

Chandos

CHAN 8727



photo: Fritz Curzon

STANISLAW SKROWACZEWSKI

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

Chandos

DIGITAL

B·E·R·L·I·O·Z
*Symphonie
fantastique*
London Symphony Orchestra
STANISLAW SKROWACZEWSKI



Hector Berlioz (1803-1869)

Symphonie fantastique Op.14

- 1 I Rêveries - Passions (16:46)
- 2 II Un Bal (6:36)
- 3 III Scène aux Champs (18:27)
- 4 IV Marche au Supplice (7:23)
- 5 V Songe d'une Nuit du Sabbat (11:04)

DDD TT = 60:26

London Symphony Orchestra
conducted by
STANISLAW SKROWACZEWSKI

‘What a good thing it isn’t music’. Rossini is reputed to have said after reading the score of Berlioz’s *Symphonie fantastique*. The contemporary French critics were also fierce in their condemnation. According to Fétis:

Before one can be an innovator in music, one has to be a musician. This is something that Monsieur Berlioz doesn’t seem to have realised. His melody is ill-shaped, clumsy, wanting in proportion. His harmony is wrong; the chords are unrelated to each other or fit awkwardly together. When it’s not grotesque it’s commonplace.

But how ‘innovative’ — even revolutionary — this symphony must have appeared: five movements instead of the usual four; a huge orchestra including harps, cor anglais, E flat clarinet, four tuned timpani and a pair of bells; descriptive programme notes provided by the composer; and a new compositional device called an *idée fixe*, or motto theme, which permeated the work. Its first appearance was enough to alarm the conservative musical establishment: flute and first violins in soaring unison, exaggerated dynamics and pounding string chords, all vividly portraying the wild delights of falling in love. The entire symphony was an unmistakable challenge, a manifesto of Romantic ideals in music, proclaiming the turbulent emotions that the artist endures in his quest for the ‘beloved’.

Berlioz was twenty-six when he wrote the *Symphonie fantastique*, which he subtitled ‘Episode in an Artist’s Life’. It was largely autobiographical — Berlioz was at that time suffering agonies of unrequited love for the actress Harriet Smithson — and it was also born out of his new found passion for the poetry of Goethe and the music of Beethoven. The first performance took place at the Paris Conservatoire on 5 December 1830, and an extensively revised version was played there again two years later.

Berlioz had discovered the music of Beethoven in 1828 when the Conservatoire founded its own professional orchestra and began to perform the symphonies. These opened up ‘a new world of music’, and Berlioz suddenly perceived that through the medium of the orchestra alone one could describe events and express emotions. Pure music, transcending the power of words, became his ideal. While most of his contemporaries, given his programme notes as a scenario, would have composed an

opera, Berlioz deliberately chose a symphony and what he called 'the language of instruments; a language richer, more varied, more flexible, and by its very imprecision incomparably more powerful'. The orchestra thus became the drama, and the *Symphonie fantastique* exerted an enormous influence on the subsequent burgeoning of symphonic music in the 19th century.

Much of Berlioz's vast experience was later distilled into his *Treatise on Instrumentation* (1843) in which he provided not only the most detailed and up-to-date information on orchestral technique, but also probed deeper into the artistic aspects of the subject than anyone previously. His opening words set the tone:

The *tremolo* on the strings expresses unrest, excitement, terror. In a large orchestra it produces a sound like a rapid and powerful waterfall. A magnificent example of this effect can be found in the Oracle Scene in the first Act of Gluck's *Alceste*. I know nothing of this kind more dramatic or awesome.

There is another example — towards the end of the 'March to the Scaffold' in Berlioz's own *Symphonie fantastique*. This whole movement is an orchestral tour-de-force with its anguished bassoon solos, remorseless build-up of brass and percussion, and poignant clarinet motto theme which reappears just before the executioner's axe falls.

