

Chan 9510

CHANDOS

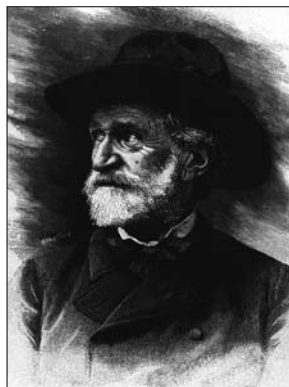
Verdi

Volume 1

Preludes, Overtures & Ballet Music

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

Philharmonic



Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1813–1901)

1	Overture: Oberto	7:12
2	Overture: Un giorno di regno (Il finto Stanislao)	5:34
3	Overture: Nabucco	7:38
4	Prelude: Ernani	3:17
5	Prelude: I due Foscari	2:33
6	Overture: Giovanna d'Arco	7:29
7	Overture: Alzira	6:55
8	Prelude: Attila	3:21
9	Prelude: Macbeth	3:21
	Ballet Music: Macbeth	10:34
10	Ballo I	2:14
11	Ballo II –	5:22
12	Ballo III	2:55
13	Prelude: I masnadieri	5:20
14	Prelude: Il corsaro	2:59
15	Overture: La battaglia di Legnano	9:21
	TT 76:06	

BBC Philharmonic
Ora Shiran leader
Edward Downes

Giuseppe Verdi: Preludes, Overtures & Ballet Music

The nineteenth century opened amid many upheavals, artistic as well as social and political. There remained, however, a reasonable certainty that if you went to the opera the performance would begin with an overture. The century, having got into its stride, also prided itself on being the age of reform, and reformers tend to be great abolitionists. By the early 1900s it occasioned no surprise if the new opera brought up the curtain right from the start, as in the works of Giacomo Puccini which were already proving so popular. The way to this innovation (almost a revolution) was pointed not by Wagner, the great revolutionary being in this respect notably conservative, but by the 'reactionary' Italian school and most especially by Verdi. His last opera, *Falstaff* (1892) dispensed with overture and almost-as-obligatory opening chorus, and its predecessor, *Otello* (1887), while incorporating the chorus, used it as part of that flood tide of enormous sound that bursts upon the audience without warning or preparation. *Aida* (1871), written for the new Cairo Opera House built in the wake of

the excitement occasioned by the opening of the Suez Canal, has a Prelude and might have had a full-scale overture – which Verdi wrote for the Italian premiere in 1872 but so disliked on hearing it in rehearsal that he withdrew it and later would never countenance performance or perusal. It lasted, nevertheless, eleven minutes in performing time, and so was the longest as well as the last of all the Verdi overtures.

These three operas completed a life's work that began in 1839 with the ominous chords which announce the Overture to *Oberto*. It is a well-constructed piece, with tunes in abundance and sufficient specific reference to the opera to give a foretaste of both the pastoral setting (the 'deliziosa campagna') of the first scene and of the 'whirlwinds of war' about which the chorus will shortly be singing. *Un giorno di regno* (1840), written in the unhappiest year of Verdi's life, is his only comedy apart from *Falstaff*, and is a sparkler. The Overture, despite creating a suspicion that it is about to gallop away to the strains of *William Tell*, is delightfully inventive, with a quirky-perky rhythm

possibly intended to suggest the Polish setting and some busy jollities on the way to its by no means overdue conclusion. With the solemn horns and hymn-like phrases at the start of *Nabucco* (1842) the change of mood is complete, and here, with the swaying melody and strings in resonant thirds, is an unmistakable allusion to the most famous number in the opera, the great Hebrew chorus, 'Va, pensiero', which, Verdi says, came to him as an inspiration when he first turned over the pages of the libretto.

I lombardi (1843), not customarily thought of as a pioneering opera, is unusual at least in its opening: some thoughtful phrases, of such quietness that one wonders whether an Italian audience still settling down could even have heard them, are followed after a few minutes by the sound of off-stage band and chorus with curtain up. *Ernani* and *I due Foscari* (both 1844) are more conventional, and are headed 'Preludio' instead of the grander 'Sinfonia'. *Giovanna d'Arco* (1845), by contrast, has the most fully developed overture so far in Verdi's career. A peaceful melody for flute, soon to be joined by oboe, suggests perhaps the fields of Domremy from which Joan has come, and then the military procession with its carillon of descending scales points to the

victories of Orléans and Reims. Later events in Rouen seem not to be foreshadowed.

