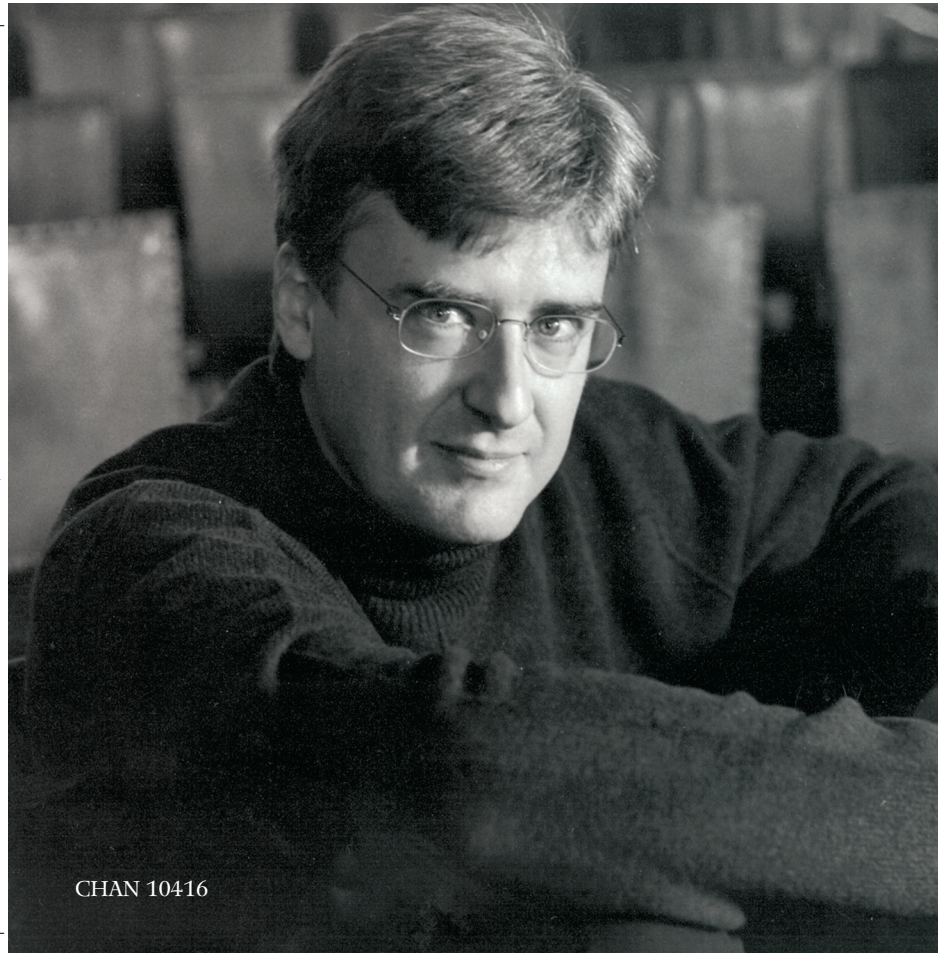




CHAN 10416



CHANDOS

BERLIOZ

*Lélio, ou Le Retour
à la vie*

Le Carnaval romain

Hélène

Jean-Philippe Lafont *baritone*

Sune Hjerrild *tenor*

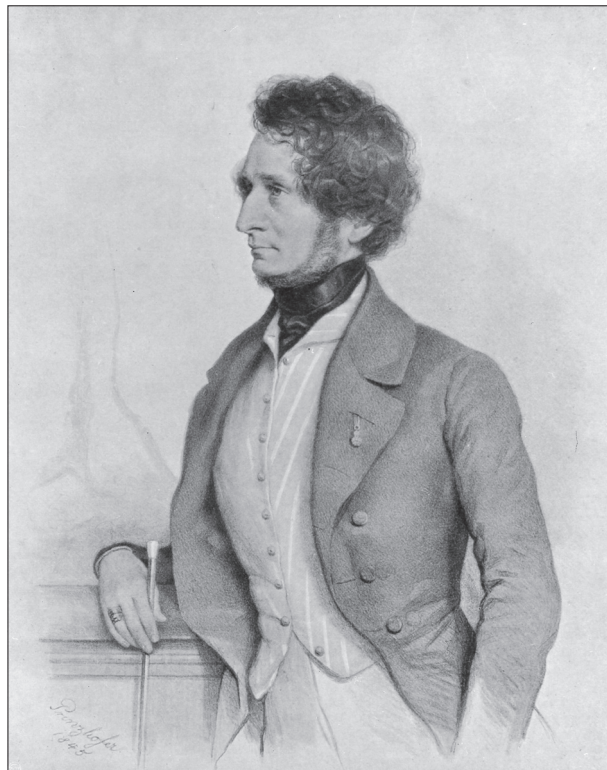
Gert Henning-Jensen *tenor*

Danish National Choir / DR

Danish National Symphony Orchestra / DR

Thomas Dausgaard

DR



Lithograph by August Prinzhofer/AKG Images

Hector Berlioz, 1845

Hector Berlioz (1803–1869)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Le Carnaval romain, Op. 9
Ouverture caractéristique
Allegro assai con fuoco – Andante sostenuto –
Tempo I Allegro vivace | 9:18 |
| 2 | Hélène, Op. 2 No. 2*
Ballade
Allegro | 3:34 |
| | Lélio, ou Le Retour à la vie, Op. 14bis†
Monodrame lyrique | 56:46 |
| | Personnages réels
Lélio, compositeur de musique
Musiciens, Choristes, Amis et Élèves de Lélio | |
| | Personnages fictifs
Horatio, ami de Lélio
Un Capitaine de Brigands
Brigands, Spectres | |
| 3 | Lélio: 'Dieu! je vis encore' | 2:53 |
| 4 | 1 Le Pêcheur. Ballade de Goethe. Andantino | 5:14 |
| 5 | Lélio: 'Étrange persistance d'un souvenir!' – | 2:39 |
| 6 | 2 Chœur d'ombres. Largo misterioso | 5:52 |

7	Lélio: 'Ô Shakespeare! Shakespeare!'	3:38
8	3 Chanson de brigands. Allegro marcato con impeto	4:10
9	Lélio: 'Comme mon esprit flotte incertain!'	1:49
10	4 Chant de bonheur – Hymne. Larghetto un poco lento	5:02
11	Lélio: 'Oh! que ne puis-je la trouver'	1:28
12	5 La Harpe éolienne – Souvenirs. Larghetto	2:55
13	Lélio: 'Mais pourquoi m'abandonner à ces dangereuses illusions?'	5:06
6	Fantaisie sur la tempête de Shakespeare	
14	Introduction. Andante non troppo lento –	3:15
15	La Tempête. Allegro assai, un peu retenu en commençant –	2:34
16	L'Action. Un peu moins vite –	6:54
17	Le Dénouement. Tempo I più animato con fuoco – Presto	1:50
18	Lélio: 'Assez pour aujourd'hui'	0:32
19	Coda. Allegro meno mosso	0:46
	TT 69:37	

Gert Henning-Jensen tenor (Horatio)[†]

Sune Hjerrild tenor (La Voix imaginaire de Lélio)[†]

Jean-Philippe Lafont speaker/baritone (Lélio/Le Capitaine)[†]

Danish National Choir/DR[†]

Fredrik Malmberg permanent conductor

Danish National Symphony Orchestra/DR

Johannes Soe Hansen leader

Thomas Dausgaard

Berlioz: Le Carnaval romain/Hélène/Lélio, ou Le Retour à la vie

Le Carnaval romain

Le Carnaval romain, Op. 9, which Berlioz composed in 1844, rapidly became a concert favourite in the composer's lifetime. It stemmed from his opera *Benvenuto Cellini*, written between 1834 and 1837, and in his own catalogue of works it is indicated as a second overture to that opera, to be played before Act II. Berlioz himself used this *Ouverture caractéristique* as a concert piece, however, as is clear from an amusing episode in his *Memoirs* concerning a somewhat fraught rehearsal of the opera, conducted by the violinist François Habeneck:

He never managed to get the lively allure of the *saltarello* danced and sung in the place Colonne in the middle of the second act. The dancers couldn't get used to his dragging tempo and came to me and complained. 'Faster, faster, more lively', I shouted. Habeneck, clearly irritated, tapped the music stand with his bow, and it broke. [...] 'Since we cannot satisfy M. Berlioz,' he said, 'that will do for today, you're free to go.' And that was the end of the rehearsal.

Some years later, after I'd completed the Overture *Le Carnaval romain*, whose Allegro uses the same *saltarello* theme which he could never make work, Habeneck appeared in the foyer of the Salle Herz on the evening my overture was to be premiered. He'd found out that on the morning of the rehearsal I had to do without the wind players because they had been summoned to play by the National Guard.

'Ah good,' he gloated, 'the concert will be a catastrophe, I can't miss that!' As they came into the pit, all the wind players surrounded me, terrified at playing a new piece which they hadn't rehearsed.

– 'Don't worry,' I told them, 'the parts are very clear, you're talented players! Just watch my baton, count the rests, and it will all be fine.'

There wasn't a single mistake! I set off the overture with the whirlwind movement of the transteverine dancers and the public demanded an encore. So

we played the overture a second time, and they played it even better. As I went back to the foyer, I saw Habeneck looking a little disappointed, and I casually uttered just four words, 'That's how it goes', to which he uttered no reply...

As always we need to take Berlioz's memoirs with more than a few pinches of salt, but it is a nice anecdote which clearly shows the composer's view of how the piece should sweep us off our feet.

Hélène

Originally a song, Op. 2 No. 2, composed in 1829, and setting a translation by Thomas Gounet of a ballad, 'You remember Ellen', from Thomas Moore's fifth collection of *Irish Melodies* of 1813, *Hélène* was first performed in its revised version for chorus and orchestra in the concert mentioned above, in which the *Carnaval romain* overture was first given. In his orchestration, Berlioz casts the narrators as a pair of hunters, assigning them a quartet of horns to depict their role, a role already hinted at in the 6/8 rhythm of the piece. The horns, and the gentle strings and timpani, create a background to, rather than a projection of, the poem. A trifle, but a delightful one.

Lélio, ou Le Retour à la vie

The extraordinary *Lélio, ou Le Retour à la vie* is difficult to categorise in terms of genre, but inseparable from Berlioz's passionate love life. Could *Lélio* ever have been written without the composer's shattering attendance at a performance of Shakespeare's *Hamlet* at the Odéon theatre in Paris in September 1827? Probably not.

However much it is overindulgent to delve into the private life of composers to aid an understanding of their works, in this case intimate secrets had an undeniable effect. The composer himself should have the first word, of course from his celebrated *Memoirs*:

Here I am touching upon the most profound drama of my life. I won't recount all the painful repercussions and will limit myself to this: an English Theatre Company came to give some performances of Shakespeare, at that time completely unknown to French audiences. I went to the first performance of *Hamlet* at the Odéon. In the role of Ophelia I saw Harriet Smithson who, five years later, was to become my wife. The effect of her prodigious talent or rather her genius as an actress, in my imagination and in my heart, is only equal to the effect

which the playwright, of whose work she was the supreme interpreter, had upon me. I will say no more.

One result of this experience was the *Symphonie fantastique* about which pages have been written, many of them by Berlioz himself, whose copious outpouring of letters and memoirs more than equals his output as a composer. A crucial passage in the *Memoirs* confirms the close relationship between *Lélio* and the *Symphonie fantastique*. The passage describes a concert held in Paris in 1832:

the programme consisted of my *Symphonie fantastique* followed by *Lélio* or *Le Retour à la vie*, a 'monodrama' which is the complement to the former work, forming the second part of *Épisode de la vie d'un artiste* (Episode in the Life of an Artist).

The two pieces were clearly inextricable from each other in the composer's mind. In that concert given at the Conservatoire in Paris on 9 December 1832 and entitled a 'Grand Concert Dramatique', they were indeed given as a sequence, and the printed programme was laid out in two columns, showing the links between the two works, or rather the progression from despair to hope which they signified. Whereas the *Symphonie fantastique* was driven by the traumas which

Miss Smithson, the Irish actress, had caused the composer, *Lélio* was inspired by the dawning of a new love.

His new love interest was Camille Moke who had agreed to marry Berlioz in 1830. This relationship too was soon to turn sour, for in the following year Berlioz would have word from Camille's mother while he was in Rome that Camille was going to marry Camille Pleyel, the famous French piano manufacturer. Berlioz immediately vowed to go to Paris and murder all concerned, but this plan, fortunately, came to nought! It was between these two events, at the dawning of love between Mlle Moke and Berlioz, that the genesis of *Le Retour à la vie* took place, its title clearly alluding to the death of the relationship with Harriet, and to the new-born love with Camille. Berlioz's biographer David Cairns cites a sketch for one of *Lélio*'s monologues, suggesting that it was Camille's uttering of the 'magic words "I love you"' that broke the spell of 'infernal passion' depicted in the *Symphonie fantastique*.¹ How romantic!

