

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 Iso.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 Iso.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: Iso.co.uk

LSO0757

The LSO logo is a stylized, red, cursive 'LSO'.

London Symphony Orchestra

LSO Live

Berlioz

Symphonie fantastique

Overture: Waverley

Valery Gergiev

London Symphony Orchestra



Hector Berlioz (1803–1869)

Symphonie fantastique, Op 14 (1830)

Overture: Waverley, Op 1 (1827–28)

Valery Gergiev London Symphony Orchestra

Symphonie fantastique

- | | | |
|---|---|---------|
| 1 | i. Rêveries – Passions [Daydreams – Passions / Träumereien, Leidenschaften] | 16'09'' |
| 2 | ii. Un bal [A Ball / Ein Ball] | 6'56'' |
| 3 | iii. Scène aux champs [Scene in the Country / Szene auf dem Lande] | 16'03'' |
| 4 | iv. Marche au supplice [March to the Scaffold / Gang zum Richtplatz] | 6'51'' |
| 4 | v. Songe d'une nuit du Sabbat [Dream of a Witches' Sabbath / Hexensabbat] | 9'54'' |
| 6 | Overture: Waverley | 9'42'' |

Total time 65'35''

If you would like to discover more about Berlioz's *Symphonie fantastique*, please visit the award-winning interactive orchestral experience, LSO Play at <http://play.lso.co.uk>

Recorded live 31 October and 14 November 2013 at the Barbican, London

James Mallinson producer * **Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer & mixing engineer

Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for **Classic Sound Ltd** audio editors & mastering engineers

Disc 1 Pure Audio Blu-ray. This Pure Audio Blu-ray plays back on every Blu-ray player.

It can be operated in two ways: by on-screen navigation or by remote control without a TV-screen. Besides the standard transport controls, the numeric keys of the remote control directly access the corresponding track number. The desired audio stream can be selected by the coloured keys on the remote control. Audio streams available:

■ 5.1 DTS-HD MA 24bit/192kHz ■ 2.0 LPCM 24bit/192kHz

Disc also contains footage of *Symphonie fantastique* from the performance on 14 November 2013.

Playable in all regions.

Disc 2 SACD hybrid. Includes 2.0 stereo and 5.1 surround mixes. Compatible with all CD players.

Hybrid-SACD Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players.

SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Hector Berlioz (1803–1869)

Symphonie fantastique, Op 14 (1830)

With all its innovations – including the introduction of instruments, textures, rhythms and gestures new to symphonic music – the *Symphonie fantastique* has its roots in other music, past and present. It was influenced by the music of Gluck and Spontini, which was for several years Berlioz's main diet and whose melodic style he absorbed into his innermost being when he first came to Paris in 1821, a boy of 17 who had never heard an orchestra. A few years later, the discovery of Weber, and, still more, of Beethoven at the Conservatoire concerts in 1828 (paralleling the impact of Goethe and Shakespeare) had an even more profound effect upon the young musician, who had, until then, been reared on French Classical opera. The *Symphonie fantastique* is unthinkable without Beethoven's 'Pastoral' and Fifth, and without Weber's *Der Freischütz*. Above all, the revelation of the symphony as a dramatic form *par excellence*, and of the orchestra as an expressive instrument of undreamed of richness and flexibility, opened before Berlioz a new world, which he must at all costs enter and inhabit.

A leap into unknown territory

It became the springboard for a leap into unknown territory. The influence of Beethoven could only be general, not specific; it was a matter of inspiration, not imitation. So, though Berlioz is deeply concerned with issues of musical architecture, he works out his own salvation. Though he will learn from Beethoven's technique of thematic transformation, he will not use it as a model. He composes in melodic spans rather than in motifs. The work's recurring melody, the *idée fixe*, is 40 bars long and its repetition two-thirds of the way through the first movement represents not a sonata reprise but a stage in the theme's evolution from monody (a solo line) to full orchestral statement.

'The most remarkable First Symphony ever written'

No one had composed symphonic music or used the

orchestra like this before. As music critic Michael Steinberg wrote, 'no disrespect to Mahler or Shostakovich, but this is the most remarkable First Symphony ever written'. It was typical of Berlioz's boldness and freedom of spirit that his first major orchestral work should comprise a mixture of genres analogous to what the Romantic dramatists were attempting after the example of Shakespeare, and that in doing so he should override the normal categories of symphonic discourse and, in response to the demands of the musical drama, create his own idiosyncratic version of Classical form and bring the theatre into the concert hall.