Alzira (1845) is generally conceded to be the least successful of all Verdi's operas, and the Overture the best part of it: 'Quella è proprio brutta', or 'a real beast', was Verdi's own retrospective opinion. *Attila* (1846) shares with *I masnadieri* (1847) the somewhat unexpected benediction of a most beautiful melody: something of Bellini, perhaps, can be traced in the long, elegiac lines, and, in the second piece, the solo cellist is for a brief patch of glory almost elevated to the ranks of the principal singers. In between came *Macbeth* (1847), where the more fantastic workings of Verdi's imagination are in evidence from the very first bars – a weird scurrying of woodwind, ambiguous in tonality. Poignantly interwoven later on are phrases of Lady Macbeth's sleepwalking scene, another step towards that more integrated kind of operatic composition which was evolving in Italy as surely as in Germany. The Italians were always reluctant to admit to a German influence, but that did not prevent a little private study. As for the *Macbeth* ballet music, the influence there was French. In Paris a full-length ballet was mandatory and even though the premiere of the revised version (1864–65) took place not

at the Opéra but at the smaller Théâtre lyrique, it was still required. So the witches enhanced their festivities with a zestful knees-up, and Verdi took some pleasure in augmenting the problems of production with a demand for 'two oboes, six clarinets in A, two bassoons and a double bassoon' to play beneath the stage: 'this will provide a sonority that is strange and mysterious and at the same time calm and quiet such as no other instruments can give.'

The great stroke of originality in *Il corsaro* (1848) is the short prelude (less than two minutes long) to the prison scene in Act III, with solo violin, cello and strings. The Prelude itself, with its suitably Byronic suggestions of storm and romance, is less remarkable; and, as though to make amends, Verdi then turned his attention to writing a full-length prelude, his longest yet, for *I masnadieri* (1847). Julian Budden rates it 'one of his most original designs', despite some evidence of Rossini's influence in his later, French, period. Subsequently, it was to be matched in scope and surpassed in quality by the two great full-scale overtures, those to *Les vèpres siciliennes* (1855) and *La forza del destino* (1862).

As a form, the overture was probably not one that attracted Verdi in or for itself as it did composers of the German school. On the

other hand, he was certainly concerned that the opera should get off to a good start. He recognized the power of introductory music to set the scene and mood, as he does most subtly in *Simon Boccanegra* (1857, rev. 1881). A thematic reference which would reappear in the course of the drama (as in *Un ballo in maschera*, 1859, and *Don Carlos*, 1867) helped also to involve a more thoughtful audience. Sometimes there could be an essentially musical satisfaction as in a job well done, and that would have been provided by the taut monothematic developments of the Overture to *Luisa Miller* (1849). Sometimes he would be content to set the mood as briefly as possible and leave it at that (*Il trovatore*, 1853) or give the hint not so much of a theme as of a rhythmic monotone (*Rigoletto*, 1851). Occasionally, as with *Stiffelio* (1850) one almost wonders why he bothered. And then, once at least, he created in his opening pages an exquisite piece of music that can be enjoyed on its own and yet has the very essence of the opera within it. *La traviata* (1853), exceptional in so many ways, was unique in this, for the Prelude there had no predecessor, and Verdi was never a man to attempt the same thing twice.

© 1997 John Steane

Based in Manchester, the **BBC Philharmonic** has established an international reputation, having travelled extensively to the USA, Far East, South America and all over Europe. Its Principal Conductor is Yan Pascal Tortelier, Sir Edward Downes is Conductor Emeritus and Vassily Sinaisky (Music Director of the Moscow Philharmonic) is Principal Guest Conductor.

The Orchestra records over one hundred programmes annually for BBC Radio 3 and BBC Television both in the studio and in public concerts all over Britain. Under its exclusive Chandos contract the BBC Philharmonic displays an extensive repertoire featuring artists such as Rozhdestvensky, Bamert and Hickox as well as its own conductors.

Sir Edward Downes has been Associate Music Director and Principal Conductor of the Royal Opera House since 1991. His association with Covent Garden goes back to 1952, since when he has conducted there every season in an astonishingly wide repertoire. During the early seventies he was also Music Director of the Australian Opera in Sydney, where he conducted the opening performance of the Sydney Opera House. Sir Edward has also enjoyed a long association with the BBC Philharmonic, having been Principal Conductor from 1980–91, and currently holding the position of Conductor Emeritus. He has made many acclaimed recordings with the orchestra and has toured extensively throughout Europe. Sir Edward was knighted in 1991 and has received many other awards including the Royal Philharmonic Society's award as Conductor of the year in 1992.