Berlioz had worked on the text of *Lélio* while in Italy in 1831, before the rupture with Camille. It was in one sense his first foray into literature, but in another it was

¹ David Cairns: *Berlioz*, Vol. 1, 'The Making of an Artist', London 1989, p. 346

nothing new, for the libretto is packed full of quotations from various letters the composer had written. It is innovative in its use of what Berlioz calls 'prose cadencée' (cadenced prose), stepping away towards prose from the strictly conventional rhythms and rhymes of opera librettos of the time and of the institutionalised cantatas of the Prix de Rome. And although it was the text more than the music that Berlioz later revised, the balance in *Lélio* between infernal nightmare and renewal remained intact. The work was after all a depiction of the life of *an* artist, thus the connections with Berlioz's own stormy love life should not be overemphasised: *Lélio* is a testimony to the trials and tribulations, crises and renewals, of the romantic hero in general.

In a letter of 1831, Berlioz called the work a 'mélologue', a term coined by the writer Thomas Moore from a merging of the two words 'monologue' and 'mélodrame'. It is just one of many literary inspirations behind the libretto, in this case a word carrying the weight of Ancient Greek Classical import, highlighting the unusual genre of the work which Berlioz conceived as a narrative, with the singers backstage, masked by a curtain.

The indebtedness to literary greats, Shakespeare and Goethe in particular, is clear from the libretto itself. Other literary figures

or sources may be alluded to in the very use of the name *Lélio* in the title: commentators have identified many suspects, among them E.T.A. Hoffmann, George Sand, and various tropes on the *commedia dell'arte* in which the so-called 'innamorata', in fact usually 'unbeloved', is a stock character. The connections with George Sand that have been put forward are too complex to be detailed within the scope of a booklet note. Suffice to say that Berlioz according to one theory coined the name *Lélio* as a masculine version of the name *Lélia*, which Sand had used in her novella *La Marquise* whose eponymous heroine is frightened of involvement in love because of a disastrous first experience.

The many references to Shakespeare begin with the casting by Berlioz of his real-life friend Humbert Ferrand as Horatio, Hamlet's friend, a reference made explicit in a letter from the composer dating from 1833. The traumatised *Lélio*, awakening from his dreadful night, wonders whether his cries of anguish have been heard by his faithful friend, whom he remembers the evening before obviously but beautifully singing his favourite song, 'The Fisher', to words by Goethe, at the piano: a strange, imaginative and personal opening to such a weighty work, admitting us into the poet's

inner world in quite a special way. It is as if we are being taken into a Schubertiad. Not into a salon, but into intimate music and poetry communicated among friends. The musical figure Berlioz uses to evoke the piano in this memory of a self-accompanied song is also a touch Schubertian, but the harmonies are not. Nor is the end device of superimposing spoken word and music to produce 'mélodrame' in the original meaning of the word.

The image of a fisherman, angling for a mate rather than a catch of fish, is a romantic cliché; the vocal-line floats over the vagrant harmonies of the accompaniment like the uncontrollable fishing-line on the surface of the water: suggesting the element of chance, perhaps. Trills and tremolandos transform the accompaniment as the 'nymph' – the sexually attractive mate – appears. Then the *idée fixe* from the *Symphonie fantastique* is heard in the violins alone.

'Shakespeare', remarks *Lélio* afterwards, 'has caused a revolution within me which has turned my whole being upside down.' In this reawakening – or the 'return to life' of the title – two important changes have occurred in the artist. First, his creative powers have been restored, and second, his experiences of life have been transformed into

artistic creation: 'What is this strange and unique power which has thus substituted the imagination for reality?' asks *Lélio*.

The 'Chœur d'ombres' was at first deemed unintelligible, Berlioz describing its original nonsense words as 'ancient dialect from the North! When the piece is heard in the context of the 'life of the artist' it is surely a resurgence of the nightmare of the *Symphonie*. Berlioz ensures a dovetail between text and music by instructing the orchestra to begin over the final meditative words of *Lélio*:

broad, sinister harmonies... a
lugubrious melody... a choir in unisons
and octaves... like a powerful voice
breathing out a menacing lament in the
mysterious solemnity of the night...

Berlioz achieves this effect with wandering, unpredictable chords, a trochaic drumbeat and extraordinary dark orchestration using brass instruments.

The next interlude removes us from the exaltation of Shakespeare's genius to join that ideal of many wild romantics: a band of wandering brigands, free from contemporary society. There was perhaps an element of his travels in Italy here and Berlioz may have secretly relished the Captain's lines:

Now let us to our mistress drink
in her former lover's skull!

Lélio's approach to the 'Song of Bliss' is confused – 'bi-polar' to use a modern word – rather than ecstatic, the music responding to Lélio's words: 'a harmonious breeze brings distant chords [...] an echo of the voice I adore'. The centrepiece of the work, this delicately orchestrated hymn stands out as an illuminated cameo.

After the orchestral interlude depicting the Aeolian Harp, immediately Shakespeare is invoked again, his female lovers idealised by Berlioz as so often by nineteenth-century worshippers of the bard: if only he could find his Juliet, his Ophelia or his Miranda! This spoken passage, leading us to the Fantasia on *The Tempest*, is the most developed in the work, and the words of the chorus are in Italian – perhaps in recognition of the national origins of most of the characters of the play. The question of self-borrowings in *Lélio* has here hardly been raised; suffice to remark that they were copious in both text and music: it would not overstate the case to observe that despite its unity, the work was cobbled together from previous ventures. But is not this the point of the piece? It is concerned with moving on from past experience.

The *Tempest* section had originally been planned as a separate piece for the Théâtre

Italien, partly inspired by Camille Moke's ability at the piano: 'When she gambols about playfully on her keyboard', Berlioz wrote to his sister in 1830, 'it sounds like an army of fairies dancing on the keys of this harmonious instrument.' It was conceived in four sections, which were retained in *Lélio*, and first given as a discrete work at the Opéra in November 1830. The remarkable texture of the Introduction is obtained by the use of two pianos with their 'soft' pedals engaged – the effect achieved perhaps by a keyboard-shift, perhaps by a sheet of felt inserted between hammer and string – duetting with flutes. The pianos play upward arpeggios which the flutes take over and play downward; the up-down gesture would be astonishing were it not for our knowledge of Berlioz's delighting in just such effects. The 'Tempest' itself is mainly orchestral in its interest, rich in dissonant harmonies and tension-building orchestral effects and with an extraordinary stratification of rhythms. The 'Plot' which follows attempts to depict the characters of the play, the final chorus mourning the departure of Miranda. In the concluding orchestral 'Dénouement' Prospero is lauded as duke of Milan.

Despite Berlioz's last thoughts on entitling the piece *Lélio*, it should not lose

its alternative, and original, title, *Le Retour à la vie*, for that is what *Lélio* is about.² Berlioz's life drove it, but the piece has risen above the composer's autobiography. Like so many romantic artists, Berlioz transformed the ups and downs of his colourful experience into an artwork – and neither for the first nor the last time.

© 2007 Richard Langham Smith

Born in Copenhagen, the tenor **Gert Henning-Jensen** received his first musical education at that city's Gymnasium for Arts and Music, the home of the Copenhagen Boys Choir. He continued his musical education while studying medicine at the University of Copenhagen, and in 1989 decided to embark on a musical career, being accepted at the Opera School of the Royal Theatre, Copenhagen, and completing his studies at the English National Opera and in Salzburg. As First Lyric Tenor at the Royal Theatre since 1992 he has sung, besides all the Mozart tenor parts, leading roles in *Il barbiere di Siviglia*,

² The New Edition of the complete works of Berlioz, Volume 7, edited by Peter Bloom, Kassel, 1992, uses the title *Lélio ou Le retour à la vie*. Its Preface is still the most comprehensive documentary account of the piece, in all its aspects.

L'elisir d'amore, *Don Pasquale*, *Fidelio*, *Der fliegende Holländer*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Hamlet*, *Salome*, *Arabella*, *Jenůfa* and *The Love for Three Oranges*, among others. He has sung under conductors such as Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, James Levine and the late Giuseppe Sinopoli, starred in several world premieres, including that of *The Handmaid's Tale* by Poul Ruders, and appeared at festivals and in opera houses throughout Europe, at The Metropolitan Opera in New York, the Santa Fe Opera Festival in New Mexico, and in Santiago and Tokyo.

After graduating from the Royal Danish Conservatory of Music in Copenhagen in 1999, the tenor **Sune Hjerrild** studied with Susanna Eken at the Royal Danish Academy of Opera till 2002, also receiving vocal instruction from Anthony Rolfe Johnson and from Daniel Ferro of The Juilliard School of Music. In his native Denmark he has sung Rodolfo (*La bohème*) and Cassio (*Otello*), and at The Royal Theatre, Copenhagen has appeared in *La traviata* and *Billy Budd*. Abroad, he has sung Tamino (*Die Zauberflöte*) at the Limoges Opera and under Sir Neville Marriner at the Megaron Opera, Idomeno at the Atelier lyrique de

Tourcoing in Lille, and has appeared in *Fidelio* at the Leipzig Opera and in Mozart's *Zaide* in Wuppertal and Heilbronn. He has been a soloist in Schumann's *Das Paradies und die Peri* at Teatro San Carlo in Naples under Jeffrey Tate, in Britten's *Serenade* at the Gran Canaria Festival under Gerd Albrecht and, with the Swedish and Danish radio orchestras, in Mozart's *Litaniae de venerabili*, 'Coronation' Mass and Requiem, Haydn's *Die Jahreszeiten*, Beethoven's Ninth Symphony and Mendelssohn's *Elijah*.

Born in Toulouse where he began his musical studies, the baritone **Jean-Philippe Lafont** joined the Opéra Studio at the Opéra de Paris in 1973 and immediately appeared in the company's productions, notably as Papageno (*Die Zauberflöte*) in 1974. This success led to engagements with opera houses and festivals across France. In Paris, besides performing regularly at the Opéra, he frequently appears at the Théâtre musical du Châtelet and in 1989 took part in the inaugural concert of the Opéra Bastille. In 1974 he also made his international debut in Berlin and since then, developing a vast repertoire that ranges from Gluck to Berio, has performed in the world's most prestigious opera houses and concert halls, including The Metropolitan Opera,

Carnegie Hall, Lyric Opera of Chicago, San Francisco Opera, Théâtre de la Monnaie in Brussels, Teatro alla Scala in Milan, Teatro Comunale in Florence, Arena in Verona, Teatro Real in Madrid, Vienna State Opera and New Israeli Opera in Tel Aviv. He has sung under conductors such as Sir Colin Davis, Charles Dutoit, Sir John Eliot Gardiner, Lorin Maazel, Antonio Pappano, Michel Plasson and Georges Prêtre, among many others. Jean-Philippe Lafont has made numerous recordings and appeared in several films, including *Carmen* and *Babette's Feast*.

The **Danish National Choir/DR** was founded in 1932, its main function to participate in the concerts and oratorio performances of the Danish National Symphony Orchestra/DR. It consists of seventy-four professional singers, eighteen of whom are employed full-time forming the Danish National Vocal Ensemble/DR (known until 2007 as the Danish National Chamber Choir/DR). The Danish National Choir performs with the Danish National Symphony Orchestra chiefly in symphonic choral works, notably in the Orchestra's regular Thursday Concerts and on CD. Mogens Wöldike dominated the Choir from

its founding right up until the 1970s, while the composer Svend S. Schultz served as chorus master from 1945 to 1983. In recent decades the post of Principal Conductor has been held by the English choir director John Alldis (1972–77) and by Per Enevold (1985–88) and the Swedish conductor Stefan Parkman (1989–2002), among others. Stephen Layton was appointed as Principal Guest Conductor in 1999 and in 2007 the young Swedish choral conductor Fredrik Malmberg was appointed Permanent Conductor. The Choir has recorded more than forty CDs for Chandos.

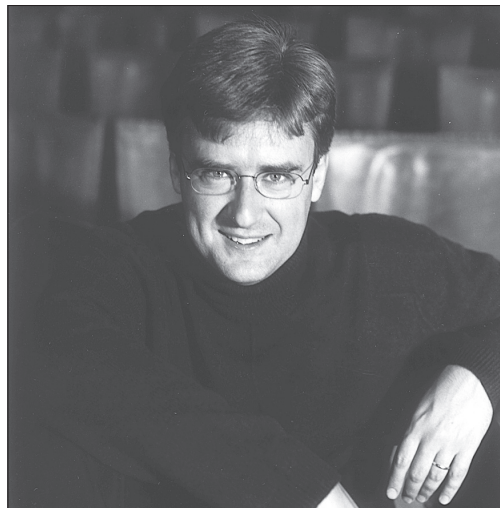
Founded in 1925, the **Danish National Symphony Orchestra/DR** is regarded as Denmark's leading symphony orchestra. It has performed under many of the twentieth century's greatest conductors, including Nikolai Malko, Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Rafael Kubelík and Daniel Barenboim, and collaborated with composers such as Stravinsky, Prokofiev, Hindemith, Boulez, Lutosławski, Stockhausen and Henze as soloists or conductors. In recent years regular conductors have included Gennady Rozhdestvensky, the late Giuseppe Sinopoli, Rafael Frühbeck de Burgos, Michael Gielen,

Marek Janowski, and Yuri Temirkanov, the Orchestra's Principal Guest Conductor. The Orchestra's Chief Conductors have included Herbert Blomstedt (1967–77), Leif Segerstam (1988–95), Ulf Schirmer (1995–98) and Gerd Albrecht (2000–04). In 2004 the post of Chief Conductor was taken up by Thomas Dausgaard. The Orchestra undertakes extensive concert and recording activities both in Denmark and on regular tours abroad. Its discography includes complete Sibelius and Mahler symphony cycles as well as a long succession of Danish works, including several operas, for Chandos.

