

CHAN 8316

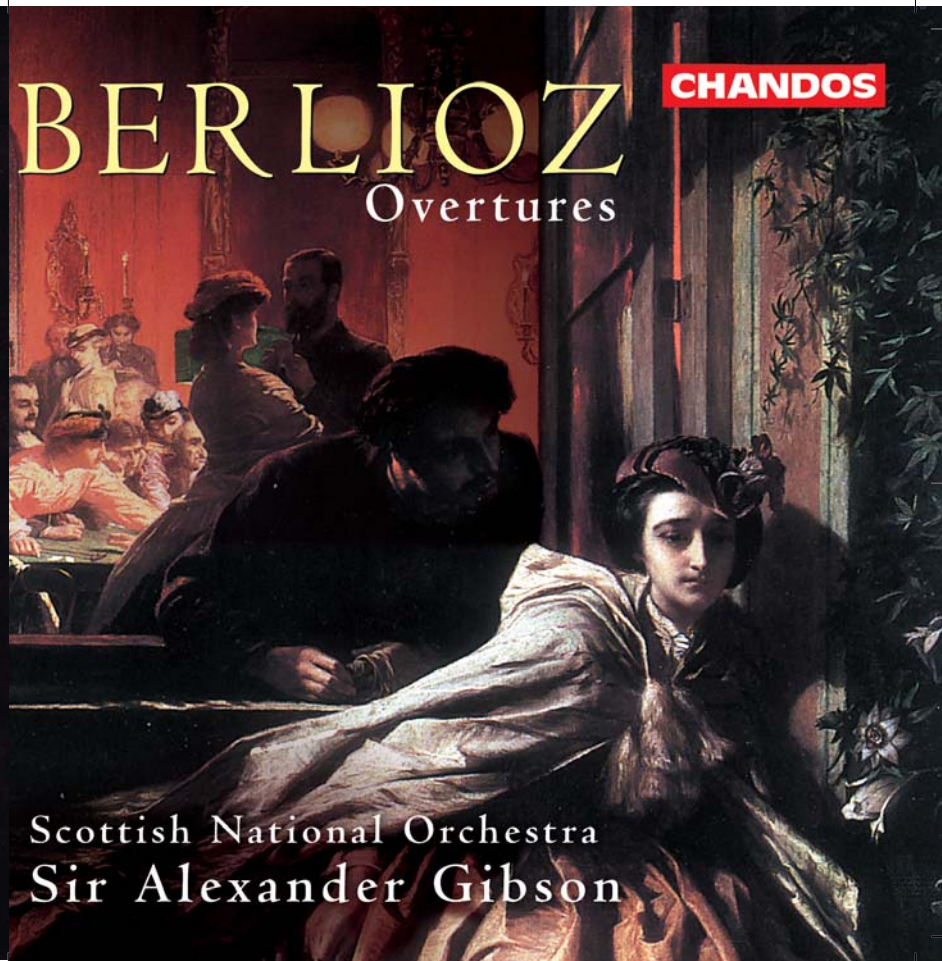


Sir Alexander Gibson

BERLIOZ

Overtures

CHANDOS



Scottish National Orchestra
Sir Alexander Gibson



Hector Berlioz

Hector Berlioz (1803–1869)

Overtures

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Rob Roy (Intrata di Rob-Roy Macgregor) | 13:02 |
| 2 | King Lear, Op. 4
Grand Overture | 14:18 |
| 3 | Le Carnaval romain, Op. 9
Characteristic Overture | 9:07 |
| 4 | Overture to 'Béatrice et Bénédict' | 7:37 |
| 5 | Le Corsaire, Op. 21
Overture | 8:08 |

TT 52:35

Scottish National Orchestra
Sir Alexander Gibson

Berlioz: Overtures

And so I drink deep draughts of the sunny,
balmy air of Nice, and life and joy return to
me, and I dream of music and the future...
I live entirely alone. I write the overture to *King
Lear*. I sing. I believe in God. Convalescence!

Hector Berlioz: *Memoirs*

The febrile Berlioz was to convalesce in Nice on more than one occasion during his life, and while resting there, free of worry, he often sketched, revised or completed several works at a time. Three of the overtures on this disc – *Rob Roy*, *King Lear* and *Le Corsaire* – were conceived during that stay in 1831 when he drank ‘deep draughts of the sunny, balmy air’; only the latter two, however, were composed in Nice itself. Rome, several months later, was the scene for *Rob Roy*. The city and its musical academics depressed Berlioz:

...the anti-musical atmosphere... reduced me to a state in which I found it almost impossible to compose...