Giuseppe Verdi: Vorspiele, Ouvertüren und Ballettmusik

Das neunzehnte Jahrhundert begann mit zahlreichen Umwälzungen, sowohl künstlerischer als auch sozialer und politischer Art. Immerhin jedoch konnte man mit relativer Sicherheit davon ausgehen, daß eine Opernvorstellung, die man besuchte, mit einer Ouvertüre beginnen würde. Das Jahrhundert brüstete sich in seinem Verlauf außerdem damit, das Zeitalter der Reform zu sein, und Reformatoren neigen stets zur Abschaffung des Überlieferten. Schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts war man nicht überrascht, wenn in der neuen Oper gleich zu Anfang der Vorhang aufging, zum Beispiel bei den Werken von Giacomo Puccini, die sich auch sonst als sehr populär erwiesen. Der Weg hin zu dieser Neuerung (die einer Revolution gleichkam) wurde nicht von Wagner gewiesen – der große Revolutionär war in dieser Hinsicht ausgesprochen konservativ –, sondern von der „reaktionären“ italienischen Schule, insbesondere von Verdi. *Falstaff* (1892), seine letzte Oper, verzichtete auf die Ouvertüre und den beinahe ebenso obligatorischen Eröffnungsschor, und ihre

Vorgängerin *Otello* (1887) hielt zwar am Chor fest, nutzte ihn jedoch als Teil der ungeheuren Springflut von Klängen, die sich ohne Warnung oder Vorbereitung über das Publikum ergießt. *Aida* (1871), geschrieben für das neue Opernhaus in Kairo, das seinen Bau der Begeisterung um die Eröffnung des Suez-Kanals verdankte, hat ein Vorspiel und hätte eine ausgewachsene Ouvertüre haben können: Verdi schrieb sie für die italienische Erstaufführung 1872, doch mißfiel sie ihm, als er sie bei den Proben hörte, so sehr, daß er sie zurückzog und auch später weder Aufführung noch genauere Prüfung guthieß. Bekannt ist nur, daß sie elf Minuten Aufführungszeit in Anspruch nahm und somit nicht nur die letzte, sondern auch die längste aller Verdi-Ouvertüren war.

Die drei genannten Opern vollendeten ein Lebenswerk, das 1839 mit den unheilvollen Akkorden der Ouvertüre zu *Oberto* begonnen hatte. Es handelt sich um ein gekonnt aufgebautes Stück mit Melodien in Hülle und Fülle und genug direkten Verweisen auf die Oper, um einen Vorgeschmack sowohl auf das pastorale

Umfeld (der „deliziosa campagna“) der ersten Szene als auch auf die „Wirbelwinde des Krieges“ zu geben, die kurz darauf der Chor besingen wird. *Un giorno di regno* (1840), entstanden im unglücklichsten Jahr von Verdis Leben, ist von *Falstaff* abgesehen seine einzige Komödie, und noch dazu eine besonders geistreiche. Die Ouvertüre mag den Verdacht auslösen, sie werde gleich im Takt von *Wilhelm Tell* davongaloppieren, ist aber herrlich einfallsreich: Sie ist versehen mit einem launig kecken Rhythmus, der wohl auf den polnischen Schauplatz hindeuten soll, und einigen geschäftigen Nettigkeiten auf dem Weg zum keineswegs überfälligen Abschluß. Die feierlichen Hörner und hymnischen Phrasen, die am Anfang von *Nabucco* (1842) stehen, bedeuten demgegenüber einen völligen Stimmungsumschwung. Hier klingt in der wiegenden Melodie und den resonanten Terzen der Streicher unverkennbar die berühmteste Nummer der Oper an, der großartige Chor der Hebräer („Va pensiero“), der Verdi nach eigenem Bekunden wie eine Erleuchtung kam, als er zum ersten Mal das Libretto durchblätterte.