Born in 1963, **Thomas Dausgaard** became Chief Conductor of the Danish National Symphony Orchestra/DR in August 2004 after three years as Principal Guest Conductor. His contract was recently extended through the 2009/10 season. Since 1997 he has been Music Director of the Swedish Chamber Orchestra with which he has appeared at the Mostly Mozart and Ravinia festivals and the BBC Proms. He also enjoys a strong relationship with the orchestras of the Bayerischer Rundfunk and Leipzig Gewandhaus, as well as the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, among

others. As a guest conductor he appears regularly with orchestras such as the City of Birmingham Symphony Orchestra, the RAI Torino and Teatro alla Scala orchestras, and the symphony orchestras of Toronto and Houston. During the 2008/09 and 2009/10 seasons he is scheduled to make

his debut with the Bamberg Symphony Orchestra, Czech Philharmonic Orchestra and Vienna Symphony Orchestra. Thomas Dausgaard's extensive discography includes the Chandos recording of Per Nørgård's Symphony No. 6, which was nominated for a 2002 *Gramophone* Award.



Marianne Grondahl

Thomas Dausgaard

Berlioz: Le Carnaval romain/Hélène/Lélio, ou Le Retour à la vie

Le Carnaval romain

Der 1844 entstandene *Carnaval romain* op. 9 wurde noch zu Berlioz' Lebzeiten ein Dauerbrenner des Konzertrepertoires. Er hatte seinen Ursprung in der Oper *Benvenuto Cellini*, an der Berlioz von 1834 bis 1837 arbeitete; in seinem eigenen Werkverzeichnis ist das Stück als eine zweite Ouvertüre vor Akt II angeführt. Der Komponist bediente sich dieser *Ouverture caractéristique* allerdings bei Konzerten, wie aus einer amüsanten Episode in seinen *Mémoires* hervorgeht. Sie beschreibt eine spannungsgeladene Probe seiner Oper unter der Leitung des Konzertmeisters François Habeneck:

Er war außerstande, das lebhafte Tempo des auf dem Place Colonne getanzten und gesungenen *Saltarello* im zweiten Akt zu erzielen. Die Tänzer konnten sich seinem schleppenden Tempo nicht anpassen, kamen zu mir und beschwerten sich. Ich rief: "Schneller! Schneller! Lebhafter!" Der verärgerte Habeneck klopfte so energisch ab, dass sein Bogen am Pult in Stücke brach.

[...] "Da ich es leider M. Berlioz nicht recht machen kann," sagte er, "machen wir für heute Schluss, Sie können gehen." Und die Probe war zu Ende.

Einige Jahre darauf, als ich die Ouvertüre *Le Carnaval romain* geschrieben hatte, dessen Allegro genau das Thema des *Saltarello* enthält, mit dem Habeneck nie zustande kam, befand er sich am Abend des Konzerts, in dem die Ouvertüre uraufgeführt wurde, im Foyer des Salle Herz. Er hatte erfahren, dass ich bei der Probe am Vormittag ohne die Bläser auskommen musste, weil die Nationalgarde sie mir weggeholt hatte.

"Gut!" sagte er, "heute Abend gibt es bei seinem Konzert eine Katastrophe, das muss ich mir anhören!" Als ich ankam, umringten mich alle Bläser, weil sie Heidenangst davor hatten, eine ihnen gänzlich unbekannte Ouvertüre öffentlich vom Blatt zu spielen.

– "Seien Sie unbesorgt," sagte ich ihnen, "die Stimmen sind ganz in Ordnung, Sie sind alle begabte

Leute, schauen Sie nur möglichst oft auf meinen Taktstock, zählen Sie die Pausen und alles wird klappen.“

Sie spielten fehlerlos. Ich begann das Allegro mit dem wirbelnden Satz der Tänzer des Trastevere; das Publikum schrie “Wiederholen!”; wir fingen von vorn wieder an und spielten beim zweiten Mal noch besser. Als ich ins Foyer kam, erblickte ich Habeneck, der etwas enttäuscht dreinsah, und im Vorübergehen sagte ich bloß vier Worte: “So muss es gehen”, aber er antwortete nicht ...

Natürlich muss man wie immer Berlioz’ Memoiren cum grano salis nehmen, aber diese hübsche Anekdote veranschaulicht die Absicht des Komponisten, den Hörer mit diesem Stück hinzureißen.

Hélène

Dieses 1829 komponierte Stück op. 2 Nr. 2 war ursprünglich ein Gesang – eine Vertonung von Thomas Gounets Übersetzung der Ballade “You remember Ellen” aus Thomas Moores fünfter, 1813 veröffentlichter Sammlung Irischer Melodien. *Hélène* wurde in der revidierten Fassung für Chor und Orchester im bereits erwähnten Konzert gespielt, bei dem der *Carnaval romain*

uraufgeführt wurde. In der Orchesterfassung übertrug Berlioz die Rolle der Berichterstatte zwei Jägern, die von einem Hörnerquartett vertreten sind; der 6/8-Takt des Stücks weist bereits darauf hin. Die Hörner, zarte Streicher und Pauken bezwecken keine graphische Darstellung der Dichtung, sondern eine Klangkulisse. Eine Bagatelle, aber sie entzückt.

Lélio, ou Le Retour à la vie

Obwohl die musikalische Gattung von *Lélio, ou Le Retour à la vie* (Lélio, oder die Rückkehr ins Leben) sich nur schwer definieren lässt, ist das Werk untrennbar mit Berlioz’ leidenschaftlichen Liebesaffären verknüpft. Wäre *Lélio* je entstanden, wenn der Komponist nicht im September 1827 im Théâtre de l’Odéon in Paris eine überwältigende Vorstellung von Shakespeares *Hamlet* besucht hätte? Wahrscheinlich nicht.

Vielleicht ist das gründliche Stöbern im Privatleben eines Komponisten zwecks besserer Einsicht in seine Werke nicht unbedingt vertretbar, aber in diesem Fall hatten intime Geheimnisse eine unleugbare Wirkung. Am Besten ist das erste Wort Berlioz selbst überlassen; natürlich ist es seinen berühmten *Mémoires* entnommen:

Hier beziehe ich mich auf das große Drama in meinem Leben. Die vielen

traurigen Konsequenzen will ich nicht aufzählen, sondern mich auf Folgendes beschränken: Eine englische Theatergesellschaft kam nach Paris, um Shakespeare-Dramen aufzuführen, die dem französischen Publikum völlig unbekannt waren. Ich ging zur ersten Vorstellung von *Hamlet* ins Odéon. In der Rolle der Ophelia sah ich Henriette [sic] Smithson, die fünf Jahre danach meine Frau wurde. Die Auswirkung ihres enormen Talents, besser gesagt, ihres dramatischen Genies, auf meine Phantasie und mein Herz ist allein der Aufwühlung gleich, die der Dichter, den sie so großartig interpretierte, in mir hervorrief. Mehr kann ich nicht sagen.

Eine Folge dieses Ereignisses war die *Symphonie fantastique*, das Thema zahlloser schriftlichen Arbeiten, viele von Berlioz selbst; die Unmenge seiner Briefe und Memoiren über das Werk übertrifft sogar seine kompositorisches Œuvre. Eine kritische Stelle in seinen *Mémoires* bestätigt die enge Beziehung zwischen *Lélio* und der *Symphonie fantastique*. Es handelt sich um ein Konzert, das 1832 in Paris stattfand:

Auf dem Programm stand meine *Symphonie fantastique*, gefolgt von *Lélio, ou Le Retour à la vie*, ein Monodram,

welches das erste Stück ergänzt und den zweiten Teil der *Épisode de la vie d’un artiste* darstellt.

In der Auffassung des Komponisten waren die beiden untrennbar verbunden. An jenem “Grand Concert Dramatique”, das am 9. Dezember 1832 im Pariser Konservatorium stattfand, wurden sie tatsächlich hintereinander gespielt; das Programmheft war in zwei Spalten angelegt, aus denen die Verknüpfung der beiden Werke, besser gesagt die Progression von Verzweiflung zu Hoffnung, deutlich klar wurde. Stand die *Symphonie fantastique* im Zeichen der Traumata, die der Komponist durch die irische Schauspielerin Harriet Smithson erlitten hatte, so war die Inspiration für *Lélio* der Keim einer neuen Liebe.

Die neue Flamme war Camille Moke, mit der er sich 1830 verlobte. Indes stand die Beziehung auf tönernen Füßen, denn im nächsten Jahr ließ ihn Mme. Moke während seines Aufenthalts in Rom wissen, dass ihre Tochter den berühmten Klavierbauer Camille Pleyel zu heiraten gedenke. Sofort gelobte Berlioz, nach Paris zurückzukehren und alle Beteiligten zu ermorden, aber glücklicherweise fiel der Plan ins Wasser. Zwischen diesen beiden Ereignissen – dem Zerwürfnis mit Harriet und seiner neuen

Liebe für Mlle. Moke – entstand *Le Retour à la vie*, dessen Titel deutlich darauf anspielt. In seiner Biografie des Komponisten¹ zitiert David Cairns den Entwurf eines Monologs Lélios, aus dem hervorgeht, dass es Camille Mokes Zauberworte "Ich liebe dich" waren, die den Bann der infernalischen Leidenschaft brachen, die in der *Symphonie fantastique* dargestellt sind. Wie romantisch!

Berlioz hatte 1831 in Rom am Text des *Lélio* gearbeitet, ehe die Beziehung mit Camille in die Brüche ging. Einerseits war es sein erster Versuch in der Welt der Literatur, andererseits war der Text nicht von Grund auf neu, denn das Libretto ist voller Zitate aus seinen Briefen. Neu ist die Verwendung von *prose cadencée*, wie Berlioz sie nannte, nämlich die Abweichung von der traditionellen Rhythmik und Reimstruktur der damaligen Opernlibretti und institutionalisierten Kantaten des Prix de Rome in Richtung Prosa. Obwohl Berlioz später den Text gründlicher revidierte als die Musik, änderte sich nichts an der Balance zwischen dem teuflischem Alptraum und der Erneuerung. Schließlich beschrieb das Werk ja das Leben eines Künstlers, daher darf man auf das stürmische Liebesleben des Komponisten

¹ David Cairns: *Berlioz*, 1. Band, "The Making of an Artist", London 1989, Seite 346

nicht übermäßiges Gewicht legen. *Lélio* beglaubigt die Probleme und Sorgen, Krisen und Wenden des romantischen Helden im Allgemeinen.

In einem Brief aus dem Jahre 1831 beschrieb Berlioz das Werk als einen "Melolog" – ein vom Autor Thomas Moore geprägter Ausdruck, der die Worte "Monolog" und "Melodram" kombinierte: eine der vielen literarischen Inspirationen, die sich im Libretto befinden; das ungewöhnliche Genre von Berlioz' Darstellung – Sänger im Hintergrund, von einem Vorhang verdeckt – klingt an die griechische Antike an.

Wie viel das Libretto literarischen Größen, vor allem Shakespeare und Goethe, verdankt, ist unverkennbar. Schon der Name des Titelhelden scheint auf andere literarische Persönlichkeiten und Quellen anzuspielen; mehrere Exegeten haben sie bei E.T.A. Hoffmann, George Sand und Varianten der *commedia dell'arte* u.a. gefunden, in denen die "innamorata" gar nicht liebenswert ist. Die Assoziation mit George Sand würde den Rahmen eines CD-Hefts sprengen; immerhin ist laut einer Theorie der Name Lélia die männliche Form von Lélia, der Heldin von Sands Novelle *La Marquise*, die vor der Liebe zurückscheut, weil ihre erste Erfahrung auf diesem Gebiet eine Katastrophe war.

Die erste zahlreicher Anspielungen auf Shakespeare ist die Rolle, die Berlioz seinem Freund Humbert Ferrand zuwies, nämlich Hamlets Freund Horatio, was ein Brief von 1833 bestätigt. Der traumatisierte Léo erwacht nach seiner schrecklichen Nacht und fragt sich, ob sein Freund ihn stöhnen gehört hat; er erinnert sich, dass der ahnungslose Horatio am vorigen Abend sein Lieblingslied, "Der Fischer" von Goethe, am Klavier gesungen hat. Die eigenartige, phantasievolle, intime Eröffnung dieser gewichtigen Komposition gewährt uns auf ganz besondere Weise Einblick in das Innenleben des Dichters. Man vermeint fast, an einer Schubertiade teilzunehmen – nicht in einem Salon, sondern bei einem geselligen Musik- und Poesieabend mit Freunden. Die musikalische Floskel, mit der Berlioz die Erinnerung an das vom Sänger am Flügel begleitete Lied wachruft, klingt ebenfalls an Schubert an, obwohl die Harmonien ganz anders sind, desgleichen der einfallsreiche Kunstgriff der Gleichzeitigkeit des gesprochenen Texts und der Musik, wodurch ein echtes "Melodram" im ursprünglichen Sinn des Wortes erzielt wird.