and while at the Academy there, he wrote, or recast, no more than a handful of works. Among these, apart from the overture, was the ‘Scène aux champs’ from *Symphonie*

fantastique, and there is something of the pastoral atmosphere of this movement, with its plaintive cor anglais and oboe calls, in the central cor anglais melody of *Rob Roy*. The melody itself, however, played over a harp accompaniment, looks directly forward two years to the more rugged Byronic landscape of *Harold in Italy*, in which Harold’s theme quotes it in full. In *Rob Roy*, as in the Byron-inspired work, the harp is much in evidence. Blended with trumpet and bassoon, it lends the opening bars, with their soft horn motive, a unique sonority, and it is silent for any length of time only during the vigorous second group (the overture is in sonata form) on bassoons and lower strings. Those quick on the uptake will spot a minute later a more fleeting pre-echo of *Harold*, again from the cor anglais, though here the melody is without the harmonic sting in the tail which it possesses in the symphony. The connection between the two works is principally thematic, however: if the overture is a tribute to the Scottish warrior, then its rollicking 6/8 metre reflects neither menace nor darkness in his nature, merely the liveliness of a roving

character. The hostile reaction of the work’s first, Parisian, audience must have hurt Berlioz, for he was driven to destroy the score immediately after the concert (although, characteristically astute, he kept a duplicate).

King Lear, however, is made of sterner stuff, and was considerably better received. It was on the banks of the Arno, while on holiday in Florence, that Berlioz read Shakespeare’s play for the first time, and this concert overture, his longest, was the outcome. The formidable spirit of the King is perceivable both at the opening of the *Allegro* (graphically marked *disperato*) and behind the extended *Maestoso* introduction, with its angular opening recitative on lower strings (Beethoven, ‘a luminary only faintly discernible through dark clouds’, is nevertheless almost certainly an influence here). The *fortissimo* brass outburst which heralds the return of the recitative near the end of the introduction has been thought to represent Lear’s angry reaction to Cordelia’s silence after the reading of the will, and many have heard Cordelia herself in the two oboe melodies of the overture: one in the introduction, the other in the second group of the main *Allegro*. And yet the overture is not programmatic in the sense of depicting a narrative; rather, it seeks to evoke the

atmosphere of the play and the characters of its protagonists.

Writing of the first rehearsals of his opera based on the adventures of the Florentine sculptor Benvenuto Cellini in 1838, Berlioz describes his dismay and anger at Habeneck’s weary conducting of the lively saltarello in the carnival scene of Act I, and at the conductor’s hostility towards him:

Unhappy composers! Learn how to conduct... for do not forget that the most dangerous of your interpreters is the conductor himself.

As Berlioz saw it, responsibility for the opera’s poor reception lay entirely with Habeneck, and the bitterness over the affair of the saltarello was never entirely to leave him. Feeling perhaps that the piece had not been shown in the best light, he incorporated it into his overture *Le Carnaval romain* six years later which, true to his own maxim, he conducted at the first performance; it was encored, and Berlioz began advocating the practice of performing the piece as a prelude to the second act of *Benvenuto Cellini*.

The theme which accompanies the carnival revelry on the Piazza Colonna is thrown out by strings and wind at the opening of the overture. But almost immediately two soft notes from solo horn and clarinet respectively query whether we are in A major at all, and, in

C, the cor anglais takes over the melody sung in Act I of the opera by Cellini in his love duet with Teresa. The episode is interrupted by three rapid swirls from upper woodwind – evidently there are fireworks at this carnival – and, in orchestration of rare power and brilliance, we are back among the crowds in a lively saltarello which eventually combines the theme of the love duet with that of the Act I carnival scene. As in all the overtures on this disc except *King Lear* (and in other works by Berlioz, notably in some performances of the waltz from *Symphonie fantastique*), cornets add their distinctive sonority.

Pace those who at Berlioz's suggestion place *Le Carnaval romain* before Act II of *Benvenuto Cellini*, the overture to *Béatrice et Bénédict* stands out in the company on this disc as being the only true-bred operatic overture. The idea of a stage work inspired by the lovers in *Much Ado about Nothing* had occurred to Berlioz as early as 1833, but work on the opera did not begin until almost thirty years later.

It was 'very successfully played, under my own direction, at the new Baden-Baden Theatre on 9 August 1862', and had been commissioned by, and dedicated to, Edouard Benazet, Berlioz's friend and patron, who owned the gambling rooms at Baden-Baden at which the composer conducted a series of

concerts every August for ten years. Two of the principal melodies of the opera are presented and developed in the overture: the engaging opening theme is taken from the love duet at the end of the work, and the *Andante* which follows draws upon Béatrice's Act II aria, 'Il m'en souvient', in which she realises that Bénédict loves her. The former is presented in thirty-eight rapid bars before giving way to the latter; when the *Allegro* theme returns, artfully transformed from triple to quadruple time (a delightful stroke, as deft as the play itself), it has brought Béatrice's Act II aria with it, and the two themes weave happily in and out of each other as the coda approaches amid some characteristically racy trombone writing.