With what relish the volatile and passionate Berlioz approached the orchestra — like some Napoleonic general:

When I arrange all my instruments in battle order at the beginning of my score, and I think of the virgin lands lying before me, an elation seizes me and I rush forward to begin work. Sometimes I address a few words to my troops: "Look here, you unmannerly fellow, it's time you learnt how to speak properly; come, I'll teach you. And you over there, graceful musical sprites, confined by routine far too long, come and dance for me..."

That 'elation', which Berlioz translated into the music, no doubt explains why the *Symphonie fantastique* still comes up so vital and fresh.

© 1989 Edward Blakeman



HECTOR BERLIOZ

Programme

Note

The composer's intention has been to treat of various states in the life of an artist, insofar as they have musical quality. Since this instrumental drama lacks the assistance of words, an advance explanation of its plan is necessary. The following Programme¹, therefore, should be thought of as if it were the spoken text of an opera, serving to introduce the musical movements and to explain their character and expression.

First Movement

DAY-DREAMS — PASSIONS

The composer imagines that a young musician, troubled by that spiritual sickness which a famous writer has called *le vague des passions*, sees for the first time a woman who possesses all the charms of the ideal being he has dreamed of, and falls desperately in love with her. By some strange trick of fancy, the beloved vision never appears to the artist's mind except in association with a musical idea, in which he perceives the same character — impassioned, yet refined and diffident — that he attributes to the object of his love.

This melodic image and its model pursue him unceasingly like a double *idée fixe*. That is why the tune at the beginning of the first *allegro* constantly recurs in every movement of the symphony. The transition from a state of dreamy melancholy, interrupted by several fits of aimless joy, to one of delirious passion, with its impulses of rage and jealousy, its returning moments of tenderness, its tears, and its religious solace, is the subject of the first movement.

Second Movement

A BALL

The artist is placed in the most varied circumstances: amid the hubbub of a carnival; in peaceful contemplation of the beauty of nature — but everywhere, in town, in the meadows, the beloved vision appears before him, bringing trouble to his soul.

¹ At concerts in which this symphony is played, the distribution of this Programme to the audience is indispensable to the full understanding of the dramatic plan of the work. (HB)

Third Movement

IN THE MEADOWS

One evening in the country, he hears in the distance two shepherds playing a *ranz de vaches*; this pastoral duet, the effect of his surroundings, the slight rustle of the trees gently stirred by the wind, certain feelings of hope which he has been recently entertaining — all combine to bring an unfamiliar peace to his heart, and a more cheerful colour to his thoughts. He thinks of his loneliness; he hopes soon to be alone no longer... But suppose she deceives him!... This mixture of hope and fear, these thoughts of happiness disturbed by dark forebodings, form the subject of the *adagio*. At the end, one of the shepherds again takes up the *ranz de vaches*; the other no longer answers... Sounds of distant thunder... solitude... silence...

Fourth Movement

MARCH TO THE SCAFFOLD

The artist, now knowing beyond all doubt that his love is not returned, poisons himself with opium. The dose of the narcotic, too weak to take his life, plunges him into a sleep accompanied by the most horrible visions. He dreams that he has killed the woman he loved, and that he is condemned to death, brought to the scaffold, and witnesses *his own execution*. The procession is accompanied by a march that is sometimes fierce and sombre, sometimes stately and brilliant: loud crashes are followed abruptly by the dull thud of heavy footfalls. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* recur like a last thought of love interrupted by the fatal stroke.

Fifth Movement

SABBATH NIGHT'S DREAM

He sees himself at the witches' sabbath, in the midst of a ghastly crowd of spirits, sorcerers, and monsters of every kind, assembled for his funeral. Strange noises, groans, bursts of laughter, far-off shouts to which other shouts seem to reply. The beloved tune appears once more, but it has lost its character of refinement and diffidence; it has become nothing but a common dance tune, trivial and grotesque; it is she who has come to the sabbath... A roar of joy greets her arrival... She mingles with the devilish orgy... Funeral knell, ludicrous parody of the *Dies irae*¹, sabbath dance. The sabbath dance and the *Dies irae* in combination.