Das Bild des Fischers, der nicht nach Fischen angelt, sondern nach einer Freundin, ist ein romantisches Klischee; die Singstimme schwebt über den quecksilbrigen Harmonien

der Begleitung wie eine unbeaufsichtigte Rute über dem See; vielleicht ein Hinweis auf das Element des Zufalls? Tremolandi begleiten die Wasserfrau – die verführerische Freundin. Es folgt die *idée fixe* aus der *Symphonie fantastique* auf den ersten Geigen.

Danach sagt Léo: "Shakespeare hat in mir einen Sturm heraufbeschworen, der mein ganzes Wesen aus den Angeln gehoben hat." In dieser Wiederbelebung – der "Rückkehr ins Leben", dem Titel des Werks – hat der Künstler zwei gravierende Änderungen erlebt: Erstens ist seine Schöpferkraft wieder hergestellt, und zweitens haben sich seine Lebenserfahrungen in künstlerische Arbeit umgestaltet. Er fragt: "Was ist diese eigenartige Veranlagung, die Wirklichkeit durch Phantasie ersetzen kann?"

Der "Chœur d'ombres" galt anfangs als unverständlich: Berlioz bezeichnete den ursprünglichen sinnlosen Text als einen "archaischen nordischen Dialekt"! Im Zusammenhang mit dem "Leben eines Künstlers" stellt das Stück gewiss das Wiederaufleben des Alptraums in der *Symphonie fantastique* dar. Das nahtlose Ineinandergreifen von Text und Musik erzielt Berlioz, indem er das Orchester noch während Lélios letzter, grübelnder Worte einsetzen lässt:

breite, unheimliche Harmonik ...
düstere Melodik ... ein Chor, der
einstimmig und in Oktaven singt ...
wie eine mächtige Stimme, die in die
geheimnisvolle Erhabenheit der Nacht
eine bedrohliche Klage ausströmt ...

Diesen Effekt erzielt Berlioz durch
unbeständige, unwahrscheinliche Akkorde,
den trochäischen Rhythmus des Schlagzeugs
und den ganz ungewöhnlich düsteren
Orchestersatz (Blechbläser).

Die nächste gesprochene Partie versetzt
uns von der Begeisterung für Shakespeares
Genie in das Ideal so vieler wilder
Romantiker: eine nomadische, von der
zeitgenössischen Gesellschaft abgesonderte
Räuberbande. Vielleicht ist sie ein Abklatsch
seiner Italien-Reise; hat Berlioz wohl den
Räuberhauptmann beneidet, wenn er singt:

Wir trinken unseren Liebsten zu
vom Schädel ihres Kavaliere!

Lélios Haltung zum "Lied des Glücks"
ist weniger ekstatisch als desorientiert – in
der modernen Terminologie "zweipolarig";
die Musik leistet Lélios Worten "ein
harmonisches Lüftchen trägt mir aus der
Ferne Klänge zu [...]" ein Echo der geliebten
Stimme" Folge. Die duftige Orchestrierung
dieses Herzstücks des ganzen Werks ist ein
zart erhelltes Kleinod.

Nach der Orchestereinlage, die eine
Äolsharfe darstellt, wendet Berlioz sich wieder
Shakespeare zu, dessen weibliche Gestalten
er nicht minder idealisiert wie so viele
Bewunderer des Meisters im neunzehnten
Jahrhundert: Könnte er doch nur seine
Julia, seine Ophelia, seine Miranda finden!
Diese gesprochene Passage, die Überleitung
zur Fantasie über Shakespeares *Sturm*, ist
ausführlicher als alle anderen, und der Chor
singt auf italienisch – vielleicht eine Huldigung
an das Heimatland der meisten Figuren im
Schauspiel. Die Frage des Eigenplagiats in *Lélio*
ist kaum erwähnt worden. Die Feststellung,
dass Berlioz sich für den Text sowie die
Musik ausgiebig früherer Kompositionen
bediente, genügt. Man darf sogar behaupten,
dass bei aller Einheit des Satzes das Werk
zusammengestoppelt ist. Aber liegt da nicht
der innere Sinn des Ganzen? Letztendlich
handelt es sich doch um die Überwindung
alter Erfahrungen.

Die Anregung für den ursprünglich als
ein eigenes Stück für das Théâtre Italien
geplanten *Sturm* war wenigstens teilweise der
Umstand, dass Camille Moke ausgezeichnet
Klavier spielte. 1830 schrieb Berlioz an seine
Schwester: "Wenn sie sich auf dem Klavier
amüsiert, klingt es, als ob ein Heer von
Feen auf den Tastern dieses harmonischen

Instruments tanzte." Das Stück war in
vier Abschnitte gegliedert, die sämtlich
in *Lélio* Aufnahme fanden, und wurde
als unabhängiges Werk im November
1830 an der Opéra aufgeführt. Den ganz
ungewöhnlichen Satz der Einleitung
erzielen zwei mit den Flöten duettierende
Klaviere, deren Anschlag entweder durch die
Verschiebung oder mittels eines zwischen
die Hämmerchen und Saiten eingeführten
Filzstreifens gedämpft ist. Beide Instrumente
führen Arpeggii aus – die Klaviere nach
oben, die Flöten nach unten; dieses Auf
und Ab würde vielleicht befremden, wenn
man nicht wüsste, dass gerade Effekte dieser
Art Berlioz besondere Freude machten.
Im eigentlichen "Sturm" konzentriert sich
das Interesse vor allem am Orchester mit
seinen vielen dissonanten Harmonien,
spannungsgeladenen Effekten und
erstaunlich stratifizierten Rhythmen. Die
anschließende "Handlung" ist ein Versuch,
die dramatischen Figuren zu zeichnen,

und der Schlusschor beklagt Mirandas
Abschied. Im Finale wird Prospero vom
Orchester wieder als der rechtmäßige
Herzog von Milan gefeiert.

Obwohl Berlioz sein Werk schließlich
Lélio nannte, sollte es nicht seines
ursprünglichen Titels, *Le Retour à la vie*,
beraubt werden, denn darum handelt es sich
eigentlich.² Obwohl sein eigener Lebenslauf
die Inspiration war, ist es einer bloßen
Autobiographie weit überlegen. Wie so viele
andere Romantiker verarbeitete Berlioz das
Auf und Ab seiner buntbewegten Existenz
zu einem Kunstwerk – weder zum ersten
noch zum letzten Mal.

© 2007 Richard Langham Smith

Übersetzung: Gery Bramall

² Die Neue Berlioz-Ausgabe, 7. Band, Editor Peter Bloom,
Kassel 1992, verwendet den Titel *Lélio ou Le retour
à la vie*. Das Vorwort ist noch heute die ausführlichste
dokumentarische Arbeit über sämtliche Aspekte des
Werks. Das Vorwort ist in englischer, deutscher und
französischer Sprache, der kritische Bericht nur in
englischer Sprache.

Berlioz: Le Carnaval romain/Hélène/Lélio, ou Le Retour à la vie

Le Carnaval romain

Le Carnaval romain, op. 9 composé en 1844 ne tarda pas, du vivant de Berlioz, à devenir une pièce à succès en concert. Elle provenait de son opéra *Benvenuto Cellini* écrit entre 1834 et 1837 et, dans le catalogue d'œuvres du compositeur, elle figure en tant que seconde ouverture de cet opéra, à exécuter avant l'Acte II. Berlioz lui-même utilisa cette *Ouverture caractéristique* comme pièce de concert. Toutefois, comme il ressort d'un épisode amusant de ses *Mémoires* au sujet d'une répétition quelque peu tendue de l'opéra sous la direction du violoniste François Habeneck:

Il ne put jamais parvenir à prendre la vive allure du *saltarello* dansé et chanté sur la place Colonne au milieu du second acte. Les danseurs ne pouvant s'accommoder de son mouvement traînant, venaient se plaindre à moi et je lui répétais: "Plus vite! Plus vite! animez donc!" Habeneck, irrité, frappait son pupitre et cassa son archet. [...] "Puisque je n'ai pas le bonheur de contenter M. Berlioz, dit-il, nous en

resterons là pour aujourd'hui, vous pouvez vous retirer." Et la répétition finit ainsi.

Quelques années après, quand j'eus écrit l'ouverture du *Carnaval romain*, dont l'allegro a pour thème ce même *saltarello* qu'il n'a jamais pu faire marcher, Habeneck se trouvait dans le foyer de la salle Herz le soir du concert où devait être entendue pour la première fois cette ouverture. Il avait appris qu'à la répétition du matin, le service de la garde nationale m'ayant enlevé une partie de mes musiciens, nous avions répété sans instruments à vent.

"Bon! s'était-il dit, il va y avoir ce soir quelque catastrophe dans son concert, il faut aller voir cela!" En arrivant à l'orchestre, en effet, tous les artistes chargés de la partie des instruments à vent m'entourèrent effrayés à l'idée de jouer devant le public une ouverture qui leur était entièrement inconnue.

— "N'ayez pas peur, leur dis-je, les parties sont correctes, vous êtes tous des

gens de talent, regardez mon bâton le plus souvent possible, comptez bien vos pauses et cela marchera."

Il n'y eut pas une seule faute. Je lançai l'allegro dans le mouvement tourbillonnant des danseurs transtévériens; le public cria *bis*; nous recommençâmes l'ouverture; elle fut encore mieux rendue la seconde fois; et en rentrant au foyer où se trouvait Habeneck un peu désappointé, je lui jetai en passant ces quatre mots: "Voilà ce que c'est" auxquels il n'eut garde de répondre...

Comme toujours, il ne faut pas prendre les mémoires de Berlioz pour argent comptant, mais c'est une anecdote colorée qui révèle à quel point le compositeur souhaitait que la pièce nous fasse perdre pied.

Hélène

Hélène était à l'origine une mélodie (op. 2 no 2, composée en 1829) mettant en musique une traduction de Thomas Gounet de la ballade "You remember Ellen" extraite du cinquième recueil de *Irish Melodies* (Mélodies irlandaises) de Thomas Moore (1813). Elle fut créée dans sa version remaniée pour chœur et orchestre en même

temps que l'ouverture du *Carnaval romain* lors du concert auquel il vient d'être fait allusion. Dans l'orchestration de Berlioz, les narrateurs sont deux chasseurs qui ont à jouer un quatuor pour cors afin d'illustrer leur rôle, un rôle déjà annoncé par le rythme 6/8 de la pièce. Les sonorités des cors qu'agrémentent le jeu délicat des cordes et des timbales tissent pour le poème une toile de fond plutôt que d'en être une projection. Une pièce sans prétention, mais tout à fait délicate.

Lélio, ou Le Retour à la vie

L'extraordinaire *Lélio, ou le Retour à la vie* est une pièce difficile à classer en termes de genre, mais elle ne peut être dissociée de la vie amoureuse passionnée de Berlioz. Aurait-elle jamais pu être écrite si le compositeur n'avait assisté, avec le bouleversement qui s'ensuivit, à une représentation de *Hamlet* de Shakespeare au théâtre de l'Odéon à Paris en septembre 1827? Sans doute pas.

Il est souvent abusif certes de pénétrer dans la vie privée des compositeurs pour mieux appréhender leurs œuvres, mais en ce cas l'empreinte du jardin secret de Berlioz fut indéniable. C'est au compositeur lui-même qu'il convient de donner la parole en premier, en citant ses célèbres *Mémoires*:

Je touche ici au plus grand drame de ma vie. Je n'en raconterai point toutes les douloureuses péripéties.

Je me bornerai à dire ceci: un théâtre anglais vint donner à Paris quelques représentations des drames de Shakespeare alors complètement inconnus au public français. J'assistai à la première représentation d'*Hamlet* à l'Odéon. Je vis dans le rôle d'Ophélie Henriette [sic] Smithson qui, cinq ans après, est devenue ma femme. L'effet de son prodigieux talent, ou plutôt de son génie dramatique, sur mon imagination et sur mon cœur, n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus.

L'un des résultats de cette expérience fut la *Symphonie fantastique* qui a fait couler beaucoup d'encre, souvent par le fait de Berlioz lui-même qui écrivit autant sinon plus de lettres et de mémoires qu'il ne composa d'œuvres. Un passage crucial dans les *Mémoires* confirme le lien étroit qui unit *Lélio* à la *Symphonie fantastique*. Un concert à Paris en 1832 y est évoqué:

Le programme se composait de ma *Symphonie fantastique* suivie de *Lélio* ou *Le Retour à la vie*, monodrame qui est

le complément de cette œuvre, et forme la seconde partie de l'*Épisode de la vie d'un artiste*.

Dans l'esprit du compositeur, il est clair que les deux pièces sont imbriquées. Lors de ce concert au Conservatoire de Paris le 9 décembre 1832, annoncé comme "Grand Concert Dramatique", elles furent effectivement exécutées l'une à la suite de l'autre et le programme présentait sur deux colonnes les relations entre les deux œuvres ou soulignait plutôt la progression du désespoir à l'espoir illustrée par elles. Si la *Symphonie fantastique* était animée par les traumatismes de Miss Smithson, l'actrice irlandaise, avait provoqués chez le compositeur, *Lélio* était inspiré par l'aube d'un nouvel amour.