And so, once again, to Nice for the remaining work. Of all three overtures connected with that city, it is *Le Corsaire*, written during visits in 1831 and 1844, which takes the most direct inspiration from its surroundings. Berlioz originally called the piece *The Tower of Nice*, having sketched and completed it in that ruined building on the city's coastline. Composition caused him several headaches. Performed in 1845, under its original title, the overture dissatisfied him. Revising and renaming it *Le Corsaire rouge* (after James Fenimore Cooper's *The Red Rover*

in which a tower on a cliff plays an important part), he brought out a new version in 1851–52. Then, fearing that the title would mislead or obscure, he finally deleted the adjective, giving rise to the fresh misconception that the work was inspired by Byron's narrative poem, said to be based in its turn on the career of Lafitte, the notorious American buccaneer. And yet, to read Byron's work before listening to the overture is to recognise some affinity between Cooper's swashbuckling tale and the dashing, stormy sea-piece which is Byron's poem. The orchestra is a large one and, no doubt with the coruscating opening bars in mind, Berlioz asks for 'no fewer' than fifty-nine strings.

© Andrew Keener

The **Royal Scottish National Orchestra**, formerly the Scottish National Orchestra, has performed full-time since 1950. Many renowned conductors have contributed to its success, such as Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson and Bryden Thomson. Neeme Järvi is now Conductor Laureate and Walter Weller is Conductor Emeritus. The Orchestra appears regularly at the Edinburgh International Festival and at the BBC Promenade

Concerts. The Orchestra has also recorded a varied and exciting range of works and in 1990 received a *Gramophone* Award for the best concerto recording, on Chandos, with Lydia Mordkovitch and Neeme Järvi. Committed to the development of musical talent and appreciation, members of the Orchestra also work with schoolchildren and community groups.

Sir Alexander Gibson, born in 1926, studied at the Royal Scottish Academy of Music, Glasgow University and the Royal College of Music, and later in Salzburg with Igor Markevich and in Siena with Paul van Kempen. In 1951 he joined the music staff at Sadler's Wells Opera, where he later became a staff conductor and then the company's youngest music director. In 1959 Alexander Gibson became the Scottish National Orchestra's first Scottish-born principal conductor; with that Orchestra he helped form Scottish Opera, spending twenty-five years as the company's artistic director and conducting a large repertoire. He later resumed a freelance career and from 1970 toured in North and South America, returning occasionally to Scottish Opera. He was made a CBE in 1967 and knighted in 1977. He died in 1995.

Berlioz: Ouvertüren

Und so trinke ich in tiefen Zügen die sonnige, milde Luft von Nizza, und das Leben und die Freude kehren zu mir zurück, und ich träume von Musik und von der Zukunft ...

Ich lebe auf mich allein gestellt. Ich schreibe die Ouvertüre zu *Le Roi Lear*. Ich singe. Ich glaube an Gott. Genesung!

Hector Berlioz: *Memoiren*

Mehr als einmal in seinem Leben sollte sich der fiebrige Komponist zur Genesung nach Nizza begeben, und während er sich dort erholte, von allen Sorgen befreit, skizzierte, revidierte und vollendete er häufig mehrere Werke gleichzeitig. Drei der hier vorliegenden Ouvertüren – *Rob Roy*, *Le Roi Lear* und *Le Corsaire* – hatten ihre Anfänge in jenem Aufenthalt des Jahres 1831, als er “in tiefen Zügen die sonnige, milde Luft” genoss, auch wenn dann nur die letzteren beiden Stücke in Nizza selbst komponiert wurden. **Rob Roy** entstand einige Monate später in Rom. Diese Stadt und ihre Musikakademiker deprimierten Berlioz:

Die musikfeindliche Atmosphäre ... versetzte

mich in einen Zustand, in dem es mir zu komponieren fast unmöglich war.

Während seiner Zeit an der dortigen Akademie konnte er sich auf nicht mehr als eine Handvoll Werke konzentrieren. Neben der Ouvertüre gehörte hierzu die “Scène aux champs” der *Symphonie fantastique*, und einen Eindruck von der pastoralen Stimmung dieses Satzes mit seinen klagenden Englischhorn- und Oboenrufen vermittelt auch das zentrale Englischhornthema von *Rob Roy*. Diese mit Harfenbegleitung unterlegte Melodie sollte er allerdings zwei Jahre später noch einmal für die wildere Byronsche Landschaft von *Harold en Italie* verarbeiten, wo er sie praktisch unverändert in das Harold-Thema übernahm. In beiden Werken spielt die Harfe eine tragende Rolle. Von Trompeten und Fagott begleitet, verleiht sie den Eröffnungstakten von *Rob Roy* mit dem weichen Hornmotiv eine einzigartige Klangfarbe, und sie verstummt dort für längere Zeit eigentlich nur während der energischen zweiten Gruppe auf den Fagotten und tiefen Streichern (die Ouvertüre steht in Sonatenform). Einen