(translated by Nicholas Temperley)

¹ A hymn chanted during the funeral service of the Catholic Church. (HB)

“Wie gut, daß das keine Musik ist”, soll Rossini gesagt haben, nachdem er die Partitur der *Symphonie fantastique* durchgelesen hatte. Und auch die zeitgenössischen französischen Musikkritiker lehnten das Werk scharf ab — so etwa Fétis:

Ehe man ein musikalischer Neuerer werden kann, muß man ein Musiker sein. Das ist etwas, das Monsieur Berlioz nicht erkannt zu haben scheint. Seine Melodie ist schlecht geformt, plump und unproportioniert. Seine Harmonie ist falsch; die Akkorde haben keinen Bezug zueinander oder passen doch recht schlecht zusammen. Wo das Werk nicht grotesk ist, dort ist es banal.

Aber doch — wie “innovativ”, ja revolutionär diese *Symphonie* damals erschienen haben muß: fünf Sätze anstatt der üblichen vier; ein Riesenorchester einschließlich von Harfen, Englischhorn, Es-Klarinette, vier gleichgestimmte Pauken und ein Glockenpaar; beschreibende Programmanmerkungen des Komponisten, und schließlich ein neues kompositorisches Mittel — die *idée fixe* (oder Leitmotiv) die das ganze Werk durchdringt. Das Werk löste beim konservativen Musik-Establishment schwere Unruhe aus: Flöte und erste Geigen in schwebendem Gleichklang, überspitzte Dynamik und hämmernde Streicherakkorde — all das als packende Darstellung der wilden Freuden der Liebe. Die ganze *Symphonie* war eine unmißverständliche Herausforderung, ein Manifest romantischer Ideale in der Musik, das die turbulenten Gefühle zur Schau stellte, die der Künstler in seinem Drang nach der Geliebten ertragen muß.

Berlioz war 26 Jahre alt, als er die *Symphonie fantastique* komponierte. Er gab ihr den Untertitel “Episode aus dem Leben eines Künstlers”. Das Werk war größtenteils autobiographisch — Berlioz war zu jener Zeit in die Agonie einer unerwiderten Liebe zu der Schauspielerin Harriet Smithson verfallen. Ebenfalls beeinflusst ist das Werk von seiner neuentdeckten Leidenschaft für die Lyrik von Goethe und die Musik von Beethoven. Die Erstaufführung der *Symphonie* fand im Pariser Conservatoire am 5. Dezember 1830 statt, wo zwei Jahre später auch eine stark bearbeitete Version aufgeführt wurde.

Berlioz hatte die Musik von Beethoven 1828 entdeckt, als das Pariser Conservatoire sein eigenes professionelles Orchester gründete und Beethoven-Symphonien zu spielen begann. Das eröffnete “eine neue Welt der Musik” für Berlioz, und er erkannte plötzlich, daß man allein durch das Orchestermedium Ereignisse schildern und Gefühle ausdrücken konnte. Reine Musik, hinausgehend über die Kraft des Wortes, wurde zu seinem Ideal. Während die meisten seiner Zeitgenossen anhand seiner Programmanmerkungen eine Oper komponiert haben würden, entschied sich Berlioz bewußt für eine *Symphonie* und dafür, was er “die Sprache der Instrumente” nannte — “eine reichere, vielfältigere, flexiblere Sprache, die gerade durch ihre Ungenauigkeit unvergleichlich mächtiger” als das Wort war. Das Orchester wurde so zum Drama, und die *Symphonie fantastique* sollte einen enormen Einfluß auf das symphonische Schaffen im 19. Jahrhundert ausüben.