La nouvelle élue de son cœur était Camille Moke qui avait accepté de l'épouser en 1830. Cette relation connut bientôt, elle-aussi, des déboires, car l'année suivante, lorsqu'il était à Rome, Berlioz apprit par la mère de Camille que celle-ci allait épouser Camille Pleyel, le célèbre facteur de piano. Berlioz jura sur le champ de se rendre à Paris et d'assassiner les intéressés, mais heureusement il n'en fit rien! La genèse de *Le Retour à la vie* est à situer entre ces deux événements, à l'aube de la passion entre Mlle Moke et Berlioz, le titre faisant clairement allusion à l'épilogue

de sa relation avec Harriet et à son amour naissant pour Camille. Le biographe de Berlioz, David Cairns, cite une esquisse pour l'un des monologues de *Lélio* qui suggère que ce sont les "mots magiques" de Camille: "je t'aime" qui ont rompu le charme de la "passion infernale" décrite dans la *Symphonie fantastique*.¹ Quel romantisme!

Berlioz avait travaillé sur le texte de *Lélio* en Italie en 1831, avant la rupture avec Camille. Ce fut d'une certaine manière sa première incursion dans l'univers littéraire, mais elle n'eut rien de bien innovateur, car le livret est truffé de citations de lettres écrites par le compositeur. L'élément neuf est l'utilisation par Berlioz de ce qu'il appelle la "prose cadencée" qui s'oriente vers la prose des livrets d'opéra de l'époque et des cantates institutionnalisées du Prix de Rome avec ses rimes et ses rythmes conventionnels. Et bien que ce fût le texte plus que la musique que Berlioz révisa plus tard, l'équilibre dans *Lélio* entre l'enfer du cauchemar et le renouveau est resté intact. L'œuvre, après tout, illustre la vie d'un artiste, et il n'y a pas lieu de surestimer les connexions avec la vie amoureuse orageuse de Berlioz lui-même: *Lélio* est le reflet des épreuves et vicissitudes,

¹ David Cairns: *Berlioz*, vol. 1, "The Making of an Artist", Londres 1989, p. 346

des tribulations et renaissances de la vie d'un héros romantique en général.

Dans une lettre écrite en 1831, Berlioz qualifie l'œuvre de "mélodrame", un terme inventé par Thomas Moore à partir des mots "monologue" et "mélodrame". C'est là une des nombreuses inspirations littéraires qui marquent le livret: un terme portant tout le poids de l'apport de la Grèce ancienne classique et soulignant l'originalité de la pièce que Berlioz conçut comme une narration, les chanteurs se trouvant en coulisse, cachés par un rideau.

Il apparaît dans le livret combien Berlioz est redevable aux grands noms de la littérature, en particulier Shakespeare et Goethe. Le simple choix du titre, *Lélio*, peut faire songer à d'autres figures ou sources littéraires: les critiques ont identifiés de nombreuses possibilités, et parmi elles E.T.A. Hoffmann, George Sand et diverses figures rhétoriques inspirés par la *commedia dell'arte* dans laquelle l'"innamorata", habituellement le "non aimé", est un caractère classique. Les connexions avec George Sand mises en évidence sont trop complexes pour être détaillées dans le contexte de la présente notice, mais précisons que selon l'une des hypothèses *Lélio* serait le masculin imaginé par Berlioz de *Lélia*, prénom qui apparaît

dans *La Marquise*, un court roman de Sand dont l'héroïne éponyme redoute de vivre un nouvel amour en raison d'une première expérience désastreuse.

Berlioz confie le rôle de Horatio, l'ami de Hamlet, à Humbert Ferrand, son ami dans la vie, et annonce ainsi la première de ses nombreuses références à Shakespeare, une référence qu'il explicite dans une lettre de sa main datant de 1833. Léo s'éveille traumatisé après une nuit atroce et se demande si ses cris d'angoisse ont été entendus par son fidèle ami qui, la veille au soir, chantait au piano, sans en être conscient, mais merveilleusement, sa chanson favorite, la ballade "Le Pêcheur" d'après Goethe. C'est une introduction étrange, originale et personnelle pour une œuvre d'une telle importance, qui nous fait accéder d'une façon très particulière à l'univers intérieur du poète. C'est comme si nous étions emportés dans une Schubertiade. Ce n'est pas dans un salon que nous entrons, mais dans l'intimité d'une musique et d'une poésie partagées entre amis. La figure musicale que Berlioz utilise pour illustrer le piano dans cette évocation d'une mélodie accompagnée par son interprète porte aussi l'empreinte de Schubert, mais tel n'est pas le cas des harmonies. Ce n'est pas le cas non

plus du procédé final lorsque les paroles du récitant se superposent à la musique pour produire un effet de "mélodrame" au sens original du terme.

L'image du pêcheur jetant sa ligne dans l'espoir de voir surgir l'âme sœur plutôt que d'y voir mordre un poisson est un cliché romantique. La ligne vocale flotte au gré des harmonies vagabondes de l'accompagnement comme la ligne capricieuse du pêcheur à la surface de l'eau, suggérant peut-être le jeu du hasard. Des trilles et des tremolandos métamorphosent l'accompagnement tandis que surgit la "nymphé" – la désirable compagne. Puis l'"idée fixe" de la *Symphonie fantastique* point aux violons seuls.

"Shakespeare", observe ensuite Léo, "a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être." Lors de ce réveil – le "retour à la vie" du titre – deux changements importants se sont produits chez l'artiste. D'une part, son inventivité lui est revenue, d'autre part, ses expériences existentielles se sont métamorphosées en création artistique: "Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité?" demande Léo.

Le "Chœur d'ombres" fut d'abord estimé inintelligible, Berlioz qualifiant son texte original inventé d'"ancien dialecte du nord"!

Dans le contexte de la "vie d'un artiste", il s'agit certes d'une résurgence du cauchemar de la *Symphonie*. Berlioz assure un lien entre texte et musique en faisant débiter l'orchestre sur les paroles méditatives finales de Léo:

une harmonie large et sinistre... une lugubre mélodie... un chœur en unissons et octaves... semblable à une grande voix exhalant une plainte menaçante pendant la mystérieuse solennité de la nuit...

Berlioz obtient cet effet grâce à des accords diffus, imprévisibles, un battement de tambour trochaïque et une orchestration extraordinairement sombre dans laquelle il a recours aux cuivres.

L'interlude suivant nous éloigne de l'exaltation du génie shakespearien pour nous rapprocher de l'idéal de nombreux romantiques farouches: une bande de brigands errants, libérés des liens de la société du temps. Il y a peut-être ici un élément inspiré de ses voyages en Italie et Berlioz peut avoir savouré secrètement les paroles du Capitaine:

Nous allons boire à nos maîtresses
Dans le crâne de leurs amants!

La manière dont Léo aborde le "Chant de bonheur" est plus confuse – "bipolaire" pour employer un terme contemporain –

qu'extatique, la musique faisant écho à ses paroles: "une brise harmonieuse m'apporte de lointains accords [...] un écho de la voix adorée". La pièce centrale de l'œuvre qui est cet hymne délicatement orchestré ressort comme un camée irradiant de lumière.

Dès la fin de l'interlude musical illustrant la Harpe éolienne, Shakespeare est à nouveau évoqué: ses héroïnes sont idéalisées par Berlioz comme si souvent par les admirateurs du chantre d'Avon au dix-neuvième siècle: si seulement il pouvait trouver sa Juliette, son Ophélie, sa Miranda! Ce passage récite, qui nous conduit à la Fantaisie sur *La Tempête*, est le plus développé de l'œuvre et le chœur chante en italien – peut-être pour rappeler les origines nationales de la plupart des caractères de la pièce. La question des emprunts à d'autres œuvres de Berlioz dans *Léo* a à peine été soulevée ici. Précisons seulement qu'ils sont très nombreux tant dans le texte que dans la musique: il ne serait pas exagéré de souligner que bien que l'œuvre donne une impression d'unité, elle fut bricolée à partir d'un matériau préexistant. Mais n'est-ce pas là le sens de la pièce? Il s'agit bien d'un cheminement engagé à partir d'une expérience vécue.

La section intitulée *La Tempête* fut pensée au départ comme une pièce séparée pour le

Théâtre Italien et fut inspirée par l'agilité de Camille Moke au piano: "Quand elle s'amuse à folâtrer sur son clavier, on dirait une armée de Fées dansant sur les touches de l'harmonieux instrument", écrivit Berlioz à sa sœur en 1830. La section fut conçue en quatre parties, conservées dans *Lélio* et exécutées discrètement d'abord à l'Opéra en novembre 1830. La texture remarquable de l'Introduction est obtenue par deux pianos jouant avec la pédale "douce" – l'effet étant produit soit par un déplacement de clavier, soit par l'interposition d'un morceau de feutre entre les marteaux et les cordes – en duo avec des flûtes. Les pianos jouent des arpèges ascendants que reprennent les flûtes pour leur imprimer un mouvement inverse. Cette courbe sonore serait étonnante si nous ne savions que Berlioz avait une prédilection pour ce genre d'effets. La "Tempête" elle-même a surtout un intérêt orchestral, elle est riche en harmonies dissonantes et en effets orchestraux créateurs

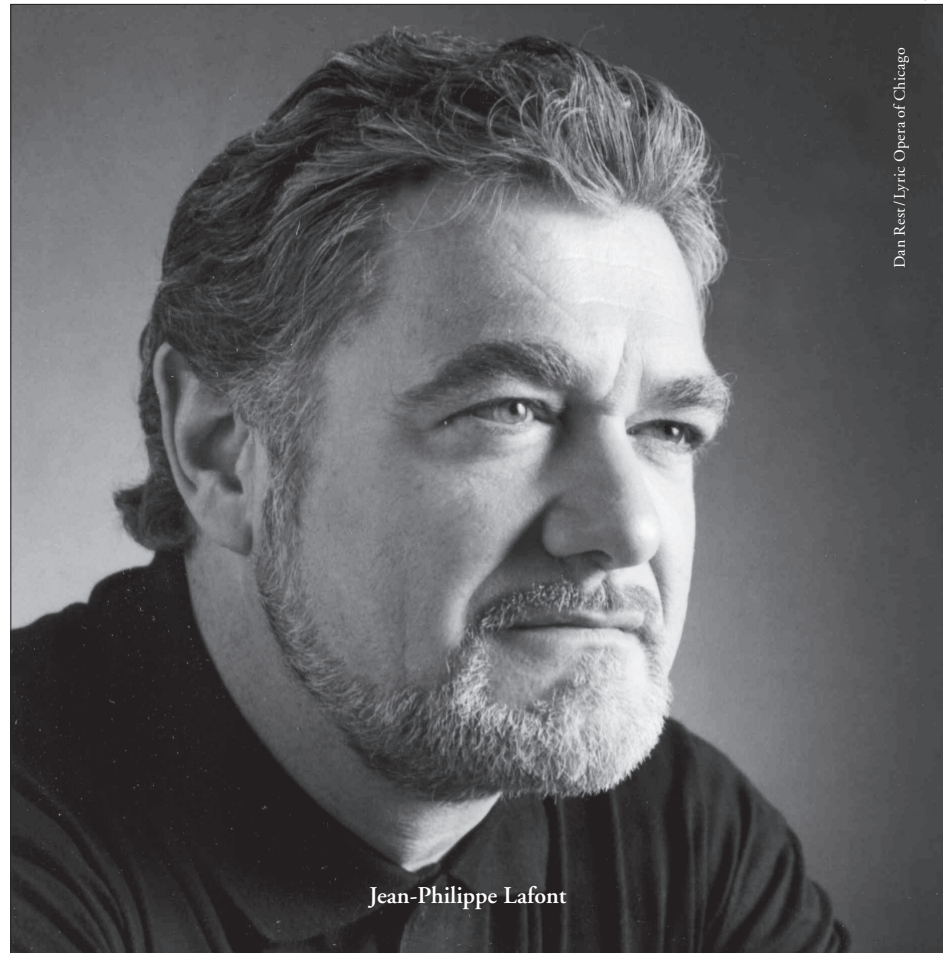
de tension, et la stratification des rythmes y est extraordinaire. L'"Action" qui suit tente de dépeindre les caractères de la pièce, le chœur final pleurant le départ de Miranda. Dans le "Dénouement" orchestral conclusif, Prospero est acclamé comme duc de Milan.

Si le choix final de Berlioz fut d'intituler la pièce *Lélio*, il ne faut pas pour autant la priver de son titre original, *Le Retour à la vie*, car c'est là le thème de *Lélio*.² La vie de Berlioz l'y a mené, mais la pièce va au-delà des limites de son autobiographie. Comme tant d'artistes romantiques, Berlioz transforma les hauts et les bas de son expérience de vie haute en couleur en une création artistique – et ce n'est ni la première, ni la dernière fois.

© 2007 Richard Langham Smith

Traduction: Marie-Françoise de Meeds

² La Nouvelle Édition des œuvres complètes de Berlioz, volume 7, éditée par Peter Bloom, Kassel, 1992, utilise le titre *Lélio ou Le retour à la vie*. Sa Préface reste l'étude la plus complète de la pièce, sous tous ses aspects.



Jean-Philippe Lafont

2 Hélène

Qui ne se souvient d'Hélène,
Doux orgueil de notre plaine?
Quand de William l'étranger
Elle devint la compagne.
Qu'Amour toujours l'accompagne!
Répétait chaque berger.