I lombardi (1843), das sonst nicht als bahnbrechende Oper gilt, ist wenigstens durch seine Einleitung ungewöhnlich: Es

erklingen besinnliche Phrasen von solcher Stille, daß man sich fragt, ob ein italienisches Publikum, das noch dabei ist, endgültig seine Plätze einzunehmen, sie je gehört haben kann. Nach einigen Minuten folgt der Klang einer Kapelle und eines Chors hinter der Bühne, und dazu geht der Vorhang auf. *Ernani* und *I due Foscari* (beide 1844) sind konventioneller angelegt und mit „Preludio“ anstelle des erhabeneren Begriffs „Sinfonia“ überschrieben. Das Vorspiel zu *Giovanna d'Arco* (1845) weist hingegen die bislang in Verdis Laufbahn am weitesten entwickelte Ouvertüre auf. Eine friedfertige Flötenmelodie, der sich bald eine Oboe zugesellt, könnte auf die Landschaft von Domremy hindeuten, aus der die Heilige Johanna stammt, und der militärische Aufmarsch, dessen abwärts gerichtete Läufe an ein Glockenspiel erinnern, verweist auf die Siege von Orléans und Reims. Die späteren Ereignisse in Rouen kündigen sich dagegen nicht an.

Alzira (1845) wird allgemein als die am wenigsten erfolgreiche aller Verdi-Opern angesehen, und die Ouvertüre ist das beste daran: „Quella è proprio brutta“, also „ein echtes Miststück“ hat Verdi selbst sie im Rückblick genannt. *Attila* (1846) hat mit *I masnadieri* (1847) den eher unerwarteten

Vorzug einer überaus schönen Melodie gemeinsam: In den langen, elegischen Linien ist möglicherweise ein Hauch von Bellini auszumachen, und im zweiten Teil wird der Solocellist einen kurzen glorreichen Augenblick lang fast in den Rang eines Hauptdarstellers erhoben. Dazwischen kam *Macbeth* (1847), wo von den allerersten Takten an die verstiegeneren Winkel von Verdis Phantasie erkennbar sind – eigentümliches Getrappel der Holzbläser, das von der Tonalität her nicht eindeutig festgelegt ist. Ergreifend damit verflochten werden später Phrasen aus der Schlafwandelszene Lady Macbeths, ein weiterer Schritt hin zu einer integrierenden Form der Opernkomposition, die sich in Italien ebenso klar abzeichnete wie in Deutschland. Es hat den Italienern immer widerstrebt, deutsche Einflüsse zuzugestehen, was sie nicht davon abhielt, ein wenig privates Studium zu betreiben. Dafür ist die Ballettmusik von *Macbeth* französisch beeinflusst. In Paris war eine vollständige Balletteinlage unabdingbar und wurde angefordert, obwohl die Erstaufführung der bearbeiteten Fassung (1864/65) nicht an der Opéra, sondern am kleineren Théâtre lyrique stattfand. So kam es, daß die Hexen zur Feier kräftig das Tanzbein schwingen. Verdi

machte sich außerdem einen Spaß daraus, die Probleme der Produktion dadurch zu vergrößern, daß er "zwei Oboen, sechs Klarinetten in A, zwei Fagotte und ein Kontrafagott" verlangte, die unter der Bühne zu spielen hatten: "Das sorgt für einen seltsamen, unwirklichen und gleichzeitig ruhigen und leisen Klang, wie ihn andere Instrumente nicht zu geben vermögen."

Die originelle Glanzleistung von *Il corsaro* (1848) ist das kurze (weniger als zwei Minuten dauernde) Vorspiel zur Gefängniszene im III. Akt mit Solovioline, Cello und Streichern. Das Vorspiel selbst, dessen stürmisch romantische Anklänge ganz im Sinne Byrons sind, ist weniger bemerkenswert, und wie zur Wiedergutmachung hat Verdi dann seine Aufmerksamkeit dem Schreiben eines Vorspiels Ouvertüre in voller Länge gewidmet, der von *I masnadieri* (1847), die sein bislang längstes Vorspiel war. Der Verdi-Forscher Julian Budden beurteilt sie als "eine seiner originellsten Schöpfungen", und das trotz diverser Hinweise auf den Einfluß Rossinis in dessen späterer französischer Schaffensperiode. Danach sollte es noch zwei großartige ausgewachsene Ouvertüren von entsprechendem Format und noch höherer Qualität geben: die zu *Les vèpres siciliennes*

(1855) und *La forza del destino* (1862).