Moment später deutet das Englischhorn erneut auf *Harold* voraus, diesmal allerdings flüchtiger und ohne die harmonische Pointe der entsprechenden Stelle in der Sinfonie. Was beide Werke jedoch vor allem miteinander verbindet, ist die Themenstellung. Wenn die Ouvertüre dem schottischen Rebellen huldigen soll, vermittelt der ausgelassene 6/8-Takt weder bedrohliche noch düstere Charakterzüge, sondern lediglich die Lebenslust dieses im Wesen mit Robin Hood verwandten Helden. Die Ablehnung des Pariser Premierenpublikums muss den Komponisten tief verletzt haben, denn gleich nach dem Konzert vernichtete er die Partitur (wenn auch nicht die Kopie, die er sich klugerweise beiseite gelegt hatte).

Le Roi Lear ist da aus härterem Holz geschnitzt, und die Konzertgänger reagierten positiver. Berlioz hatte die Shakespeare-Tragödie erstmals an den Ufern des Arno in der Nähe von Florenz gelesen und brachte seine Eindrücke in dieser seiner längsten Ouvertüre mit Begeisterung zum Ausdruck. Die furchterregende Aura des Monarchen macht sich zu Beginn des *Allegro* (mit der plakativen Bezeichnung *disperato*) und hinter der verlängerten *Maestoso*-Einleitung mit ihrem kantigen Eröffnungsrezitativ auf den

tiefen Streichern bemerkbar (Beethoven, “ein Stern, der nur schwach durch dunkle Wolken sichtbar ist”, dürfte hier wohl dennoch Pate gestanden haben). Die Blechbläser, die gegen Ende der Einleitung *fortissimo* die Rückkehr des Rezitativs verkünden, sind als zornige Reaktion Lears auf das Schweigen Cordelias nach der Verlesung seines Testaments verstanden worden; Cordelia selbst soll in den beiden Oboenmelodien der Ouvertüre zu vernehmen sein, zunächst in der Einleitung und später in der zweiten Gruppe des Hauptallegro. Dennoch ist die Ouvertüre nicht im erzählerischen Sinne programmatisch; vielmehr scheint sie die Atmosphäre des Dramas und den Charakter seiner Gestalten heraufzubeschwören.

Während der ersten Proben zu seiner Oper über den Florentiner Bildhauer Benvenuto Cellini 1838 in Paris zeigte sich Berlioz entsetzt über den Dirigenten Habeneck, der den lebhaften Saltarello beim Karnevalstreiben auf der Piazza Colonna im ersten Akt lustlos dirigierte und sich generell so feindselig verhielt, dass Berlioz brüskiert schrieb:

Arme Komponisten! Ihr tötet gut daran, das Dirigieren zu lernen ... denn vergesst nicht, dass der gefährlichste Eurer Interpreten der Dirigent selber ist.

Für das Debakel der Uraufführung macht Berlioz ganz und gar Habeneck verantwortlich, und den bitteren Nachgeschmack der Saltarello-Affäre sollte er nie ganz verlieren. Wohl aus dem Gefühl heraus, dass das Werk nicht im besten Licht erschienen war, nahm er es sechs Jahre später in seine Konzertouvertüre **Le Carnaval romain** auf, die er – der eigenen Maxime getreu – bei der Uraufführung persönlich dirigierte; das Stück wurde als Zugabe wiederholt, und Berlioz empfahl nun gerne, es als Vorspiel zum zweiten Akt von *Benvenuto Cellini* aufzuführen.

Das Karnevalsthema der Oper wird in der Konzertouvertüre zunächst von Streichern und Bläsern vorgestellt, doch praktisch sofort melden Solo-Horn und -Klarinette mit zwei weichen Tönen ihre Zweifel daran an, dass wir uns überhaupt in A-Dur aufhalten, und das Englischhorn stimmt in C-Dur die Melodie des Liebesduetts Cellini-Teresa aus dem ersten Akt an. Diese Episode wird von drei raschen Wirbeln der hohen Holzbläser unterbrochen (das Karnevalsgeschehen wird offenkundig von Feuerwerken begleitet), und die glänzend und kraftvoll orchestrierte Musik reißt uns wieder mitten auf die Piazza Colonna, in einen lebhaften Saltarello, der schließlich den Tanz des Karnevals im ersten

Akt mit dem Thema des Liebesduetts verschmilzt. Wie bei allen hier vorliegenden Ouvertüren (mit Ausnahme von *Le Roi Lear*) und vielen anderen Werken dieses Komponisten, nicht zuletzt einigen Versionen des Walzers aus der *Symphonie fantastique*, sorgen Kornette für eine markante Klangfärbung.