Yet the score given at the Conservatoire Hall in December 1830 was, to him, a logical consequence of the Beethovenian epiphany that he had experienced two years earlier in the same hall. It was addressed to the same eager young public and performed by many of the same players, under the same conductor, François-Antoine Habeneck. It might embody autobiographical elements: not just his much-publicised unrequited passion for the Shakespearean actress Harriet Smithson, but his whole emotional and spiritual existence up until then. As he wrote at the front of the manuscript, quoting a poem by Victor Hugo, 'All I have suffered, all I have attempted ... The loves, the labours, the bereavements of my youth ... my heart's book inscribed on every page'. But, for him, all this was not essentially different from what Beethoven had done in his Fifth and Sixth symphonies.

Carrying on from Beethoven, he could use intense personal experience, and movement titles, to bring music's inherent expressivity still further into the open and at the same time extend its frame of reference and blur still more the distinction between so-called 'pure music' and music associated with an identifiable human situation. All sorts of extra-musical ideas could go into the composition, yet music remained sovereign. It could describe the course of one man's hopeless passion for a distant beloved and still be, as Beethoven said of the 'Pastoral', 'expression of feeling rather than painting'.

Berlioz's 'instrumental drama'

The literary programme offered to the Conservatoire audience gave the context of the work; it introduced the 'instrumental drama' (to quote Berlioz's prefatory note) whose 'outline, lacking the assistance of speech, needs to be explained in advance'. But it is not this that holds the symphony together and makes it a timeless record of the arduous and torments of the young imagination: the music does that.

THE FIVE MOVEMENTS

Daydreams – Passions

Slow introduction; sadness and imagined happiness, creating an image of the ideal woman, represented (*Allegro*) by the *idée fixe*: a long, asymmetrically phrased melodic span, first heard virtually unaccompanied, then gradually integrated into the full orchestra. The melody, in its alternate exaltation and dejection, forms the main argument. At the end, like a storm that has blown itself out, it comes to rest on a series of solemn chords.

A Ball

The beloved is present. Waltz, at first dream-like, then glittering, finally garish. Middle section with the *idée fixe* assimilated to the rhythm of the dance.

Scene in the Country

A shepherd pipes a melancholy song, answered from afar by another. Pastoral scene: a long, serene melody, with similarities of outline to the *idée fixe* and, like it, presented as a simple melody by flute and first violins, then in progressively fuller textures. Agitated climax, precipitated by the *idée fixe*, which later takes on a more tranquil air (without its characteristic sighing fourth). Dusk, distant thunder.

The first shepherd now pipes alone. Drums and solo horn prepare for:

March to the Scaffold

The artist imagines he has killed the beloved and is

being marched through the streets to execution. The dreams of the first three movements are now intensified into nightmare and the full orchestral forces deployed: massive brass and percussion, prominent and grotesque bassoons. The *idée fixe* reappears forlornly on solo clarinet, but is cut off by the guillotine stroke of the whole orchestra.

Dream of a Witches' Sabbath

Strange mewings, muffled explosions, distant cries. The executed lover witnesses his own funeral. The beloved melody, now a lewd distortion of itself, joins the revels. *Dies irae*, parody of the church's ritual of the dead. Witches' Round Dance. The climax, after a long crescendo, combines round dance and *Dies irae* in a *tour de force* of rhythmic and orchestral virtuosity.

Hector Berlioz (1803–1869)

Overture: Waverley, Op 1 (1827–28)

In June 1827 Berlioz wrote to his sister Nancy and asked about her reading: he is sure, he says, that 'you know your Walter Scott inside out – Scott, that giant of English literature' (Berlioz's discovery of Shakespeare was still three months ahead). By then he certainly knew his Scott inside out; but he will have identified particularly with the eponymous hero of *Waverley* – the young dreamer whose imagination in adolescence was so strong that 'he would exercise for hours that internal sorcery by which past or imaginary events are presented in action, as it were, to the eye of the musér'.

The title page of the overture's manuscript (probably dating from the first half of 1827), is covered with quotations, in Berlioz's hand, from the French edition of *Waverley*, describing, successively, the hero's love of melancholy reverie, his embracing the family profession of soldier, his dancing with Flora McIvor to the music of the bagpipe, his feelings on the battlefield of Prestonpans, and the Highlanders' victorious charge.

We don't know to what extent the overture was intended to depict any of this – the long cello solo in the *largo* introduction perhaps suggesting Waverley's love of reverie, the *allegro*'s lively second subject the music of the bagpipe, the rousing conclusion the Highlanders' charge – and in any case the quotations were later crossed out. But what were not crossed out, and appeared at the head of the full score when it was published, are two lines from the poem written by the young Edward Waverley and cited in an early chapter of the novel: 'Dreams of love and lady's charms / Give place to honour and to arms'. These words can be said to sum up the content of the piece – the 23-year-old Berlioz's first essay in orchestral music.