Die Ouvertüre als Musikform hat Verdi vermutlich nicht an und für sich gereizt, wie es bei gewissen Komponisten der deutschen Schule der Fall war. Andererseits war ihm sicherlich darum zu tun, jeder seiner Opern zu einem guten Start zu verhelfen. Er hatte die Möglichkeit erkannt, mittels einleitender Musik Szene und Stimmung vorzubereiten, und er tut dies besonders gekonnt in *Simon Boccanegra* (1857, rev. 1881). Ein thematischer Verweis, der dazu bestimmt war, im Verlauf der Handlung wiederzukehren (so in *Un ballo in maschera*, 1859, und *Don Carlos*, 1867), half zudem, die aufmerksameren unter den Zuhörern zu beteiligen. Hin und wieder dürfte echte Zufriedenheit mit der geleisteten musikalischen Arbeit aufgekommen sein, zum Beispiel angesichts der straffen monothematischen Verarbeitung der Ouvertüre zu *Luisa Miller* (1849). Bei anderer Gelegenheit gab sich Verdi damit zufrieden, so knapp wie möglich die Grundstimmung anzureißen und es dabei zu belassen (*Il trovatore*, 1853), oder weniger ein Thema als ein rhythmische Rezitation vorzugeben (*Rigoletto*, 1851). Ein andermal, so bei *Stiffelio* (1850), ist man versucht, zu fragen, warum er sich überhaupt die Mühe

gemacht hat. Und dann hat er wenigstens einmal schon auf den ersten Partiturseiten ein erlesenes Musikstück geschaffen, das man für sich allein genießen kann, das aber dennoch die Essenz der Oper in sich hat. *La traviata* (1853), in vielerlei Hinsicht etwas Besonderes, war insofern einzigartig, denn das Vorspiel dort hatte keinen Vorgänger, und Verdi war nie einer von jenen, die zweimal dasselbe zu schaffen versuchten.

© 1997 John Steane

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Das in Manchester beheimatete **BBC Philharmonic Orchestra** genießt internationalen Ruf und hat abgesehen von Europa die USA, den Fernen Osten und Südamerika bereist. Yan Pascal Tortelier ist Chefdirigent, Sir Edward Downes Emeritus-Dirigent und Wassily Sinaisky (bekannt als Musikdirektor der Moskauer Philharmoniker) Erster Gastdirigent.

Das BBC Philharmonic Orchester spielt jährlich im Aufnahmestudio und in öffentlichen Konzerten über 100 Programme für das 3. Programm der BBC und für BBC Television ein. Unter einem Exklusivvertrag mit Chandos hat es außer mit seinen eigenen Dirigenten unter dem Dirigentenstab von

Roschdestwenski, Bamert, Hickox u.a. ein umfassendes Repertoire eingespielt.

Sir Edward Downes ist seit 1991 Assoziierter Musikdirektor und Erster Dirigent am Royal Opera House, Covent Garden. Seine Assoziation mit diesem Haus reicht jedoch bis 1952 zurück, und er dirigierte dort seitdem in jeder Spielzeit in einem erstaunlich breitgefächerten Repertoire. Anfang der 70er Jahre war er außerdem Musikdirektor der Australischen Oper in Sydney und dirigierte die Eröffnungs-

vorstellung für das neue Opernhaus in Sydney. Sir Edward erfreut sich auch einer langwährenden Verbindung mit dem BBC Philharmonic, dessen Erster Dirigent er von 1980–91 war und für das er die Ehrenstelle eines Emeritus-Dirigents innehält. Er machte mit diesem Orchester zahlreiche hochangesehene Aufnahmen und unternahm ausgedehnte Konzertreisen in Europa. Sir Edward erhielt 1991 die Ritterwürde und wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, darunter 1992 als “Dirigent des Jahres” der Royal Philharmonic Society.

Chandos ist bestrebt, in technischer Hinsicht immer an der Spitze zu liegen. Wir benutzen deshalb seit einiger Zeit das 20-bit-Einspielungsverfahren, dessen dynamischer Bereich bis zu 24dB größer ist als beim herkömmlichen 16-bit-Verfahren und das eine 16mal bessere Trennschärfe hat. Dank dieses Fortschritts kommt jetzt die natürliche Klarheit und das besondere Ambiente des “Chandos-Klangs” noch besser zur Geltung.

Giuseppe Verdi: Préludes, Ouvertures et Musique de ballet

Le XIXe siècle naquit au milieu de multiples bouleversements artistiques aussi bien que sociaux et politiques. Néanmoins, il était encore à peu près certain que si vous vous rendiez à l’opéra, la représentation débutait par une ouverture. Après avoir trouvé son rythme, le siècle s’enorgueillit également d’être un âge de réforme, et les réformateurs tendirent à être de grands abolitionnistes. Parvenu au début des années 1900, il n’y avait plus rien de surprenant à ce qu’un nouvel opéra débutât aussitôt le rideau levé, comme par exemple dans les œuvres de Puccini qui jouissaient déjà d’une immense popularité. La voie vers cette innovation (qui fut presque une révolution) avait été ouverte non pas par Wagner – ce grand révolutionnaire étant de ce point de vue remarquablement conservateur – mais par l’école italienne “réactionnaire”, et tout particulièrement par Verdi. Son dernier opéra, *Falstaff* (1892), ne possède ni ouverture ni le chœur quasi obligatoire qui généralement la suit. Quant à son opéra précédent, *Otello* (1887), s’il inclut un chœur, il l’utilise comme un élément de cette