Einmal abgesehen von dem Nachgedanken, *Le Carnaval romain* vor dem zweiten Akt von *Benvenuto Cellini* einzufügen, ist die Ouvertüre zu **Béatrice et Bénédict** das einzige echte Bühnenstück auf dieser CD. Der Stoff der Shakespeare-Komödie *Viel Lärm um nichts* hatte Berlioz schon 1833 zur Vertonung gereizt, doch sollte es fast dreißig Jahre dauern, bis er die Arbeit an der Oper aufnahm.

Im neu erbauten Theater zu Baden-Baden, wo Berlioz bereits seit längerer Zeit alljährlich im Spätsommer eine Konzertreihe gegeben hatte, fand am 9. August 1862 die Uraufführung statt ("sehr erfolgreich, unter meiner eigenen Leitung"), nachdem es seinem Freund und Mäzen Edouard Benazet, dem Direktor der dortigen Spielbank, gelungen war, ihn endlich zur Verwirklichung seiner Pläne zu bewegen. Ihm ist die Oper auch gewidmet. Zwei der Hauptmelodien, beide aus dem zweiten Akt,

werden von der Ouvertüre vorgestellt und entwickelt: Das einnehmende Eröffnungsthema entstammt dem Liebesduett gegen Ende des Werks, während das *Andante* dann auf der etwas früheren Arie "Il m'en souvient" beruht, in der Béatrice sich ihrer Liebe zu Bénédict bewusst wird. Das erste Thema wird in achtunddreißig schnellen Takten präsentiert, bevor es dem zweiten weicht; bei seiner Rückkehr führt es, nun kunstvoll vom Dreier- in den Vierertakt umgewandelt (ein reizender Einfall ganz im Sinne des Schauspiels), die Béatrice-Arie mit sich, und beide Themen tanzen unter typisch gewagter Posaunenbegleitung glücklich der Koda zu.

Abschließend geht es wieder nach Nizza zurück. Mehr noch als die beiden anderen mit dieser Stadt verbundenen Ouvertüren steht **Le Corsaire** unter dem unmittelbaren Eindruck seines Entstehungsortes. Berlioz nannte das während seiner Erholungsbesuche 1831 und 1844 komponierte Stück zunächst *La Tour de Nice*, weil er es in jener Turmruine an der Mittelmeerküste skizziert und vollendet hatte. Die Komposition bereitete ihm einiges Kopfzerbrechen. Mit der 1845 unter dem Originaltitel uraufgeführten Fassung war er unzufrieden. Er überarbeitete das Stück, nannte es nun

Le Corsaire rouge (nach dem Roman *Der rote Freibeuter* von James Fenimore Cooper, in dem ein Turm hoch über dem Meer eine wichtige Rolle spielt) und brachte 1851/1852 eine neue Fassung heraus. Doch als er zur Vermeidung möglicher Irreführungen durch den Titel das Adjektiv strich, sorgte er ungewollt für neue Komplikationen: Nun vermutete die Öffentlichkeit fälschlicherweise, die Musik habe sich von Lord Byrons Verserzählung *Der Korsar* inspirieren lassen, die wiederum auf der Geschichte des berüchtigten amerikanischen Korsaren Lafitte beruhen soll. Wer die Dichtung liest, bevor er sich der Ouvertüre zuwendet, wird die Ähnlichkeiten zwischen dem historischen Abenteuerroman Coopers und der stürmisch-romantischen Lyrik Byrons kaum leugnen können. Das Orchester ist gewaltig, und wohl mit Blick auf die glitzernden Eröffnungstakte fordert Berlioz "nicht weniger" als neunundfünfzig Streicher.

© Andrew Keener
Übersetzung: Andreas Klatt

Das **Royal Scottish National Orchestra**, früher als das Scottish National Orchestra bekannt, ist seit 1950 als Berufsorchester

tätig. Viele renommierte Dirigenten haben zu seinem Erfolg beigetragen, z.B. Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson und Bryden Thomson. Heute trägt Neeme Järvi den Ehrentitel Conductor Laureate und Walter Weller wurde zum Conductor Emeritus des Orchesters ernannt. Das Orchester tritt regelmäßig beim Edinburgh International Festival und bei den Londoner BBC-Promenadenkonzerten auf. Außerdem hat das Orchester eine abwechslungsreiche und interessante Palette von Werken auf Tonträger eingespielt. 1990 wurde seine bei Chandos erschienene Einspielung mit Lydia Mordkovitch und Neeme Järvi mit einem *Gramophone*-Preis als beste Konzertaufnahme des Jahres ausgezeichnet. Die Mitglieder des Orchesters, die sich für die Förderung musikalischer Talente und des Musikverständnisses der Öffentlichkeit engagieren, arbeiten darüber hinaus mit Schulkindern und Gemeindegruppen zusammen.