Les mers les moins orageuses
Ont des saisons dangereuses.
William dit: en d'autres lieux
Le sort sera plus prospère.
À sa chaumière, à son père
Hélène fit des adieux.

En chemin cette pensée
Navrait son âme oppressée.
Un soir après des maux
Ils virent parmi les arbres
Briller l'ardoise et les marbres
D'un castel aux fiers créneaux.

Ce n'était point un mensonge,
Douce erreur d'un heureux songe.
William n'est plus l'étranger
Dans ces superbes demeures.
Mais l'amour compte ses heures
Comme s'il était berger.

Thomas Gounet (1801–1869),
d'après Thomas Moore (1779–1852)

Helen

Who remembers Helen not?
Sweet pride of our humble plot.
When stranger William came of late,
she became his loving mate.
'May love for ever with them go!'
the shepherds' choir sang sweet and low.

Even oceans placid and smiling bright
have storms and dangers, bringing fright.
Said William: 'In different lands, my love,
our fate may more prosperous prove.'
Then to her hut and her father, too,
Helen bid a sad adieu.

Wandering far and without rest,
weary and heavy, their hearts oppressed,
through many troubles their way they fought.
One night they glimpsed, among the trees,
shining with slates and marble frieze,
a proudly crenellated court.

It was no mistake or wishful delusion,
nor did a false dream hold them in thrall:
the splendour and riches in profusion,
William, no stranger, is Lord of them all.
Yet in the palace their love is as great
as it was among shepherds of lowly estate.

Thomas Gounet (1801–1869),
after Thomas Moore (1779–1852)

Translation from the French: Lucie Hauser

Lélio, ou Le Retour à la vie

Lélio (*encore faible et chancelant*)

(*Il entre par l'un des côtés de l'avant-scène.*)

3 Dieu! je vis encore... Il est donc vrai,
la vie comme un serpent s'est glissée dans mon
cœur pour le déchirer de nouveau... Mais si
ce perfide poison a trompé mon désespoir,
comment ai-je pu résister à un pareil songe?...
Comment n'ai-je pas été brisé par les étreintes
horribles de la main de fer qui m'avait saisi?...
Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces
soldats, les clameurs de cette populace, ces
pas graves et cadencés tombant sur mon
cœur comme des marteaux de Cyclopes... Et
l'inexorable mélodie retentissant à mon oreille
jusques dans ce léthargique sommeil, pour
me rappeler son image effacée et raviver la
souffrance endormie.

La voir, l'entendre, elle!! elle!... ses traits
nobles et gracieux défigurés par une ironie
affreuse; sa douce voix changée en hurlement
de Bacchante; puis ces cloches, ce chant de
mort religieux et impie, funèbre et burlesque,
emprunté à l'Église par l'Enfer pour une
insultante parodie!... Et, encore elle, toujours
elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la
ronde infernale autour de mon tombeau!

Quelle nuit! au milieu de ces tortures j'ai dû
pousser des cris, Horatio m'aurait-il entendu?...
Non, voilà encore la lettre que je lui avais
laissée; s'il fût entré, il l'eût prise... pauvre
Horatio! je crois l'entendre encore si calme et

Lélio, or The Return to Life

Lélio (*still feeble and unsteady*)

(*He enters from a wing at the front of the stage.*)

God! I am still alive... So it is true that, like
a serpent, life has returned to my heart, to
tear it to shreds once again... Although the
treacherous poison mocked my despair, how
could I survive a dream like that?... How could
I not succumb to the horrible pressure of the
iron hand that gripped me?... The gallows,
the judges, the executioners, the soldiers,
the howling mob, the solemn, heavy steps
that fell on my heart like the hammer blows
of Cyclopes... And that inexorable melody,
ringing in my ears even during the lethargy of
sleep, recalling to me the forgotten image and
reawakening the suffering that had been lulled
into sleep.

Oh, to see her, to hear her, her!! her!... her
noble, graceful face disfigured by hideous irony,
her gentle voice changed into the howling of
a Bacchante; and those bells, that dirge that
is both devout and impious, funereal and
grotesque, that Hell has borrowed from the
Church for an insulting parody!... And still she,
always she, with her enigmatic smile, leading
the infernal dance round my tomb!

What a night! I must have cried out in the
throes of my agony; did Horatio hear it?...
No, here is the letter that I left for him; if he
had come in, he would have taken it... poor
Horatio! It seems to me that I can still hear

si tranquille, hier à son piano, pendant que
je lui écrivais cet adieu suprême... Il ignorait
les déchirements de mon cœur et ma funeste
résolution; et de sa voix la plus douce, poète
insoucieux des passions cruelles, il chantait sa
ballade favorite.

4 1. Le Pêcheur

Horatio

L'onde frémit, l'onde s'agite,
Au bord est un jeune pêcheur;
De ce beau lac le charme excite
Dans l'âme une molle langueur.
À peine il voit, à peine il guide
Sa ligne errante sur les flots:
Tout à coup sur le lac limpide
S'élève la nymphe des eaux.

Lélio

Il y a cinq ans qu'Horatio écrivit cette Ballade
imitée de Goethe et que j'en fis la musique. Nous
étions heureux alors; son sort n'a pas changé, et le
mien... cinq ans! que j'ai souffert depuis lors!

Horatio

Deuxième couplet

Elle lui dit: "Vois la lumière
Descendre dans mes flots d'azur;
Vois dans mes flots Phœbé se plaire,
Et briller d'un éclat plus pur.
Vois comme le ciel sans nuage
Dans mes vagues paraît plus beau;
Vois enfin, vois ta propre image
Qui te sourit du fond de l'eau."

32

him, so calm and tranquil, at the piano last
night, while I wrote my last farewell to him...
He knew nothing of my heart's agony or of my
grim decision; and with his delightful voice, a
poet who knows nothing of cruel passions, he
sang his favourite ballad.

1. The Fisher

Horatio

The waters shake, the waters break,
a fisher's on the brim;
the beauties of this charming lake
assuage the soul in him.
He's barely conscious, half asleep
as rod and floats he steers,
when suddenly, up from the deep,
a water nymph appears.

Lélio

Five years ago Horatio wrote this ballad based
on Goethe, and I set it to music. How happy we
were then; his fate has not changed, but mine...
five years! What have I suffered since then!

Horatio

Second stanza

She tells him: 'See how fair the light
sinks in my deep blue flood;
see how the moon, so pure and bright,
in depths shines twice as good.
See how the heaven's cloudless blue
is mirrored without guile
and how your own reflection true
invites you with a smile.'

Lélio

Sirène! Sirène!
Dieu! mon cœur se brise!

Horatio

Troisième et dernier couplet

L'onde frémit, l'onde s'agite,
Vient mouiller les pieds du pêcheur;
Il entend la voix qui l'invite,
Il cède à son charme trompeur.
Elle disait d'une voix tendre,
D'une voix tendre elle chantait;
Sans le vouloir, sans se défendre,
Il suit la nymphe, il disparaît.

Ballade de Goethe

Version française de Mr A. Du Boys

Lélio

Étrange persistance d'un souvenir! hélas! ces vers
qui contiennent une allusion évidente à mon
fatal égarement, cette musique, cette voix qui
retentissent obstinément en moi, ne semblent-
ils pas me dire que je dois vivre encore pour
mon art et pour l'amitié?

Vivre!... mais vivre, pour moi, c'est souffrir!
et la mort, c'est le repos. Les doutes d'Hamlet
ont été déjà une première fois sans force contre
mon désespoir; seraient-ils plus puissants contre
la lassitude et le dégoût! Je ne cherche pas à
approfondir *quels seront nos songes quand nous
aurons été soustraits au tumulte de cette vie, ni à
connaître la carte de cette contrée inconnue d'où
nul voyageur ne revient...* Hamlet!... profonde

33

Lélio

Siren! Siren!
Oh God! My heart is breaking!

Horatio

Third and last stanza

The waters shake, the waters fall,
they wet the fisher's feet;
he hears the soft seductive call,
temptation, false but sweet.
Her gentle voice, her soothing strain,
they move him to his core;
he yields, resistance is in vain
and he is seen no more.

Ballad by Goethe

Lélio

How strangely insistent this memory is! Alas!
These verses which so clearly allude to my
disturbed state of mind, this music, this voice
which incessantly sounds within me, do they
not tell me that I must continue to live for the
sake of art and friendship?

Live!... But my life is nothing but suffering!
And death is repose. How might Hamlet's
uncertainties, already once before impotent
against my despair, prevail against exhaustion
and disgust? I do not seek to discover *what
dreams may come in that sleep of death, when we
have shuffled off this mortal coil, nor to know of
the undiscovered country from whose bourn no
traveller returns...* Hamlet!... profound, desolate

et désolante conception!... que de mal tu m'as fait! Oh! il n'est que trop vrai, Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être. Moore, avec ses douloureuses mélodies, est venu achever l'ouvrage de l'auteur d'Hamlet. Ainsi la brise soupirant sur les ruines d'un temple renversé par une secousse volcanique, les couvre peu à peu de sable et en efface enfin jusqu'au dernier débris.

Et pourtant j'y reviens sans cesse, je me suis laissé fasciner par le terrible génie... qu'il est beau, vrai et pénétrant, ce discours du spectre Royal, dévoilant au jeune Hamlet le crime qui l'a privé de son père! Il m'a toujours semblé que ce morceau pouvait être le sujet d'une composition pleine d'un grand et sombre caractère. Son souvenir m'émeut en ce moment plus que jamais... Mon instinct musical se réveille... Oui, je l'entends...

Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité?... Quel est cet orchestre idéal qui chante en dedans de moi?...

(Il médite.)

Une instrumentation sourde... une harmonie large et sinistre... une lugubre mélodie... un chœur en unissons et octaves... semblable à une grande voix exhalant une plainte menaçante pendant la mystérieuse solennité de la nuit...

(Il semble écouter pendant les premières mesures du morceau suivant. Puis il prend sur une table un volume, l'ouvre et va s'étendre sur un lit de

character!... What trouble you have caused me! Alas, it is all too true that Shakespeare has caused a revolution within me which has turned my whole being upside down. With his mournful melodies Moore has succeeded in completing the work of Hamlet's creator. So does a light wind, sighing above the ruins of a temple destroyed by the outbreak of a volcano, gradually cover them with sand, until the last traces have been obliterated.

And yet I return all the time, allowing myself to be fascinated by that terrible genius... how beautiful, how true and thrilling is the speech of the King's ghost as he reveals to the young Hamlet the crime that has deprived him of his father! I have always felt that this piece might be the subject of a grand, sombre composition. Just now the recollection moves me more than ever before... My musical instinct is awakened... Yes, I can hear it...

What is this strange and unique power which has thus substituted the imagination for reality?... What is this imaginary orchestra that I can hear within me?...

(He ponders.)

Muted instruments... broad, sinister harmonies... a lugubrious melody... a choir in unisons and octaves... like a powerful voice breathing out a menacing lament in the mysterious solemnity of the night...

(During the opening bars of the next piece he seems to listen. Then he takes a book from the table, opens it and lies down on a day-bed,

repos, où il reste pendant tout le chœur d'ombres, tantôt lisant, tantôt méditant.)

6 2. Chœur d'ombres

Froid de la mort, nuit de la tombe,
Bruit éternel des pas du temps,
Noir chaos où l'espoir succombe,
Quand donc, quand donc finirez-vous!

Vivants! toujours la mort vorace,
Fait de vous un nouveau festin,
Sans que sur la terre on se lasse
De donner pâture à sa faim.

Quand donc, nuit de la tombe...

Lélio *(assis sur un lit de repos, tenant un livre à la main)*

7 Ô Shakespeare! Shakespeare! toi dont les premières années passèrent inaperçues, dont l'histoire est presque aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère, quelles traces éblouissantes a laissées ton génie! Et pourtant que tu es peu compris! De grands peuples t'adorent, il est vrai; mais tant d'autres te blasphèment! Sans te connaître, sur la foi d'écrivains sans âme, qui ont pillé tes trésors en te dénigrant, on osait naguère encore dans la moitié de l'Europe t'accuser de barbarie...

Mais les plus cruels ennemis du génie ne sont pas ceux auxquels la nature a refusé le sentiment du vrai et du beau; pour ceux-là même, avec le temps, la lumière se fait quelquefois; non, ce sont ces tristes habitants

where he remains during the Chorus of Shadows, sometimes reading, sometimes meditating.)

2. Chorus of Shadows

Chill of death and night of the grave,
eternal sound of time's heavy tread,
black chaos, where there is no hope,
when, oh when will here be an end?

You, the living! of whom ravenous death makes a banquet to nourish his greed,
nothing can escape him on earth,
we are the pasture on which he may feed.

When, oh when, night of the grave...

Lélio *(sitting on the day-bed with a book in his hand)*

O Shakespeare! Shakespeare! You, whose early years passed by unobserved, whose life is almost as uncertain as that of Ossian or Homer, what brilliant relics has your genius left us! And how little you are understood! It is true that some great nations adore you, but many others revile you! Without knowing you, relying on the words of soulless scribblers who pillage your treasures while belittling you, half of Europe has, until recently, had the impudence to accuse you of barbarism...