immense marée sonore qui déferle sur les auditeurs sans crier garde. *Aida* (1871), composé pour le nouvel opéra du Caire construit dans l’enthousiasme suscité par l’ouverture du canal de Suez, possède un Prélude et aurait dû comporter une ouverture – que Verdi composa effectivement pour la première italienne en 1872, mais qui lui déplut tant quand il l’entendit lors des répétitions qu’il la retira, et en interdita toute exécution ou lecture par la suite. Elle durait cependant onze minutes, et était ainsi la plus longue des ouvertures de Verdi, ainsi que la dernière.

Ces trois opéras achevèrent une vie de travail qui commença en 1839 avec les accords menaçants qui annoncent l’Ouverture d’*Oberto*. Il s’agit d’une pièce bien écrite, avec de nombreuses mélodies et des références suffisamment spécifiques à l’opéra pour donner un avant-goût du décor pastoral (la “deliziosa campagna”) de la première scène et des “tourbillons de la guerre” que le chœur va bientôt commencer à chanter. **Un giorno di regno** (1840), composé pendant l’année la plus malheureuse

de Verdi est, avec *Falstaff*, la seule comédie du compositeur. C'est un véritable feu d'artifices. Bien qu'elle donne l'impression de reprendre les accents de *Guillaume Tell*, l'Ouverture est riche d'inventions remarquables. Elle déploie un rythme excentrique et guilleret dont la fonction est peut-être de suggérer le décor polonais, et fait preuve de bonne humeur vers sa conclusion venant tout à fait à point. Avec les cors solennels et les phrases à la manière d'un hymne du début de *Nabucco* (1842), le changement d'atmosphère est total. Ici, le balancement de la mélodie et les cordes en tierces sonores sont une allusion évidente au numéro le plus célèbre de l'opéra, à savoir le grand chœur des Hébreux, "Va, pensiero". Verdi raconta que l'inspiration lui en vint dès les premiers regards qu'il jeta sur le livret.

I lombardi (1843), généralement peu considéré comme un opéra d'avant-garde, est inhabituel au moins par son début: quelques phrases méditatives, d'un calme tel que l'on peut se demander si le public italien encore en train de s'installer en entendit jamais une note, sont suivies un peu plus tard par les sonorités d'un chœur et d'un groupe de musiciens situés derrière la scène tandis que le rideau se lève. *Ernani* et *I due Foscari* (tous deux de 1844) sont plus

conventionnels, et déburent par un "Preludio" au lieu de la "Sinfonia" plus grandiose. Par contraste, *Giovanna d'Arco* (1845) possède l'ouverture la plus développée de Verdi à ce moment de sa carrière. Une mélodie paisible jouée à la flûte, bientôt rejoint par un hautbois, suggère peut-être les champs de Domrémy, le village natal de Jeanne. Ensuite, le défilé militaire avec son carillon de gammes descendantes indique les victoires d'Orléans et de Reims. Cependant, les événements qui se dérouleront plus tard à Rouen ne sont pas annoncés.

On considère généralement *Alzira* (1845) comme le moins réussi de tous les opéras de Verdi, et son Ouverture comme le meilleur morceau de l'œuvre. Plus tard, le compositeur estima que "Quella è proprio brutta" ("une véritable bête") en était la partie la plus réussie. *Attila* (1846) partage avec *I masnadieri* (1847) la bénédiction quelque peu inattendue d'une très belle verve mélodique: il est peut-être possible de percevoir l'influence de Bellini dans ses longues mélodies élégiaques, tandis que dans la seconde pièce, le violoncelle solo est presque élevé au rang des chanteurs principaux pendant un bref instant de gloire. *Macbeth* (1847) s'inscrit entre ces deux œuvres. Dès les premières mesures, les