Programme notes © David Cairns

Hector Berlioz (1803–69)

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

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

The 1840s were largely spent taking his music abroad and establishing a reputation as one of the leading composers

and conductors of the day. These years of travel produced much less music, but in 1854 the success of *L'enfance du Christ* encouraged him to embark on a project long resisted: the composition of an epic opera on the *Aeneid* which would assuage a lifelong passion and pay homage to two great idols, Virgil and Shakespeare.

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

Profile © David Cairns

Hector Berlioz (1803–1869)

Symphonie fantastique, op. 14 (1830)

Aussi novatrice soit-elle – avec l'introduction notamment d'instruments, de textures, de rythmes et de gestes musicaux inconnus jusqu'alors dans le répertoire symphonique –, la *Symphonie fantastique* prend racine dans d'autres musiques, passées et présentes. Elle a été influencée par la musique de Gluck et Spontini, qui fut pendant plusieurs années la principale nourriture de Berlioz et dont il avait profondément intégré le style mélodique lorsqu'il vint pour la première fois à Paris, en 1821, jeune homme de dix-sept ans qui n'avait jamais entendu d'orchestre. Quelques années plus tard, la découverte de Weber et, plus encore, celle de Beethoven aux concerts du Conservatoire en 1828 (découverte contemporaine du choc produit par Goethe et Shakespeare) eurent un effet plus puissant encore sur le jeune musicien qui, jusque-là, s'était abreuvé d'opéra classique français. La *Symphonie fantastique* est inimaginable sans la « Pastorale » et la *Cinquième* de Beethoven et sans le *Freischütz* de Weber. C'est avant tout la révélation de la symphonie comme forme

dramatique par excellence, et de l'orchestre comme instrument expressif d'une richesse et d'une souplesse insoupçonnées, qui ouvrit à Berlioz un monde nouveau, qu'il devait à tout prix pénétrer et investir.

Un saut dans un territoire inconnu

Ces découvertes constituèrent le tremplin pour sauter dans un territoire inconnu. L'influence de Beethoven ne pouvait être que générale, et non spécifique ; il s'agissait d'inspiration, pas d'imitation. Ainsi, bien que Berlioz fût profondément attentif aux enjeux de l'architecture musicale, il trouva son propre chemin de salut. Certes, il allait tirer des enseignements de la technique beethovenienne de la transformation thématique, mais il ne la prendrait pas pour modèle. Berlioz compose par arches mélodiques plutôt que par motifs. La mélodie récurrente de l'œuvre, l'*idée fixe*, est longue de 40 mesures, et son retour aux deux tiers du premier mouvement ne représente par une réexposition de forme sonate mais une étape dans son évolution, de la monodie (une ligne seule) à l'énoncé par le plein orchestre.

« La plus remarquable Première Symphonie jamais écrite »

Personne n'avait composé de musique symphonique ni utilisé l'orchestre comme cela auparavant. Comme l'écrivit le critique musical Michael Steinberg, « malgré tout le respect que l'on doit à Mahler ou Chostakovitch, il s'agit de la première symphonie la plus remarquable jamais composée ». Il était bien dans la nature de Berlioz, de son audace et de sa liberté d'esprit, que sa première œuvre orchestrale majeure mélange les genres de la même manière que les auteurs de théâtre romantiques tentaient de faire à l'exemple de Shakespeare, et qu'il en vienne ainsi à dépasser les catégories habituelles du discours symphonique et, en réponse aux exigences du drame musical, à créer sa propre version idiosyncratique de la forme classique et à faire entrer le théâtre dans la salle de concert.

Pourtant, la partition donnée au Conservatoire en décembre 1830 était, à ses yeux, la conséquence

logique de la révélation beethovenienne dont il avait fait l'expérience deux ans plus tôt dans la même salle. Elle s'adressait au même public jeune et ardent, était jouée en grande partie par les mêmes musiciens, et dirigée par le même chef d'orchestre, François-Antoine Habeneck. La *Symphonie fantastique* contient sans doute des éléments autobiographiques : non seulement la passion que Berlioz éprouvait sans retour pour l'actrice shakespeareienne Harriet Smithson, dont on a tant parlé, mais toute sa vie émotionnelle et spirituelle jusqu'alors. Comme il l'écrivit en tête du manuscrit, citant un poème de Victor Hugo, « Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté ... Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse ... Le livre de mon cœur à toute page écrit ». Mais, à ses yeux, tout cela ne différait pas fondamentalement de ce que Beethoven avait fait dans ses *Cinquième* et *Sixième* Symphonies.