But a genius's worst enemies are not those whom nature has denied the appreciation of truth and beauty; sometimes even they may see the light, given time; no, it is those sad worshippers at the temple of routine – fanatical

du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais; ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission; et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *Corrections* et *perfectionnements*, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavannent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or.

(Il se lève, et frappe la table avec son livre en l'y déposant.)

Oh! une pareille société, pour un artiste, est pire que l'enfer!

(avec une exaltation sombre et toujours croissante)

J'ai envie d'aller dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de Bravi, dussé-je n'être que simple brigand... J'y ai souvent songé... Oui! de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris

priests who would sacrifice to their obtuse goddess the most sublime new ideas, insofar as they are fortunate enough ever to have any; these young octogenarians, theoreticians who live in the middle of a sea of prejudices, convinced that the world is limited by the shores of their islands; these old rakes of whatever age who command music to caress them, to divert them, unwilling to admit that the chaste muse may have a nobler mission; and above all the blasphemers who dare to lay hand on the original works and inflict horrible mutilations upon them, calling them *corrections* and *improvements* which they claim require a *plenty of good taste*. A curse upon them! They insult art grievously and ridiculously. They are the vulgar birds that live in our public parks and perch arrogantly on the finest statuary, and when they have soiled the forehead of Jupiter, the arm of Hercules or the bosom of Venus, they strut about proudly and pleased with themselves as though they had just laid a golden egg.

(He gets up and flings the book on the table.)

Oh! This kind of society is worse than hell for an artist!

(depressed and increasingly overwrought)

I would like to take myself to the Kingdom of Naples or to Calabria, to enter the service of the chief of a band of robbers, be it only as a lowly bandit... I have often dreamt of it... Yes! Poetic superstitions, protected by the Madonna, rich booty piled up in caves, women with dishevelled hair, trembling with fright, a chorus

d'horreur accompagné d'un orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacrymachristi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie!...

(Il sort un instant et revient tenant à la main un chapeau de brigand Romain, avec le cartouchier, la carabine, le sabre et les pistolets. Pendant l'exécution de la chanson de Brigands sa pantomime exprime la part qu'il prend en imagination à la scène qu'il croit entendre.)

8 3. Chanson de brigands

Le Capitaine

J'aurais cent ans à vivre encore,
Cent ans et plus, riche et content,

Chœur

La la le ra la la le ra la.

Le Capitaine

J'aimerais mieux être brigand
Que pape ou roi que l'on adore.
Franchissons rochers et torrents!

Chœur

Franchissons rochers et torrents!

Le Capitaine

Ce jour est un jour de largesses,
Nous allons boire à nos maîtresses
Dans le crâne de leurs amants!

of cries of terror accompanied by an orchestra of carbines, sabres and daggers, blood and wine, lava for a bed, rocked by earthquakes, up and away, that is life!...

(He leaves briefly and returns wearing the headgear of a Roman brigand, complete with cartridge-belt, carbine, sabre and pistols. During the Song of the Brigands his gestures express the part that he imagines he is playing in the events that he thinks he hears.)

3. Song of the Brigands

The Captain

I have a hundred years to go,
More than a hundred, rich and free!

Choir

La la le ra la la le ra la.

The Captain

I'd rather be a highwayman
than pope or king in all his glee.
All rocks and rapids we'll surmount!

Choir

All rocks and rapids we'll surmount!

The Captain

Today's a day of merriment.
Now let us to our mistress drink
in her former lover's skull!

Chœur

Allons, ces belles éplorées
Demandent des consolateurs;
En pleurs d'amour changeons ces pleurs,
Formons de joyeux hyménées!
À la montagne, au vieux couvent
Chacun doit aller à confesse
Avant de boire à sa maîtresse
Dans le crâne de son amant.

Le Capitaine

Zora ne voulait pas survivre
À son brave et beau défenseur.

Chœur

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Le Capitaine

“Le Prince est mort, percez mon cœur,
Au tombeau laissez-moi le suivre!”
Nous l'emportons au roc ardent.

Chœur

Au roc ardent!

Le Capitaine

Le lendemain, folle d'ivresse,
Elle avait noyé sa tristesse
Dans le crâne de son amant.

Le Capitaine et le Chœur

Fidèles et tendres colombes,
Vos chevaliers sont morts! Eh bien!
Mourir pour vous fut leur destin,

Choir

Come on, these beauties desolate
need comforting, let's dry their tears
and change laments for their sad fate
to joyful wedding songs and cheers!
On yonder mount a convent stands,
there we may all confess our sins,
before we to our mistress drink
out of her former lover's skull.

The Captain

Zora is minded to depart
this life and join her guardian brave.

Choir

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

The Captain

'My prince is dead! Come, pierce my heart
and let me join him in his grave!'
We bore her to the burning rock.

Choir

The burning rock!

The Captain

Next morning, drunk with ecstasy,
she had her grief and sorrows drowned
deep in her former lover's skull.

The Captain and Choir

Gentle, faithful loving doves,
your champions are dead! So what!
It was their fate to die for you.

D'un pied léger foulez leurs tombes!
Pour vous plus de tristes moments,
Gloire au hasard qui nous rassemble!
Oui, oui, nous allons boire ensemble
Dans le crâne de vos amants.

Tra la la la la la la la la...

Quittons la campagne!

Le vieil hermite nous attend au couvent,

Chœur

Capitaine, nous te suivons, nous sommes prêts!

Le Capitaine et le Chœur

Allons! à la montagne!

Lélio

(Long silence... Sa furieuse exaltation semble se dissiper... Il quitte ses armes. L'attendrissement le gagne peu à peu. Il pleure à sanglots. Puis son émotion s'adoucit... Il rêve quelque temps, soupire, et enfin essuyant ses larmes, il dit avec plus de calme:)

⁹ Comme mon esprit flotte incertain!... De ce monde frénétique il passe maintenant aux rêves plus enivrants. La douce espérance rayonnant sur mon front flétri, la force de se tourner encore vers les cieux... Je me vois dans l'avenir couronné par l'amour; la porte de l'enfer, repoussée par une main chérie, se referme; je respire plus librement; mon cœur, frémissant encore d'une angoisse mortelle, se dilate de bonheur; un ciel bleu se pare d'étoiles au-dessus de ma tête; une brise harmonieuse m'apporte de

With agile feet skip o'er their graves!
No more sad weeping be your lot.
Hail to the chance that brought you here
so that together we may drink
out of your former lovers' skulls!

Tra la la la la la la la la...

Let's leave the field!

The ancient hermit expects us at the convent.

Choir

Captain, we follow, we are ready!

The Captain and Choir

Let's go! Into the mountains!

Lélio

(Long silence... His furious excitement appears to abate... He lays down his arms. Gradually he is overcome by emotion. He sobs. Then his emotion lessens... He dreams briefly, sighs and finally, drying his tears, he says more calmly:)

How uncertainly my spirits waver!... From this frantic world they have passed to more intoxicating dreams. Sweet hope illuminates my dispirited brow and compels it once again to look towards heaven... I can see my future self, crowned with love; the portals of hell are slammed by a loving hand; I breathe more freely; my heart, still beating with deadly fear, expands with happiness; above my head the blue sky adorns itself with stars; from afar a harmonious breeze brings distant chords which

lontains accords, qui me semblent un écho de la voix adorée; des larmes de tendresse viennent enfin rafraîchir mes paupières brûlantes des pleurs de la rage et du désespoir. Je suis heureux, et mon ange sourit en admirant son ouvrage; son âme noble et pure scintille sous ses longs cils noirs modestement baissés; une de ses mains dans les miennes, je chante, et son autre main, errant sur les cordes de la harpe, accompagne languissamment mon hymne de bonheur.

(Il s'assied près de la table sur laquelle il s'accoude plongé dans sa rêverie, pendant l'exécution du chant de bonheur.)

- 10** 4. Chant de bonheur – Hymne
La Voix imaginaire de Léo
Ô mon bonheur, ma vie,
Mon être tout entier,
Mon Dieu, mon univers!
Est-il auprès de toi quelque bien que j'envie?
Je te vois, tu souris,
Les cieux me sont ouverts!
L'ivresse de l'amour pour nous est trop brûlante,
Ce tendre abattement est plus délicieux.
Repose dans mes bras, repose cette tête charmante.
Viens, viens, ô ma rêveuse amante,
Sur mon cœur éperdu.
Viens clore tes beaux yeux.

Léo
(Toujours assis près de la table. Sa sombre tristesse semble le reprendre.)

- 11** Oh! que ne puis-je la trouver, cette Juliette,

seem an echo of the voice I adore; at last tears of emotion cool my eyelids, inflamed by sobs of rage and despair. I am happy and my angel smiles and admires what she has achieved; her fine, pure soul shines forth below long eyelashes, modestly lowered; with one of her hands clasped in mine, I sing; with the other one she caresses the strings of the harp with which she wistfully accompanies my Hymn of Bliss.

(He sits down at the table, supporting his head with his hand, lost in his reverie, during the performance of the Song of Bliss.)

- 4. Song of Bliss – Hymn**
The inner voice of Léo
Oh my delight, my life,
my inmost being all,
my God, my universe!
Beside you, what is there that I might desire?
I see you, see your smile,
the heavens open wide!
Love's transport is too fierce, too burning hot,
Mais pourquoï m'abandonner à ces dangereuses illusions? Ah! ce n'est pas ainsi que je puis me réconcilier avec la vie... La mort ne veut pas de moi... je me suis jeté dans ses bras, elle m'en repousse avec indifférence.
Come, come, my dreaming love,
and on my languid breast
close your lovely eyes and rest.

Léo
(still sitting at the table. He appears once again plunged into a deep depression.)
Oh, why can I not find her, that Juliet, that

cette Ophélie, que mon cœur appelle! Que ne puis-je m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour; et un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras d'un mélancolique et dernier sommeil!... L'ami témoin de nos jours fortunés creuserait lui-même notre tombe au pied d'un chêne, suspendrait à ses rameaux la harpe orpheline, qui, doucement caressée par le sombre feuillage, exhalerait encore un reste d'harmonie. Le souvenir de mon dernier chant de bonheur se mêlant à ce concert funèbre ferait couler ses larmes, et il sentirait dans ses veines un frisson inconnu, en songeant au temps... à l'espace... à l'amour... à l'oubli...

(Il écoute d'un air profondément mélancolique le morceau suivant.)

- 12** 5. La Harpe éolienne – Souvenirs

Léo (se levant)
(avec une certaine animation)
Mais pourquoï m'abandonner à ces dangereuses illusions? Ah! ce n'est pas ainsi que je puis me réconcilier avec la vie... La mort ne veut pas de moi... je me suis jeté dans ses bras, elle m'en repousse avec indifférence.

Vivons donc, et que l'art sublime auquel je dois les rares éclairs de bonheur qui ont brillé sur ma sombre existence, me console et me guide dans le triste désert qui me reste à parcourir! Ô musique! maîtresse fidèle et pure,

Ophelia, for whom my heart longs? Why can I not become intoxicated by that melancholy madness of true love, and on some autumnal day, on some inhospitable heath, lying in her arms and rocked by the north wind, finally sleep that last melancholy sleep!... The friend who has witnessed our happiness would with his own hands prepare our grave at the foot of an oak; on one of its branches he would hang the orphaned harp that, softly caressed by the dark foliage, would breathe its last harmonies. The memory of my last song of happiness, mingling with this dirge, would move him to tears and he would feel an unwonted shiver in his veins when he recalled the time... the space... the love... the oblivion...

(Deeply melancholic, he listens to the next piece.)

- 5. The Aeolian Harp – Recollections**

Léo (rising)
(slightly animated)
But why abandon myself to these dangerous illusions? Ah! This is not how I can reconcile myself to life... Death does not want me... I have flung myself into his arms and he repulsed me contemptuously.

So I shall live, and may the sublime art to which I owe the few rays of joy that have brightened my dismal existence comfort and guide me in the sad desert which I have still to travel! O music! Faithful and pure mistress, as

respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours; viens, viens, déploie tous tes charmes, enivre-moi, environne-moi de tous tes prestiges, sois touchante, fière, simple, parée, riche, belle; viens, viens, je m'abandonne à toi.

Pourquoi réfléchir?... je n'ai pas de plus mortelle ennemie que la réflexion, il faut l'éloigner de moi. De l'action, de l'action, et elle va fuir. Écrivons, ne fût-ce que pour moi seul... Choisissons un sujet original d'où les couleurs sombres soient exclues... J'y pense, cette Fantaisie sur le Drame de la Tempête, dont le plan est déjà esquissé... je puis l'achever.

Oui, un Magicien qui trouble et apaise à son gré les éléments, de gracieux Esprits qui lui obéissent, une vierge timide, un jeune homme passionné, un sauvage stupide, tant de scènes variées terminées par le plus brillant dénouement, arrêtent ma pensée sur de plus riants tableaux. Des chœurs d'Esprits de l'Air capricieusement jetés au travers de l'orchestre, tantôt adresseront, dans une langue sonore et harmonieuse, des accents pleins de douceur à la belle Miranda, tantôt des paroles menaçantes au grossier Caliban; et je veux que la voix de ces Sylphes soit soutenue d'un léger nuage d'harmonie, que brillantera le frémissement de leurs ailes.