rouages les plus fantastiques de l'imagination de Verdi s'imposent de manière évidente – on y entend un curieux mouvement précipité aux bois qui est ambigu sur le plan tonal. Lors de la grande scène de somnambulisme, les phrases que chante Lady Macbeth, entrelacées de manière si émouvante, représentent un nouveau pas en avant vers le type d'opéra plus homogène qui était en train d'évoluer en Italie tout comme en Allemagne d'ailleurs. Les Italiens furent toujours réticents à admettre une quelconque influence germanique, mais cela n'empêchait pas une petite étude privée. Dans le cas du ballet de *Macbeth*, l'influence venait de France. A Paris, un ballet entier était un élément obligatoire dans un opéra, et bien que la création de la version révisée (1864–1865) eut lieu non pas à l'Opéra mais dans la salle plus petite du Théâtre lyrique, il était encore réclamé. Ainsi, les sorcières ajoutèrent une danse pleine d'entrain à leurs festivités, tandis que Verdi prit un certain plaisir à augmenter les problèmes d'exécution en demandant à ce que "deux hautbois, six clarinettes en la, deux bassons et un contre-basson" jouent sous la scène. Et le compositeur d'expliquer: "Cela produira une sonorité étrange et mystérieuse qui est en même temps calme et tranquille, ce qu'aucun

autre instrument ne saurait créer."

Le grand trait d'originalité de *Il corsaro* (1848) est le bref prélude (un *largo* de moins de deux minutes) de la scène 2 de l'Acte III (scène de la prison), avec violon solo, violoncelle et cordes. Malgré son caractère tout à fait byronien, avec évocations de tempête et de romance, le Prélude de l'opéra lui-même est moins remarquable. Verdi, comme pour se racheter, décida alors d'écrire un grand prélude, sa plus longue à cette époque, pour *I masnadieri* (1847). Bien que l'influence du Rossini de la période française soit évidente, Julian Budden voit en cette pièce "l'une de ses réalisations les plus originales". Plus tard, elle fut égalée en dimension et surpassée en qualité par deux grandes ouvertures, celle des *Vêpres siciliennes* (1855) et celle de *La forza del destino* (1862).

A l'opposé des compositeurs de l'école allemande, Verdi s'intéressa très peu à l'ouverture en tant que forme. Cependant, il fut très certainement préoccupé par le fait qu'un opéra doit bien commencer. Il reconnut le pouvoir que peut avoir une musique d'introduction de mettre en place la scène et l'atmosphère, comme il le fit très subtilement dans *Simon Boccanegra* (1857, révision 1881). La référence thématique qui

réapparaît dans le déroulement du drame (comme dans *Un ballo in maschera*, 1859, et *Don Carlos*, 1867) aida également à rendre le public plus attentif. Parfois, comme dans le cas des développements tendus sur un seul thème de l'Ouverture de *Luisa Miller* (1849), il pouvait y avoir une satisfaction essentiellement musicale comme celle que procure un travail bien fait. Ailleurs, le compositeur se contenta de planter le climat aussi brièvement que possible et de le laisser tel quel (*Il trovatore*, 1853), ou encore de donner un aperçu non pas tant d'un thème que d'un contour rythmique (*Rigoletto*, 1851). D'autres fois, comme dans le cas de *Stiffelio* (1850), on en est presque à se demander pourquoi Verdi s'est cassé la tête. Enfin, au moins une fois dans sa carrière, il écrivit une pièce de musique exquise que l'on peut apprécier pour elle-même, et qui cependant possède l'essence véritable de l'opéra. *La traviata* (1853), œuvre exceptionnelle à bien des égards, est unique de ce point de vue: en effet, son Prélude fut sans précédent, et comme l'on sait, Verdi n'était pas homme à tenter deux fois la même chose.

© 1997 John Steane
Traduction: Francis Marchal

Basé à Manchester, le **BBC Philharmonic Orchestra** s'est acquis une réputation internationale. Il a beaucoup voyagé aux Etats-Unis, en Extrême-Orient, en Amérique du sud et partout en Europe. Yan Pascal Tortelier en est le chef principal, Edward Downes le chef émérite et Vassili Sinaïski le chef principal invité (il est en outre le directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Moscou).

Chaque année, l'Orchestre enregistre plus de cent programmes pour la BBC Radio 3 et la BBC Television en studio et en concerts dans toute la Grande-Bretagne. Etant sous contrat exclusif avec Chandos, le BBC Philharmonic enregistre un très vaste répertoire avec des artistes tels que Rozhdestvensky, Bamert et Hickox, ainsi qu'avec ses propres chefs.