Der 1926 geborene **Sir Alexander Gibson** hat an der Royal Scottish Academy of Music, an der Universität Glasgow und am Royal College of Music sowie später bei Igor Markewitsch und in Siena bei Paul van Kempen studiert. 1951 trat er dem musikalischen Stab der Sadler's Wells Opera bei, wo er später hausdirigent und dann der jüngste Kapellmeister der Truppe wurde. 1959 war Alexander Gibson der erste in Schottland geborene Chefdirigent des Scottish National Orchestra, und mit ihm half er, die Scottish Opera zu gründen, als deren Künstlerischer Direktor er fünfundzwanzig Jahre lang amtierte und ein umfangreiches Repertoire dirigierte. Im Anschluß daran nahm er seine freiberufliche Karriere wieder auf und reiste ab 1970 durch Nord- und Südamerika, von wo er gelegentlich an die Scottish Opera zurückkehrte. Er wurde 1967 zum Commander of the Order of the British Empire (CBE) ernannt und 1977 geadelt. Er starb 1995.

Berlioz: Ouvertures

Voilà que j'aspire l'air tiède et embaumé de Nice à pleins poumons; voilà la vie et la joie qui accourent à tire-d'aile, et la musique qui m'embrasse, et l'avenir qui me sourit...

Je vis entièrement seul, j'écris l'ouverture du *Roi Lear*, je chante, je crois en Dieu. Convalescence.

Hector Berlioz: *Mémoires*

Le fébrile Berlioz devait passer à Nice plus d'un séjour en convalescence au cours de son existence, et souvent pendant qu'il s'y reposait, libre de tout souci, il esquissait, révisait ou terminait plusieurs œuvres en même temps. Trois des ouvertures enregistrées ici – *Rob Roy*, *Le Roi Lear* et *Le Corsaire* – furent conçues lors du séjour de 1831 où il aspira "l'air tiède et embaumé... à pleins poumons"; toutefois, seules les deux dernières furent effectivement composées à Nice. Rome, plusieurs mois plus tard, devait être la scène de **Rob Roy**. La ville et les personnages officiels de son milieu musical déprimèrent Berlioz:

...j'en étais venu même, au milieu de cette atmosphère anti-harmonique, à n'en plus pouvoir composer.

Aussi, pendant son séjour à l'Académie de France (la Villa Médicis), il n'écrivit ou ne retravailla que quelques pièces. Parmi celles-ci, outre l'ouverture, figure la "Scène aux champs" de la *Symphonie fantastique*, et on retrouve quelque chose de l'atmosphère pastorale de ce mouvement, avec ses appels plaintifs de hautbois et de cor anglais, dans la mélodie centrale de cor anglais de *Rob Roy*. Cependant, la mélodie elle-même, jouée au-dessus d'un accompagnement de harpe, annonce directement deux ans à l'avance le paysage byronien plus accidenté de *Harold en Italie*, dans lequel le thème de Harold le cite en son entier. Dans *Rob Roy*, comme dans l'œuvre inspirée par Byron, la harpe est très en évidence. Mêlée à la trompette et au basson, elle confère aux premières mesures, avec leur doux motif de cor, une sonorité unique, et n'est silencieuse de manière prolongée que pendant le second groupe vigoureux (l'ouverture est de forme sonate) joué par les bassons et les cordes graves. L'auditeur perspicace remarquera une minute plus tard un rapide pré-écho de *Harold*, de nouveau avec le cor anglais, bien que la

mélodie ne possède pas ici la mauvaise surprise harmonique dont elle est parée dans la symphonie. Cependant, le lien entre les deux œuvres est principalement d'ordre thématique: si l'ouverture est un hommage au guerrier écossais, alors son exubérante mesure à 6/8 ne reflète nulle menace ou ombre dans sa nature, mais simplement l'entrain d'un personnage en vagabondage. La réaction hostile du premier public de l'œuvre à Paris heurta probablement Berlioz, car il fut poussé à détruire la partition immédiatement après le concert (même si, avec l'astuce que lui était propre, il en conserva un double).

Le Roi Lear, cependant, est une œuvre d'une trempe plus sévère, et infiniment mieux accueillie. C'est sur les bords de l'Arno, pendant des vacances à Florence, que Berlioz lut la pièce de Shakespeare pour la première fois, et cette ouverture de concert, la plus longue qu'il ait écrite, en fut l'aboutissement. L'esprit effrayant du Roi est perceptible au début de l'*Allegro* (noté, de façon pittoresque, *disperato*) et derrière la longue introduction *Maestoso*, avec son récitatif anguleux aux cordes graves (Beethoven, "cette lumière à peine discernable au travers de sombres nuages", constitue cependant, presque certainement,

une influence à cet endroit). Selon certains, l'éclat *fortissimo* des cuivres qui annonce le retour du récitatif vers la fin de l'introduction représenterait la réaction de colère de Lear face au silence de Cordelia après la lecture du testament, et beaucoup ont entendu Cordelia elle-même dans les deux mélodies de hautbois de l'ouverture: l'une dans l'introduction, l'autre dans le second groupe de l'*Allegro* principal. Et pourtant, l'ouverture n'est pas à programme dans le sens d'une description d'un récit; elle cherche plutôt à évoquer l'atmosphère de la pièce et le caractère de ses protagonistes.