Justement voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent; confions leur l'exécution de mon esquisse! L'ardeur de ce jeune orchestre me rendra peut-être la mienne; je pourrai reprendre et achever mon travail. Allons! que les Esprits chantent et folâtrant! que la tempête gronde, éclate et tonne! que FERDINAND

respected as you are adored, your friend, your lover calls you to help him; come, come, reveal all your charms, intoxicate me, enfold me in all your magic, be moving, proud, simple, adorned, rich, beautiful; come, come, I surrender myself to you.

Why reflect?... I know of no deadlier enemy than reflection, I must guard against it. Action, action, and it will flee. I must write, even if it is only for myself... I must choose an original subject from which all dark colours are banished... I believe that Fantasia on the play The Tempest which I have already sketched... I will complete it.

Yes, a sorcerer who can stir up and calm the elements as it pleases him, graceful spirits who obey him, a timid virgin, a passionate young man, a stupid savage, many different scenes that all end brilliantly; my thoughts are directed towards happier images. Choirs of Spirits of the Air, capriciously flung across the orchestra, either addressing the lovely Miranda in a sonorous, harmonious language full of kindness, or threatening the hideous Caliban; and I want the voice of these Sylphs to be supported by a light cloud of harmony that sparkles on the beating of their wings.

This is the time when my many students assemble; I will entrust the execution of my sketch to them! Perhaps the enthusiasm of this youthful orchestra will arouse mine; I might be able to resume and complete my work. Well then! May the Spirits sing and cavort! May the tempest rage, flash and

soupire! que MIRANDA sourie tendrement! que le monstrueux CALIBAN danse et mugisse! que PROSPERO commande en menaçant, et (avec un accent religieux) que SHAKESPEARE me protège!

(Il sort, la toile se lève.)

(Au lever de la toile, les musiciens sont déjà sur leur estrade, mais le chœur s'avance un peu sur le plancher établi au-dessus de l'endroit qu'occupe ordinairement l'orchestre pour les représentations dramatiques. Les choristes se rangent à droite et à gauche, debout, leur musique à la main. Lelio entre alors et dit.)

Laissez la place pour le piano! Ici! ici! vous ne comprenez donc pas qu'ainsi tournés les pianistes ne verront pas le chef d'orchestre! Encore plus à droite... bien...

(à l'orchestre)

Nous allons essayer ma Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare. Regardez le plus souvent possible les mouvements de votre chef; c'est le seul moyen d'obtenir cet ensemble nerveux, carré, compact, si rare même dans les meilleurs orchestres.

(au chœur)

Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage; ne voyez-vous pas que la transmission de la voix est ainsi plus ou moins interceptée!... N'exagérez pas les nuances, ne confondez pas le *mezzo-forte* avec le *fortissimo*. Pour le style mélodique et l'expression, je n'ai rien à vous dire; mes avis seraient inutiles à ceux qui en ont le sentiment, plus inutiles encore à ceux qui ne l'ont pas... Encore un mot: Vous, Messieurs, qui occupez les derniers gradins de l'estrade,

thunder! May FERDINAND sigh! May MIRANDA smile tenderly! May the hideous CALIBAN dance and howl! May PROSPERO command threateningly and (fervently) may SHAKESPEARE protect me!

(He exits, the curtain rises.)

(When the curtain rises the musicians are already seated on the stage; the orchestra pit is covered over as is customary for dramatic representations. The chorus moves forward to stand to the left and right of the cover, the scores in their hands. Lelio enters and addresses them.)

Leave some space for the piano! There! there! Do you not realise that the pianists cannot see the conductor that way round? A bit more to the right... good...

(to the orchestra)

We are going to rehearse my Fantasia on Shakespeare's Tempest. Please watch your conductor as much as possible; this is the only way of achieving that powerful, clear and compact ensemble-playing which is so rarely heard even among the finest orchestras.

(to the chorus)

The singers should not hold the scores in front of their face; do you not realise that the voice is thus more or less obstructed?... Do not exaggerate the nuances, do not confuse *mezzoforte* with *fortissimo*. I have nothing to tell you about the melodic style and the expression; my advice would be of no use to those who have a feeling for this, and even less use to those who have not... One final word: Gentlemen on the top step of the stage, guard

tenez-vous en garde contre votre tendance à retarder, votre éloignement du chef rend cette tendance encore plus dangereuse. Les quatre premiers violons et les quatre seconds violons sol ont des sourdines?... Bien, tout est en œuvre... Commencez.

6. Fantaisie sur la tempête de Shakespeare pour chœur, orchestre et piano à quatre mains

14 Introduction

Chœur

Miranda! Miranda!

Vien' chi t'è destinato sposo,
conoscerai l'amore.

Miranda, d'un novello viver
l'aurora va spuntando per te.
Miranda! addio, addio, Miranda!

15 La Tempête

Chœur

Miranda, e cesso e tuo sposo, sii felice!

16 L'Action

Chœur

Miranda!

Caliban, horrido mostro,
temi lo sdegno d'Ariello!
Oh Caliban!

O Miranda, ei t'adduce, tu parti,
O Miranda, no ti vedrem ormai
delle piaggie dell'aura nostra sede,
noi cercarem invano,
lo splendente e dolce fiore

against your tendency to drag, a danger which is made worse by the distance between you and the conductor. Have the four soloists of the first and of the second violins their mutes to hand?... Good, all is in order... Let's begin.

6. Fantasia on Shakespeare's Tempest for chorus, orchestra and piano four hands

Introduction

Chorus

Miranda! Miranda!

He comes, your destined spouse,
you shall know what it is to love.

Miranda, dawn of a new life
now opens up for you.
Miranda! Farewell, farewell, Miranda!

The Tempest

Chorus

Miranda, it is he, it is your spouse, be happy!

The Plot

Chorus

Miranda!

Caliban, horrible monster,
fear Ariel's disdain!
Oh Caliban!

O Miranda, he leads you forth, you go away,
O Miranda, we shall look on you no more;
from the shores of our lofty seat
we look in vain
for the sweet shining flower

che sulla terra miravan.
Addio! Miranda, addio! Miranda!

17 Le Dénouement

Lélio

18 Assez pour aujourd'hui. Votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur; vous avez même reproduit plusieurs nuances fort délicates. Vos progrès sont manifestes; je vois que vous pouvez aborder maintenant des compositions d'un ordre beaucoup plus élevé que cette faible esquisse. Adieu, mes amis, je suis souffrant; laissez-moi seul.

(Une partie de l'orchestre et tout le chœur sortent. Quand le devant de la scène est dégagé la toile se baisse de nouveau. Mais LÉLIO doit se retrouver isolé sur l'avant-scène. Après un instant de silence, l'orchestre idéal fait entendre derrière la toile l'Idée fixe de la Symphonie fantastique. LÉLIO s'arrête, comme frappé au cœur d'un coup douloureux, écoute, et dit:)

19 Coda

Lélio

Encore!

Encore, et pour toujours!...

(Il sort.)

Hector Berlioz

that on the earth we once adored.
Farewell! Miranda, farewell! Miranda!

The Conclusion

Lélio

Enough for today. The precision, ensemble and warmth of your playing are remarkable; you have even reproduced several extremely subtle nuances. You are clearly making progress; I can see that you are now ready to tackle compositions that are much more demanding than this feeble sketch. Goodbye, friends, I am exhausted; leave me alone.

(Several instrumentalists and all choristers exeunt. As soon as the front of the stage is clear the curtain falls again. LÉLIO realises that he is alone at the front. After a short silence the imaginary orchestra behind the curtain plays the Idée fixe from the Symphonie fantastique. LÉLIO pauses, as though he had received a painful blow to the heart, listens and says:)

Coda

Lélio

Again!

Again, and for ever!...

(Exit.)

Hector Berlioz

Translation: Gery Bramall and Lucie Hauser



Martin Mydtskov Rønne

Gert Henning-Jensen



Karen Wagner

Sune Hjerrild

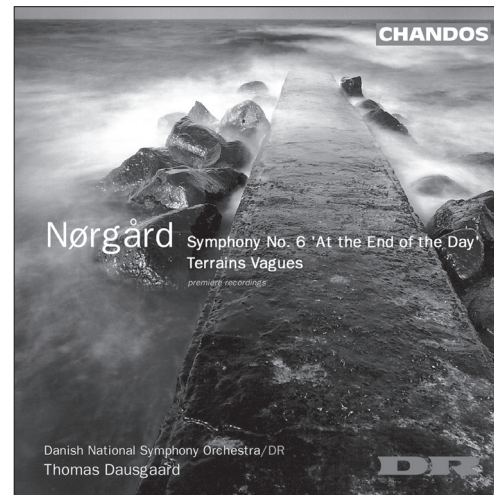
Also available



Svendsen
Symphonies Nos 1 and 2 • Polonaise No. 2
CHAN 9932

48

Also available



Nørgård
Symphony No. 6 *At the End of the Day* • Terrains Vagues
CHAN 9904

49

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Die vollständigen Texte können als PDF-Datei von unserer Website abgerufen werden.

Recording producer Chris Hazell
Sound engineer Jørn Damgaard Jacobsen
Artistic director, DNSO & Choirs/DR Per Erik Veng
General manager, DNSO & Choirs/DR Per Erik Veng
Editor Rachel Smith
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Danish Radio Concert Hall, Copenhagen; 30 July–6 August 2004
Front cover 'Vintage beauty', photograph © Roberta Osborne/iStockphoto
Back cover Photograph of Thomas Dausgaard by Marianne Grøndahl
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Bärenreiter-Verlag, Kassel
© 2007 Chandos Records Ltd
© 2007 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Printed in the EU

GRANDE SALLE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Dimanche 9 Décembre 1832. à une heure précise.

**GRAND
CONCERT DRAMATIQUE,**
Donné par M. Hector Berlioz.

PROGRAMME.

ÉPISEDE DE LA VIE D'UN ARTISTE. Symphonie fantastique, en cinq parties (1^{re}), de M. H. Berlioz. 1^{re}. RÉVÉRIES. — PASSIONS. 2^{me}. UN BAL. 3^{me}. SCÈNE AUX CHAMPS 4^{me}. MARCHE DU SUPPLICE. 5^{me}. SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT. Messe funèbre berliozienne. Ronde du Sabbat. Des noces et cande du Sabbat réunis.	LE RETOUR A LA VIE. MÉLODIE, (mélange de musique et de danse) en trois parties, faisant suite à la Symphonie fantastique; paroles et musique de M. H. Berlioz. Le rôle principal de l'artiste sera recité par M. 1^{re}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. LE PÊCHEUR. Ballade imitée de Goethe, chantée, avec Piano seul, par M. A. Devost. 2^{me}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. CHOEUR D'OMBRES (avec Or- chestre). 3^{me}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. SCÈNE DE LA VIE DE BRIGAND. Chœur, Chœur et Orchestre; le capitaine, chanté par M. Hénaut. 4^{me}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. CHANT DE BONHEUR (avec Or- chestre et Harpe), chanté par M. A. Devost. 5^{me}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. LES DERNIERS SOUPERS DE LA HARPE. Souvenirs (Orchestre seul). 6^{me}. MONOLOGUE DE L'ARTISTE. FANTAISIE SUR LA TEMPÊTE. (Drame de Shakespeare) pour Chœur et Orchestre.
---	---

(1^{re}) Le programme de la 2^e de la Symphonie sera de choisir dans
la suite.

**L'Orchestre, composé de plus de 100 MUSICIENS, sera dirigé par
M. HABENECK.**

Le Piano sera tenu par M. FENNY.

PRIX DES PLACES Balcon, Stalles et Premières, 6 fr. — Secondes et Bise-de-Chaises, 5 fr. —
Parterre, 3 fr. — Amphithéâtre, 2 fr.

On trouve des Billets chez M. Bély, au Conservatoire; M. Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97;
M. Flegel, boulevard Montmartre; MM. Lemaire, rue de l'Échelle; M. Mesnager, rue Dau-
phin; M. Vrey, place des Victoires.

LA SALLE SERA ÉCLAIRÉE.

VINGT-UN bis et successeur de 30-31 BALZARD
Imprimerie, rue J. J. Rousseau, No. 5.

835 7 1 1 207 (7)

Public notice of Berlioz's concert of 9 December 1832

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10416

Hector Berlioz (1803–1869)

- [1] **Le Carnaval romain, Op. 9** 9:18
Ouverture caractéristique
Allegro assai con fuoco – Andante sostenuto –
Tempo I Allegro vivace
- [2] **Hélène, Op. 2 No. 2*** 3:34
Ballade
Allegro
- [3] - [19] **Lélio, ou Le Retour à la vie, Op. 14bis†** 56:46
Monodrame lyrique
TT 69:37

Gert Henning-Jensen tenor (Horatio)†
Sune Hjerrild tenor (La Voix imaginaire de Lélio)†
Jean-Philippe Lafont speaker/baritone (Lélio/Le Capitaine)†
Danish National Choir/DR*†
Fredrik Malmberg permanent conductor
Danish National Symphony Orchestra/DR
Johannes Søre Hansen leader
Thomas Dausgaard

**DR**

*This recording is made in
cooperation with the Danish
Broadcasting Corporation.*

© 2007 Chandos Records Ltd © 2007 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England