Poursuivant la voie de Beethoven, il tira profit d'une expérience personnelle intense et donna des titres aux mouvements afin d'élargir encore l'expressivité inhérente à la musique et, en même temps, de repousser les limites de son cadre de référence et de flouter encore davantage la distinction entre la musique dite « pure » et la musique associée à une situation humaine identifiable. Toutes sortes d'idées extra-musicales furent s'insinuer dans la composition. Mais la musique restait souveraine ; ainsi se trouva-t-elle en mesure de traduire l'évolution de la passion désespérée d'un homme pour une bien-aimée lointaine tout en restant, pour reprendre les termes de Beethoven à propos de la « Pastorale », « expression de sentiments plutôt que peinture ».

Le « drame instrumental » de Berlioz

Le programme littéraire offert au public du Conservatoire brosse le contexte de l'œuvre et, selon le texte introductif de Berlioz, présentait « le plan du drame instrumental [qui,] privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance ». Mais cela ne fait pas la cohérence de la symphonie ni le témoignage intemporel des ardeurs et des tourments d'une jeune imagination : c'est la musique qui s'en charge.

LES CINQ MOUVEMENTS

Rêveries – Passions

Introduction lente ; tristesse et bonheur rêvé, créant l'image de la femme idéale, représentée (*Allegro*) par l'*idée fixe* : un long arc mélodique, phrasé de manière asymétrique, entendu tout d'abord presque sans accompagnement, puis intégré progressivement au plein orchestre. La mélodie, dans son alternance entre exaltation et découragement, nourrit l'essentiel du débat. A la fin, telle une tempête qui s'est épuisée, elle finit par s'apaiser sur une série d'accords solennels.

Un bal

La bien-aimée est présente. Valse, d'abord comme en rêve, puis brillante, et enfin criarde. Section centrale où l'*idée fixe* est assimilée au rythme de la danse.

Scène aux champs

Un pâtre joue un air mélancolique sur sa flûte, un autre lui répond au loin. Scène pastorale : une mélodie longue et sereine, présentant des similarités dans son allure générale avec l'*idée fixe* et, comme elle, énoncée comme une simple mélodie par la flûte et les premiers violons, puis jouée dans des textures de plus en plus denses. Sommet agité, précipité par l'*idée fixe*, qui revêt plus loin un aspect plus tranquille (sans sa quarte plaintive caractéristique). Crépuscule, tonnerre au loin.

Le premier pâtre joue seul à présent. Les timbales et le cor solo préparent au mouvement suivant.

Marche au supplice

L'artiste imagine qu'il a tué la bien-aimée et qu'il est conduit à travers les rues vers son exécution. Les rêveries des trois premiers mouvements prennent à présent le tour d'un cauchemar, et l'orchestre se déploie dans toute sa puissance : des cuivres et une percussion massifs, des bassons proéminents et grotesques. L'*idée fixe* réapparaît tristement à la clarinette solo, mais est interrompu par les coups de guillotine du plein orchestre.

Songe d'une nuit du Sabbat

Etranges vagissements, explosions étouffées, cris au loin. L'amant exécuté assiste à ses propres funérailles. La mélodie de la bien-aimée, à présent distorsion obscure d'elle-même, se joint aux festivités. *Dies iræ*, parodie du rituel religieux des défunts. Ronde des sorcières. Le sommet d'intensité, après un long crescendo, combine la ronde et le *Dies iræ* dans une prodigieuse virtuosité rythmique et orchestrale.

Hector Berlioz (1803–1869)

Ouverture *Waverley*, op. 1 (1827–28)

En juin 1827, dans une lettre à sa sœur Nancy, Berlioz l'interrogea sur ses lectures ; il était sûr, disait-il, qu'elle connaissait son Walter Scott sur le bout des doigts – Scott, précisait-il, ce géant de la littérature anglaise (la découverte de Shakespeare n'interviendrait que trois mois plus tard). A l'époque, Berlioz connaissait certainement lui aussi son Scott sur le bout des doigts ; mais il dut s'identifier tout particulièrement au héros éponyme de *Waverley* – le jeune rêveur dont l'imagination, dans l'adolescence, était si puissante qu'il « pratiquerait pendant des heures cette sorcellerie intérieure par laquelle des événements passés ou imaginaires surgissent en pleine action, comme s'ils existaient réellement, aux yeux du rêveur ».