Ecrivain, en 1838, à propos des premières répétitions de son opéra d'après les aventures du sculpteur florentin Benvenuto Cellini, Berlioz décrit sa consternation et sa colère devant la direction traînante de Habeneck du vif saltarello dans la scène du carnaval de l'acte I, et devant l'hostilité du chef à son endroit:

Pauvres compositeurs! Sachez vous conduire, et vous bien conduire!... car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef-d'orchestre, ne l'oubliez pas.

Ainsi que le perçut Berlioz, l'accueil médiocre de l'opéra fut entièrement de la responsabilité de Habeneck, et l'amertume provoquée par l'affaire du saltarello ne le

quitta jamais complètement. Estimant peut-être que la pièce n'avait pas été vue sous son meilleur jour, il l'inséra dans son ouverture **Le Carnaval romain**, six ans plus tard. Fidèle à sa propre maxime, il dirigea lui-même la première audition; elle fut bissée, et Berlioz commença à défendre l'habitude de jouer la pièce comme prélude au deuxième acte de *Benvenuto Cellini*.

Le thème qui accompagne les réjouissances du carnaval sur la Piazza Colonna est lancé par les cordes et les vents au début de l'ouverture. Mais, presque immédiatement, deux notes douces, respectivement au cor solo et à la clarinette, cherchent à savoir si l'on est ou non en la majeur, puis le cor anglais reprend en ut majeur la mélodie chantée par Cellini à l'acte I de l'opéra au cours de son duo d'amour avec Teresa. L'épisode est interrompu par trois tourbillons rapides joués par les instruments à vent aigus – il y a à l'évidence des feux d'artifice dans ce carnaval – et, en une orchestration d'une puissance et d'un brio rares, nous nous retrouvons au milieu de la foule dans un joyeux saltarello qui combine le thème du duo d'amour avec celui de la scène du carnaval de l'acte I. Comme pour toutes les ouvertures enregistrées ici en dehors de celle du *Roi Lear* (et dans d'autres œuvres de

Berlioz, notamment dans certaines exécutions de la valse de la *Symphonie fantastique*), les cornets ajoutent leur timbre distinctif.

N'en déplaise à ceux qui, comme la suggère Berlioz, placent *Le Carnaval romain* avant l'acte II de *Benvenuto Cellini*, l'ouverture de **Béatrice et Bénédict** s'impose dans ce disque comme étant la seule véritable ouverture d'opéra. Berlioz eut l'idée d'une œuvre scénique s'inspirant de l'histoire des amants de *Much Ado about Nothing* (Beaucoup de bruit pour rien) dès 1833, mais il ne commença à travailler à l'opéra que presque trente ans plus tard.

Béatrice et Bénédict fut "joué avec un grand succès et sous ma direction, sur le nouveau théâtre de Bade, le 9 août 1862", écrit Berlioz. Il avait été commandé par son dédicataire Edouard Benazet, ami et mécène de Berlioz, propriétaire des salles de jeu de Bade où le compositeur vint diriger des concerts chaque été au mois d'août pendant dix ans. L'ouverture présente et développe deux des mélodies principales de l'opéra: le charmant thème du début est emprunté au duo d'amour de la fin de l'œuvre, et l'*Andante* qui suit reprend l'aria de Béatrice à l'acte II, "Il m'en souvient", dans laquelle elle prend conscience de l'amour que lui porte Bénédict. Le premier thème est présenté

pendant trente-huit mesures rapides avant de céder la place au second; quand le thème de l'*Allegro* revient, passant habilement d'une mesure à trois temps à une mesure à quatre temps (une touche ravissante, aussi habile que la pièce elle-même), il apporte avec lui l'aria de Béatrice de l'acte II. Les deux thèmes s'entremêlent alors joyeusement, tandis que la coda s'approche au milieu d'une écriture pour trombone d'une verve toute caractéristique.