Vieles aus Berlioz’ reicher Erfahrung fand später einen Niederschlag in seiner “Abhandlung über Instrumentierung” (1843), in der er nicht nur die detailliertesten und neuesten Informationen über Orchestertechnik gibt, sondern sich auch eingehender mit den künstlerischen Aspekten dieses Themas auseinandersetzt als dies je zuvor geschehen war. Schon die ersten Worte lassen das erkennen:

Das Streicher-Tremolo drückt Unruhe, Erregung, Schrecken aus. In einem großen Orchester wird damit ein Klang wie von einem reißenden, mächtigen Wasserfall erzeugt. Ein großartiges Beispiel für diese Wirkung kann man in der Orakel-Szene im 1. Akt von Glucks *Alceste* finden. Ich kenne nichts dieser Art, das dramatischer oder furchterweckender wäre.

Aber es gibt doch ein anderes Beispiel — in Berlioz’ eigener *Symphonie fantastique*, gegen Ende des vierten Satzes, “Der Gang zum Hochgericht”. Dieser ganze Satz ist eine orchestrale *tour de force* mit seinen verzweifelten Fagott-Solos, dem unwiderstehlichen Aufbau von Blechbläsern und Schlagzeug, und mit der wiederauftauchenden *idée fixe*, die knapp vor dem Ende durch eine schrille Klarinette das Fallen des Todesstriches ankündigt.

Mit welchem Enthusiasmus manipuliert der überschäumende und leidenschaftliche Berlioz hier sein Orchester — fast wie ein napoleonischer General:

Wenn ich alle meine Instrumente in Gefechtsordnung zu Beginn meiner Partitur zu ordnen beginne, und wenn ich an das jungfräuliche Land denke, das hier vor mir liegt, dann erfaßt mich Begeisterung und ich stürze mich in die Arbeit. Manchmal spreche ich sogar einige Worte zu meinen "Soldaten": "Du da, du unmanierlicher Kerl, du hast bis jetzt nur Unsinn geredet. Ich werde dich sprechen lehren. Und ihr graziösen Kobolde dort, ihr seid viel zu lang durch Routine beenzt worden. Kommt und tanzt für mich..."

Diese "Begeisterung" die Berlioz auf seine Musik übertrug, ist die offensichtliche Erklärung dafür, daß seine *Symphonie fantastique* bis heute so vital und frisch geblieben ist.

© 1989 Edward Blakeman

Programm

Vorbemerkung

Ziel des Komponisten war es, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu schildern, soweit diese musikalisch darstellbar sind. Da dieses Instrumental-Drama durch keinen Worttext unterstützt wird, bedarf sein Plan einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm¹ ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der in die einzelnen Sätze der Musik einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

Erster Satz

TRÄUME — LEIDENSCHAFTEN

Der Komponist stellt sich vor, daß ein junger Musiker, der unter dem Einfluß jenes seelischen Leidens steht, das ein berühmter Schriftsteller als *le vague des passions* bezeichnet, zum ersten Mal eine Frau sieht, die in sich alle Reize des Idealwesens vereinigt, das er sich in seiner Vorstellung erträumt hat, und daß er sich sterblich in sie verliebt. Eigentümlicherweise zeigt sich das geliebte Bild dem geistigen Auge des Künstlers nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein, in welchem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Charakter erkennt, wie er ihn auch dem geliebten Wesen zuschreibt.

¹ Die Verteilung dieses Programms an das Publikum ist bei Konzerten, in denen diese Sinfonie aufgeführt wird, zum völligen Verständnis des dramatischen Planes dieses Werkes unerlässlich. (HB)

Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich wie eine doppelte *idée fixe*. Dies ist der Grund, warum das Anfangsmotiv des ersten *allegro* konstant in allen Sätzen der Sinfonie wiedererscheint. Der Übergang aus dem Zustand melancholischen Träumens, unterbrochen durch einige Anwandlungen zielloser Freude, zu jenem einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihrem Streben nach religiösen Tröstungen — dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.