Sur le manuscrit de l'ouverture (datant probablement de la première moitié de 1827), la page de titre est couverte de citations de la main de Berlioz, tirées de l'édition française de *Waverley* ; on y voit le héros successivement se complaire dans une rêverie mélancolique, embrasser la carrière familiale de soldat, danser avec Flora McIvor au son d'une cornemuse, avant de découvrir ses sentiments à la bataille de Prestonpans et la charge victorieuse des Highlanders.

Nous ignorons dans quelle mesure l'ouverture était censée traduire tout cela – on peut imaginer que le

long solo de violoncelle dans l'introduction *Larghetto* suggère la propension de *Waverley* à la rêverie, que le vigoureux second thème de l'*Allégo* évoque l'air de cornemuse, et que la vibrante conclusion peigne la charge des Highlanders ; quoi qu'il en soit, ces citations furent rayées par la suite. Ce qui en revanche ne fut pas rayé, et qui apparaissait en tête de la partition d'orchestre à sa publication, ce sont deux vers d'un poème écrit par le jeune Edward Waverley et cités dans l'un des premiers chapitres du roman : « Dreams of love and lady's charms / Give place to honour and to arms » [Rêves d'amour et charmes féminins / s'effacent devant l'honneur et les armes]. On peut dire que ces mots résument le contenu du morceau – la première tentative de Berlioz, âgé de vingt-trois ans, dans le domaine de la musique orchestrale.

Notes de programme © David Cairns

Hector Berlioz (1803–69)

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

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

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

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

Portrait © David Cairns

Traduction : Claire Delamarche

Hector Berlioz (1803–1869) Symphonie fantastique, op. 14 (1830)

Ihrer vielen innovativen Elemente zum Trotz – etwa die Verwendung von Instrumenten, Klangfarben, Rhythmen und Gesten, die bislang nicht in sinfonischer Musik zu hören waren – beruht die *Symphonie fantastique* auf anderen Musikwerken der Vergangenheit und Gegenwart. Ein wesentlicher Einfluss war die Musik Glucks und Spontinis, mit der Berlioz sich mehrere Jahre lang vorwiegend beschäftigt und deren melodischer Stil er mit allen Fasern seines Wesens in sich aufgesogen hatte, als er 1821 nach Paris kam. Da war er 17 Jahre alt gewesen und hatte noch nie ein Orchester gehört. Die Entdeckung von Weber und, bedeutender noch, von Beethoven bei den Konzerten des Conservatoire im Jahr 1828 (gleichzeitig mit der Entdeckung Goethes

und Shakespeares) machte einen noch stärkeren Eindruck auf den jungen Musiker, der bis dahin vor allem mit der klassischen französischen Oper vertraut gewesen war. Die *Symphonie fantastique* ist undenkbar ohne Beethovens „Pastorale“ und Fünfte, ebenso wenig wie ohne Webers *Freischütz*. Mit der Offenbarung, dass die Sinfonie sich als ultimative dramatische Form nutzen lässt und das Orchester ein Ausdrucksmittel von unvorstellbarer Fülle und Flexibilität darstellt, tat sich Berlioz eine neue Welt auf, die er sich um jeden Preis zu Eigen machen wollte.

Ein Sprung ins Unbekannte

All das wurde zum Sprungbrett, von dem aus er sich Hals über Kopf in unbekanntes Terrain begab. Der Einfluss Beethovens konnte nur ein allgemeiner sein, kein spezifischer, Inspiration zählte für Berlioz mehr als Nachahmung. Obwohl er sich intensiv mit Fragen des musikalischen Aufbaus beschäftigte, erarbeitete er sich eine eigene Lösung. Zwar sollte er einiges von Beethovens Technik zur Verwandlung von Themen lernen, doch nahm er sie sich nie zum Vorbild; er komponierte eher in melodischen Bögen als in Motiven. Die ständig wiederkehrende Melodie des Werks, die *idée fixe*, zieht sich über vierzig Takte hinweg, und wenn sie nach zwei Dritteln des ersten Satzes erneut aufklingt, stellt sie keine Reprise wie in einer Sonate dar, sondern ist ein Stadium in der Entwicklung des Themas von Monodie (Sololinie) zur Aussage im ganzen Orchester.