La dernière œuvre de ce disque nous ramène à Nice. Des trois ouvertures liées à cette ville, c'est **Le Corsaire**, composée au cours des séjours de 1831 et de 1844, qui puise son inspiration la plus directe dans les alentours. Berlioz lui avait donné au départ le titre de *La Tour de Nice*, l'ayant esquissée et complétée dans ce bâtiment en ruine situé sur le littoral niçois. Sa composition lui donna bien du souci. Jouée en 1845, sous son titre original, l'ouverture lui déplut. Il en réalisa une nouvelle version en 1851–1852, rebaptisée *Le Corsaire rouge* (d'après l'ouvrage *The Red Rover* de James Fenimore Cooper dans lequel une tour située sur une falaise joue un rôle important). Puis, craignant que le titre n'induisse en erreur ou n'embrouille, il enleva finalement l'adjectif, donnant naissance au nouveau malentendu selon

lequel l'ouverture s'inspire du poème narratif de Byron, qui lui-même serait basé sur la carrière du célèbre boucanier américain, Lafitte. Et pourtant, la lecture du texte de Byron avant l'écoute de l'ouverture permet de relever une certaine affinité entre la fanfaronnade de Cooper et la fresque marine éclatante et tempétueuse qu'est le poème de Byron. L'orchestre fait appel à un large effectif et, ayant sans aucun doute les étincelantes mesures du début à l'esprit, Berlioz ne demande "pas moins" de cinquante-neuf instruments à cordes.

© Andrew Keener

Traduction: Francis Marchal

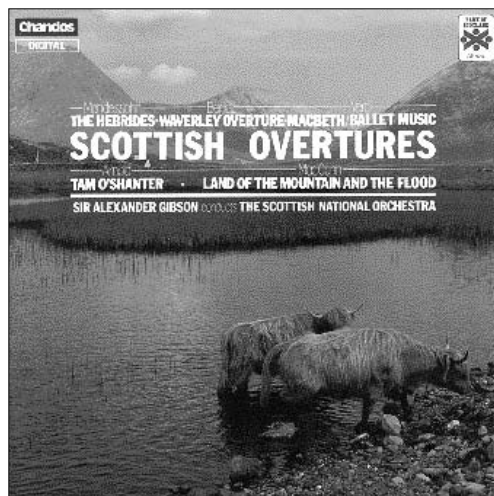
Le Royal Scottish National Orchestra, anciennement Scottish National Orchestra, est établi de façon permanente depuis 1950. De nombreux chefs renommés ont contribué à son succès, tels que Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson et Bryden Thomson. Neeme Järvi en est aujourd'hui chef honoraire et Walter Weller chef émérite. L'Orchestre se produit régulièrement dans le cadre du Festival international d'Édimbourg et des Promenade Concerts de la BBC. L'ensemble compte à son actif une grande variété d'enregistrements

passionnants; en 1990, la revue *Gramophone* lui accorda le prix du meilleur enregistrement de concerto pour un disque réalisé avec Lydia Mordkovitch et Neeme Järvi pour Chandos. Attachés à développer le talent musical et l'appréciation de leur art, les membres de l'Orchestre travaillent aussi avec les enfants des écoles et les collectivités.

Sir Alexander Gibson, né en 1926, a fait ses études au Royal Scottish Academy of Music, à la Glasgow University, au Royal College of Music et, plus tard, à Salzbourg avec Igor Markevitch et à Sienne, avec Paul van Kempen. En 1951, il se joint à la direction musicale du Sadler's Wells Opera où il sera

ensuite chef d'orchestre, puis le plus jeune directeur musical de la compagnie. En 1959, Alexander Gibson devient le premier chef principal de souche écossaise du Scottish National Orchestra et avec lui, il contribue à former le Scottish Opera, restant pendant vingt-cinq ans le directeur artistique de la compagnie et dirigeant un large répertoire. Il se réengage plus tard dans une carrière free-lance et effectue, à partir de 1970, des tournées en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, retrouvant occasionnellement le Scottish Opera. Il reçoit le titre de CBE (Commander of the Order of the British Empire) en 1967 et est fait chevalier en 1977. Il meurt en 1995.

Also available



Scottish Overtures
CHAN 8379

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Brian Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Recording venue Scottish National Orchestra Centre, Glasgow

Front cover *On the Brink* (1865) by Alfred Elmore RA

Back cover Photograph of Sir Alexander Gibson (photographer unknown)

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 1982 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

BERLIOZ: OVERTURES - Scottish National Orchestra/Gibson

CHANDOS DIGITAL

CHAN 8316

Hector Berlioz (1803–1869)

Overtures

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Rob Roy (Intrata di Rob-Roy Macgregor) | 13:02 |
| 2 | King Lear, Op. 4
Grand Overture | 14:18 |
| 3 | Le Carnaval romain, Op. 9
Characteristic Overture | 9:07 |
| 4 | Overture to 'Béatrice et Bénédict' | 7:37 |
| 5 | Le Corsaire, Op. 21
Overture | 8:08 |

TT 52:35

Scottish National Orchestra
Sir Alexander Gibson

(DDD)

CHANDOS
CHAN 8316

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

LO 7038

© 1982 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 8316