Zweiter Satz

EIN BALL

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den Tumult eines Festes, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Lande, erscheint das teure Bild vor seinem Auge und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Satz

SZENE AUF DEM LANDE

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen ein *ranz des vaches* (Kuhreigen) spielen; dieses ländliche Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, gelegentliche Anflüge neu aufkeimender Hoffnung — all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freudiger. Er sinnt über seine Einsamkeit nach; er hofft, bald nicht mehr allein zu sein... Doch wie, wenn sie ihn täuschte... Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen gestört, bilden den Gegenstand des *adagio*. Am Schluß wiederholt einer der Hirten den *ranz des vaches*; der andere antwortet nicht mehr... Fernes Donnergerollen... Einsamkeit... Stille...

Vierter Satz

GANG ZUM RICHTPLATZ

In der sicheren Erkenntnis, daß seine Liebe mißachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von den schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt,

er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei *seiner eigenen Hinrichtung*. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *idée fixe* wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

Fünfter Satz

TRAUM EINER SABBATNACHT

Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, schallendes Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen noblen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, trivial und grotesk; sie ist es, die zum Sabbat gekommen ist... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft... Sie mischt sich unter das teuflische Treiben... Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*¹, Sabbat-Tanz. Der Sabbat-Tanz und das *Dies irae* zusammen.

(Übersetzung: Peter Schmidt)

1 Hymne, die bei den Trauerzeremonien der katholischen Kirche gesungen wird. (HB)
translations reproduced by courtesy of Bärenreiter-Verlag, Kassel + Basel

“Heureusement que ce n’est pas de la musique,” aurait dit Rossini après avoir lu la partition de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Les critiques français de l’époque étaient tout aussi féroces dans leurs jugements. Selon Fétis:

Avant d’être inventeur en musique, il faut être musicien: c’est quelque chose que M. Berlioz ne paraît pas avoir compris. Sa phrase de mélodie est mal faite, gauche, manquant de nombre. Son harmonie est incorrecte; les accords ne se lient point entre eux ou s’agencent mal. Lorsqu’elle n’est pas monstrueuse, elle est commune.

Mais combien innovatrice — et même révolutionnaire — cette symphonie a dû leur paraître: cinq mouvements au lieu des quatre habituels; un énorme orchestre comprenant des harpes, un cor anglais, une clarinette en mi bémol, quatre timbales accordées et deux cloches; des notes de programme descriptives fournies par le compositeur; et un nouveau système de composition, un leitmotiv appelé *idée fixe*, imprégnant toute l’œuvre. Sa première audition suffit à effarer les musiciens conservateurs établis: flûte et premier violon s’élevant à l’unisson, des rythmes exagérés et de furieux accords aux cordes, tout cela exprimant le délire d’un premier amour. La symphonie entière était un défi évident, un manifeste musical des idéaux romantiques, proclamant les émotions déchaînées que l’artiste éprouve dans sa recherche de la “bien-aimée”.

Berlioz avait vingt-six ans lorsqu’il composa la *Symphonie fantastique* qu’il sous-titra “Episode de la Vie d’un Artiste”. L’œuvre était autobiographique dans ses grandes lignes — Berlioz souffrait à l’époque les tortures d’un amour non partagé pour l’actrice Harriet Smithson — et inspirée par sa passion récente pour la poésie de Goethe et la musique de Beethoven. La première audition eut lieu au Conservatoire à Paris, le 5 décembre 1830 et une version considérablement révisée y fut de nouveau exécutée deux ans plus tard.

Berlioz avait découvert la musique de Beethoven en 1828, lorsque le Conservatoire fonda son propre orchestre professionnel et se mit à exécuter les symphonies. Elles ouvrirent à Berlioz “un nouveau monde musical” et il comprit soudain qu’on pouvait utiliser l’orchestre pour décrire des événements et exprimer des émotions. La musique pure, transcendant le pouvoir des mots, devint son idéal. Alors que la plupart de ses contemporains, avec ses notes de programme comme scénario, auraient composé un opéra, Berlioz choisit délibérément une symphonie et ce qu’il appelait “la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante”. C’est donc l’orchestre qui devient le drame et la *Symphonie fantastique* allait exercer une influence énorme sur le développement de la musique symphonique au XIX^{ème} siècle.