„Die bemerkenswerteste Erste Sinfonie, die je geschrieben wurde“

Nie zuvor hatte jemand eine derartige sinfonische Musik komponiert oder das Orchester auf eine solche Art eingesetzt. Wie der Musikkritiker Michael Steinberg schrieb: „Ohne Mahler oder Schostakowitsch zu nahe treten zu wollen – dies ist die bemerkenswerteste Erste Sinfonie, die je geschrieben wurde.“ Es spricht für Berlioz' Wagemut und geistige Unabhängigkeit, dass sein erstes großes Orchesterwerk eine Mischung von Genres darstellen sollte, vergleichbar mit dem Versuch der romantischen Dramatiker, nach dem Vorbild Shakespeares zu arbeiten. Dafür missachtete

er die üblichen Kategorien des sinfonischen Diskurses, er schuf, um den Anforderungen des Musikdramas zu genügen, seine ganz eigene Version der klassischen Form und brachte das Theater auf die Konzertbühne.

Trotzdem war die Musik, die im Dezember 1830 im Saal des Conservatoire erklang, eine logische Folge der Epiphanie Beethovens, die sich dem jungen Komponisten zwei Jahre zuvor in eben diesem Saal offenbart hatte. Die Musik richtete sich an dasselbe aufgeschlossene junge Publikum und wurde von vielen derselben Musiker unter demselben Dirigenten dargeboten, François-Antoine Habeneck. Womöglich enthielt sie autobiografische Elemente: nicht nur Berlioz' medial vielfach erörterte unerwiderte Liebe zu der Shakespeare-Schauspielerin Harriet Smithson, sondern sein gesamtes bisheriges emotionales und spirituelles Leben. Wie er, ein Gedicht Victor Hugos zitierend, auf das Vorsatzblatt des Manuskripts schrieb: „Alles, was ich erlitten, alles, worum ich mich bemüht habe ... Die Liebe, die Mühsal, die Verluste meiner Jugend ... das Buch meines Herzens ist jeder Seite eingeschrieben.“ Doch in seinen Augen unterschied sich all das kaum von dem, was Beethoven in seiner Fünften und Sechsten getan hatte.

Ausgehend von Beethoven konnte er mit Hilfe eindrücklicher persönlicher Erlebnisse und Satztitel die der Musik inhärente Ausdruckskraft noch intensiver hervorkehren, gleichzeitig aber auch ihren Bezugsrahmen erweitern und den Unterschied zwischen so genannter „reiner Musik“ und solcher, die mit einer erkennbaren menschlichen Situation einhergeht, noch mehr verwischen. Verschiedenste außermusikalische Gedanken konnten in eine Komposition einfließen, doch die Musik blieb unabhängig und selbstbestimmt. Sie konnte den Verlauf der hoffnungslosen Liebe eines Mannes zur fernen Geliebten schildern und dennoch „[m]ehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ sein, wie Beethoven es von seiner „Pastorale“ sagte.

Berlioz' „Instrumentaldrama“

Das Textprogramm, das an die Zuhörer im Conservatoire

verteilt wurde, erläuterte den Kontext des Werks und stellte das „Instrumentaldrama“ vor (um aus Berlioz' Einleitung zu zitieren), das „in Umrissen kurz erläutert werden sollte, da es ohne Sprache auskommen muss.“ Doch nicht dieses Konzept gibt der Sinfonie ihren Zusammenhalt und macht sie zu einem zeitlosen Dokument der Glut und der Qualen jugendlicher Phantasie – das gelingt allein der Musik.

DIE FÜNF SÄTZE

Träumereien, Leidenschaften

Langsame Einleitung, Trauer und imaginiertes Glück beschwören das Bild der idealen Frau herauf, repräsentiert (Allegro) durch die *idée fixe*: ein langer, asymmetrisch phrasierter Melodiebogen, der zunächst praktisch unbegleitet erklingt und dann allmählich ins gesamte Orchester übergeht. Diese Melodie bildet im Wechsel von Überschwang und Niedergeschlagenheit das Hauptthema. Zum Schluss kommt es, wie ein Gewitter, das sich entladen hat, auf einer Reihe stiller Akkorde zu ruhen.

Ein Ball

Die Geliebte ist zugegen. Ein Walzer, zunächst wie im Traum, dann funkelnd, schließlich schrill. Der mittlere Abschnitt mit dem Leitmotiv wird in den Rhythmus des Tanzes eingefügt.

Szene auf dem Lande

Ein Hirte spielt auf seiner Flöte eine kummervolle Weise, aus der Ferne erklingt zur Antwort eine zweite Flöte. Eine ländliche Szene: Eine lange, abgeklärte Melodie, deren Konturen an das Leitmotiv erinnern und die wie dieses als schlichte Weise zunächst von der Flöte und den ersten Geigen gespielt wird, bis die Klangfarben zunehmend voller werden. Ein erregter Höhepunkt, vorangetrieben von der *idée fixe*, die später ruhiger wird (ohne die sie kennzeichnende seufzende Quart). Abenddämmerung, fernes Donnerrollen.

