beschrieb sein Werk als eine "Sinfonie mit Viola solo". Wie ein warmer Windhauch aus südlichen Gefilden beschwört die Musik mit träumerischer Nostalgie ein Italien der Berge und Glocken, Serenaden, Bauern, Pilger und Räuber.

Booklet in English/en français/auf deutsch

1	Harold aux montagnes	14'08"	2	Marche des pèlerins	7'52"
3	Sérénade	6'28"	4	Orgie de brigands	11'38"
5-8	Ballet Music from Les Troyens*	11'47"	Total 52'18"		

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
DDD
DSD

Recorded live February 2003 Barbican, London (*December 2000)

A high density recording **James Mallinson** producer **Tony Faulkner** sound engineer

© 2003 London Symphony Orchestra, London UK © 2003 London Symphony Orchestra, London UK

Front cover photo Keith Saunders

www.iso.co.uk

LS00040