Berlioz devait résumer plus tard sa riche expérience dans son *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (1843) dans lequel non seulement il donnait des renseignements détaillés et à jour sur la technique orchestrale, mais étudiait les aspects artistiques du sujet plus en profondeur qu'on ne l'avait jamais fait. Ses premières phrases établissaient ses intentions:

Le tremolo sur les cordes exprime l'inquiétude, l'excitation, la terreur. Dans les grands orchestres, il produit un bruit semblable à celui d'une rapide et puissante cascade. Une magnifique application de cette espèce de tremolo a été faite dans la scène de l'Oracle, au premier acte de l'*Alceste* de Gluck. Je ne connais rien en ce genre de plus dramatique ni de plus terrible.

Il y a un exemple semblable: vers la fin de la "Marche au Supplice" dans la *Symphonie fantastique*. Tout ce mouvement est un tour de force orchestral, avec ses solos de basson angoissés, le crescendo inéluctable des cuivres et de la percussion et le thème poignant de la clarinette qui revient juste avant que la hache du bourreau ne s'abatte.

Avec quelle joie Berlioz, dans sa passion explosive, abordait l'orchestre! Comme un général de Napoléon:

Quand j'ai tracé la première accolade de ma partition, où sont rangés en bataille mes instruments de différents grades, quand je songe à ce champ d'accords que les préjugés scholastiques ont conservé vierge jusqu'à présent... je m'élance avec une sorte de fureur pour y fourrager. J'adresse quelquefois la parole à mes soldats: "Toi, grossier personnage, qui jusqu'à présent n'a su dire que des sottises, viens ça que je t'apprenne à parler: vous tous, gracieux follets musicaux que la routine avait relégués dans les cabinets poudreux des savants théoriciens, venez danser devant moi..."

C'est sans doute à cause de cette "fureur" qui s'exprime dans sa musique que la *Symphonie fantastique* de Berlioz est restée si vivante et si neuve.

© 1989 Edward Blakeman

Translations by Byword, London

Programme

Avertissement

Le Compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme¹ suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Première Partie

REVERIES — PASSIONS

L'Auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion dévorante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Deuxième Partie

UN BAL

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

¹ La distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage. (HB)

Troisième Partie

SCENE AUX CHAMPS

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz de vaches; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné tonnerre... solitude... silence...

Quatrième Partie

MARCHE AU SUPPLICE

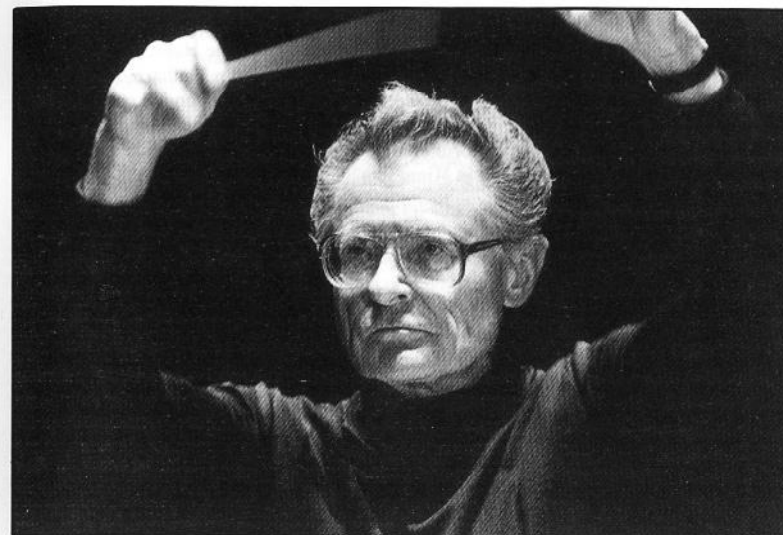
Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième Partie

SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*¹, *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le Dies irae ensemble.