Der erste Hirte spielt nun auf seiner Flöte. Trommeln und Solohorn bereiten den Weg für den –

Gang zum Richtplatz

Der Künstler glaubt, er habe die Geliebte ermordet und werde durch die Straßen zu seiner Hinrichtung geführt. Die Träume der ersten drei Sätze verdichten sich zum Alptraum, die gesamte Wucht des Orchesters wird entfesselt: massive Blechbläser und Schlaginstrumente, prominente und groteske Fagotte. Die *idée fixe* erklingt einsam auf der Soloklarinette, wird aber vom herabsausenden Fallbeil im ganzen Orchester abrupt beendet.

Hexensabbat

Seltsame Laute, gedämpfte Explosionen, ferne Schreie. Der hingerichtete Liebende sieht seiner eigenen Beerdigung zu. Die Melodie der Geliebten stimmt, zu einer lusternen Verzerrung ihrer selbst entstellt, in den Reigen ein. Ein Dies irae erklingt, eine Parodie auf das geistliche Totenritual. Rundtanz der Hexen. Der Höhepunkt, zu dem sich ein langes Crescendo aufschwingt, vereint in einem Kraftakt rhythmischer und orchestraler Virtuosität das Dies irae mit dem Rundtanz.

Hector Berlioz (1803–1869)

Ouvertüre: Waverley, op. 1 (1827–28)

Im Juni 1827 schrieb Berlioz seiner Schwester Nancy: „Du kennst deinen Walter Scott sicher in- und auswendig – Scott, diesen Giganten der englischen Literatur“ (Shakespeare sollte er erst drei Monate später entdecken). Zu der Zeit kannte auf jeden Fall er selbst seinen Walter Scott in- und auswendig, doch besonders fühlte er sich zweifellos zum gleichnamigen Helden von *Waverley* hingezogen, dem jungen Träumer, dessen Phantasie in der Jugend so intensiv war, dass er „stundenlang die innere Zauberei übte, durch welche vergangene oder eingebilddete Ereignisse dem Auge des Träumenden vorgeführt werden.“

Auf dem Vorsatzblatt zum Manuskript der Ouvertüre (das vermutlich aus der ersten Hälfte des Jahres 1827 stammt) stehen in Berlioz' eigener Handschrift viele

Zitate aus der französischen Ausgabe von *Waverley*, die nacheinander schildern, wie gerne sich der Held melancholischen Träumereien hingibt, wie er den Familienberuf des Soldaten ergreift, wie er zur Musik des Dudelsacks mit Flora McIvor tanzt, seine Gefühle auf dem Schlachtfeld von Prestonpanz und schließlich der siegreiche Angriff der Highlander.

Wir wissen nicht, inwieweit die Ouvertüre diese Szenen tatsächlich schildern sollte – das ausgedehnte Cellosolo in der Einleitung Larghetto könnte auf Waverleys Verträumtheit hindeuten, das lebhafteste zweite Thema im Allegro auf die Dudelsack-Musik, der erhebende Schluss auf den Angriff der Highlander –, auf jeden Fall wurden die Zitate später durchgestrichen. Was allerdings nicht gestrichen, sondern der Partitur bei ihrer Drucklegung vorangestellt wurde, sind zwei englische Zeilen eines Gedichts des jungen Edward Waverley, das in einem frühen Kapitel des Romans zitiert wird: „Dreams of love and lady's charms / Give place to honour and to arms.“ (In einer alten deutschen Übersetzung: „Frauenreiz und Liebestraum / giebt der Waffenehre Raum.“ Diese Sätze können als Zusammenfassung der Ouvertüre gelten – dem ersten Ausflug des 23-jährigen Berlioz in die Orchestermusik.