1 Hymne chanté dans les cérémonies funèbres de l'Eglise Catholique. (HB)



Stanislaw Skrowaczewski was born in Lwow, Poland. He began piano and violin studies at the age of four, composed his first symphonic work at seven, gave his first piano recital at eleven and at thirteen played and conducted Beethoven's Third Piano Concerto. After the war he became conductor of the Wroclaw Philharmonic and then spent 2 years in Paris where he studied with Nadia Boulanger. Back in Poland he served as Music Director of the Katowice, Krakow and Warsaw Philharmonic orchestras in succession. In 1956 Skrowaczewski won the International Conductors competition in Rome, and in 1958 he made his American debut with the Cleveland Orchestra. This led to engagements with the major US orchestras and, in 1960, to his position as Music Director of the Minneapolis Symphony Orchestra (later the Minnesota Orchestra) which he held for 19 years.

Skrowaczewski is an American citizen and has received several honorary doctorates as well as the Gold Medal of the Mahler-Bruckner Society and five ASCAP awards for his programming of contemporary music in Minnesota.

Selt 1984 ist Skrowatschewski Hauptdirigent des Hallé Orchestra in Manchester. Mit dem Hallé, aber auch mit den großen amerikanischen Orchestern, ist er mehrfach auf internationale Tournee gegangen. Zudem war er Gastdirigent der Berliner Philharmonie, der Wiener Philharmonie, des Königlichen Concertgebouw, dem Orchestre de Paris und allen Londoner Orchestern.

Skrowatschewski ist amerikanischer Staatsbürger und wurde mehrfach zum Ehrendoktor ernannt. Außerdem hat er die Goldmedaille der Mahler-Bruckner Gesellschaft sowie fünf ASCAP-Auszeichnungen für seine Darbietungen zeitgenössischer Musik in Minnesota erhalten.

Depuis 1984, Skrowaczewski est Chef d'Orchestre principal du Hallé Orchestra, à Manchester (Angleterre). Il a effectué des tournées internationales avec le Hallé ainsi qu'avec les grands orchestres américains. Il a également été invité à diriger le Philharmonique de Berlin, le Philharmonique de Vienne, le Concertgebouw Royal, l'Orchestre de Paris et tous les orchestres londoniens.

Skrowaczewski est citoyen américain et a reçu plusieurs doctorats honoraires ainsi que la Médaille d'Or de la Société Mahler-Bruckner et cinq prix ASCAP pour son interprétation de musique contemporaine au Minnesota.

- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens • Assistant Engineer: Ben Connellan • Editor: Jeffrey Ginn
- Recorded in All Saints Church, Tooting, London SW17 on 30 & 31 January 1989
- Front Cover Painting: *The Witches' Sabbath* (from *La Quinta del Sordo*) by Francisco de Goya, courtesy of the Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
- Sleeve Design: Jane Embley • Art Direction: Vicki Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

BERLIOZ: SYMPHONIE FANTASTIQUE - LSO/Skrowaczewski

Chandos CHAN 8727

Chandos

CHAN 8727

Hector Berlioz (1803-1869)

*Symphonie
fantastique Op.14*

- 1 I Rêveries - Passions (16:46)
- 2 II Un Bal (6:36)
- 3 III Scène aux Champs (18:27)
- 4 IV Marche au Supplice (7:23)
- 5 V Songe d'une Nuit du Sabbat (11:04)

London Symphony Orchestra

conducted by

STANISLAW SKROWACZEWSKI



0 95115 87272 7

DDD

TT = 60:26

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany / Imprimé en Allemagne
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

BERLIOZ: SYMPHONIE FANTASTIQUE - LSO/Skrowaczewski

Chandos CHAN 8727