Begleittext © David Cairns

Hector Berlioz (1803–69)

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

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

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

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

Kurzbiographie © David Cairns

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



© Mark Stuart

Valery Gergiev conductor

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

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra et directeur artistique du festival Etoiles des nuits blanches (Saint-Petersbourg), du Festival de Pâques de Moscou, du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikkel et du Festival de la Mer rouge à Eilat (Israël). Directeur artistique et général du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg depuis 1988, il a offert, par sa gestion inspirée, une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Né à Moscou, il

a étudié la direction d'orchestre auprès d'Ilya Moussine au Conservatoire de Leningrad, remporté le Concours de direction Herbert-von-Karajan à l'âge de vingt-quatre ans et fait ses débuts au Mariinski un an plus tard, dirigeant *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 2003, il a mené les célébrations du tricentenaire de Saint-Petersbourg et ouvert la saison du Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre du Mariinski, premier Russe à avoir cet honneur depuis que Tchaikovski dirigea le concert inaugural de la salle en 1891. Parmi les nombreuses récompenses obtenues par Valery Gergiev figurent un Grammy, le prix Dmitri-Chostakovitch, le Masque d'or, le titre d'Artiste du peuple de Russie et la Légion d'honneur. Sa vaste discographie comprend des opéras russes, des symphonies de Chostakovitch, Prokofiev et Tchaikovski, ainsi que de nombreux disques sous les labels LSO Live et Mariinski, notamment une intégrale des symphonies de Mahler, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Parsifal* de Wagner, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et un disque Debussy.

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

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Roman Simović LEADER
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Maxine Kwok-Adams
Nigel Broadbent
Colin Renwick
Sylvain Vasseur
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Ian Rhodes

Second Violins

David Alberman *
Sarah Quinn
Miya Väisänen
Paul Robson
David Ballesteros
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Philip Nolte
Julian Gil Rodriguez
Naomi Bach
William Melvin
Hazel Mulligan

Violas

Edward Vanderspar *
Malcolm Johnston
Anna Green
Jonathan Welch
Julia O'Riordan

German Clavijo
Lander Echevarria
Robert Turner
Fiona Dalglish
Caroline O'Neill

Cello

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Noel Bradshaw
Mary Bergin
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner
Hilary Jones
Amanda Truelove

Double Bass

Joel Quarrington *
Colin Paris
Paul Robson
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Gareth Davies * 1
Adam Walker * 2
Alex Jakeman

Piccolo

Sharon Williams * 2
Alex Jakeman 1

Oboes

Fabien Thouand **
Michael O'Donnell

Cor Anglais

Christine Pendrill * 2

Clarinets

Andrew Marriner * 2
Chris Richards * 1
Chi-Yu Mo

E-flat Clarinet

Chi-Yu Mo * 2

Bassoons

Daniel Jemison **
Joost Bosdijk
Christopher Gunia
Dominic Morgan

Horns

Timothy Jones * 2
Benjamin Jacks ** 1
Jonathan Durrant
Nicolas Fleury
Jonathan Lipton
Benjamin Jacks 2

Trumpets

Roderick Franks * 1
Philip Cobb * 2
Gerald Ruddock

Cornets

Philip Cobb * 1
Roderick Franks * 2
Robert Smith 2

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tubas

Patrick Harrild *
Kevin Morgan 2

Timpani

Nigel Thomas * 2
Antoine Bedewi *

Percussion

Sam Walton * 2
David Jackson 2
Christopher Thomas 2

Off-Stage Cast Bells

Neil Percy * 2

Harp

Bryn Lewis * 2
Karen Vaughan 2

* Principal

** Guest Principal

1 Overture: Waverley

2 Symphonie fantastique

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

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

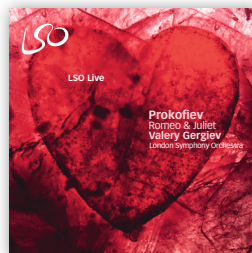
For further information and licensing enquiries please contact:

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

Also on LSO Live

Available on disc or to download from all good stores
For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit lso.co.uk

Prokofiev Romeo & Juliet Valery Gergiev, LSO



Disc of the Year & Best Orchestral Album
BBC Music Magazine Awards (UK)

Choice of the Month – Orchestral
BBC Music Magazine (UK)

Editor's Choice
Gramophone (UK)

Editor's Choice
Classic FM Magazine (UK)

Clef de Resmusica
ResMusica (France)

2SACD (LSO0682)

Berlioz Grande Messe des morts Sir Colin Davis, Barry Banks LPC, LSC, LSO



**GRAMMY Nominations 2014:
Best Choral Performance**
ICMA Winner 2014: Choral Works

La Clef du Mois
ResMusica (France)

Gramophone Choice (Vocal)
Gramophone (UK)

Recording of the Month
Music Web International

Sinfini Music

2SACD (LSO0729)

Ravel Daphnis et Chloé Boléro, Pavane Valery Gergiev, LSC, LSO



Nominated for ICMA Award 2012
Disc of the Month *****
Fono Forum (Germany)

SACD (LSO0693)