Depuis 1991, **Sir Edward Downes** est Directeur musical associé ainsi que Chef principal de la Royal Opera House. Son association avec Covent Garden remonte à 1952, et depuis il y dirige chaque saison un répertoire extrêmement vaste. Au début des années soixante-dix, il fut également le Directeur musical de l'Opéra australien de Sydney, où il dirigea le concert d'inauguration de l'Opéra de Sydney.

Sir Edward a aussi joui d'une longue collaboration avec le BBC Philharmonic, en ayant été le chef principal de 1980 à 1991 et occupant aujourd'hui le poste de chef émérite. Avec l'orchestre, il a réalisé de nombreux enregistrements salués par la

critique et a organisé maintes tournées à travers l'Europe entière. Sir Edward fut nommé Chevalier en 1991 et reçut de nombreuses récompenses incluant le Prix de la Royal Philharmonic Society le consacrant Chef de l'année 1992.

La politique de Chandos qui se veut à la pointe de la technologie est à présent favorisée par le recours aux enregistrements 20-bits. La dynamique du 20-bits est largement supérieure – jusqu'à 24dB – et atteint 16 fois la résolution des enregistrements standards 16-bits. Ces perfectionnements permettront à nos auditeurs d'apprécier davantage la limpidité et la chaleur du "son Chandos".

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

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.
E-mail: sales@chandos.u-net.com

Executive producer Brian Pidgeon

Producer Ralph Couzens

Sound engineer Don Hartridge

Editor Jonathan Cooper

Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 24–25 January 1996

Front cover Giuseppe Verdi (AKG, London)

Design Guy Lawrence

Booklet typeset by Michael White-Robinson

© 1997 Chandos Records Ltd

© 1997 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Clive Barda

Sir Edward Downes

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC VOL. 1 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9510



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9510

Giuseppe Verdi (1813–1901)

1	Overture: Oberto	7:12
2	Overture: Un giorno di regno (Il finto Stanislao)	5:34
3	Overture: Nabucco	7:38
4	Prelude: Ernani	3:17
5	Prelude: I due Foscari	2:33
6	Overture: Giovanna d'Arco	7:29
7	Overture: Alzira	6:55
8	Prelude: Attila	3:21
9	Prelude: Macbeth	3:21
	Ballet Music: Macbeth	10:34
10	Ballo I	2:14
11	Ballo II –	5:22
12	Ballo III	2:55
13	Prelude: I masnadieri	5:20
14	Prelude: Il corsaro	2:59
15	Overture: La battaglia di Legnano	9:21
		TT 76:06

BBC Philharmonic
Edward Downes

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

DDD

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

7038

© 1997 Chandos Records Ltd. © 1997 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC VOL. 1 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9510

Chan 9594



Sir Edward Downes

CHANDOS

Verdi

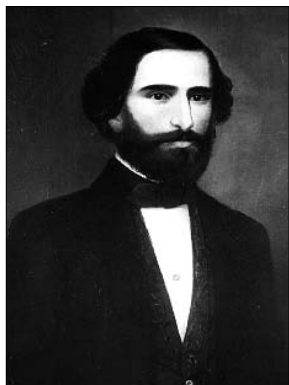
Volume 2

Preludes, Overtures & Ballet Music

BBC Philharmonic

Sir Edward Downes

Handwritten signature



AKG

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1813–1901)

1	Overture: Jérusalem	4:56
	Ballet Music: Jérusalem	22:45
2	1 Pas de quatre	7:24
3	2 Pas de deux	5:40
4	3 Pas solo	6:53
5	4 Pas d'ensemble	2:38
6	Overture: Luisa Miller	5:59
7	Sinfonia: Stiffelio	9:39
8	Prelude: Rigoletto	2:50
	Ballet Music: Il trovatore	24:21
9	1 Pas de bohèmiens	6:20
10	2 Sevilliana	7:22
11	3 La bohémienne	7:48
12	4 Galop	2:41
	TT	71:08

BBC Philharmonic
Yuri Torchinsky leader
Edward Downes

Giuseppe Verdi: Preludes, Overtures & Ballet Music, Volume 2

The battle for supremacy between words and music is the prize lion-and-unicorn fight in the operatic stadium, but sideshows or preliminary bouts are not hard to arrange, and among them could well be the contest between singers and orchestra. This has tended to involve national interests, Germany being regarded as prime promoter of the band, Italy managing the warblers. For many Italians the foulest epithet to bestow upon a new opera was 'symphonic', meaning that a prominent part was played by the orchestra; for Germans, the Italian tradition of foot-tapping melodies and time-wasting cadenzas was essentially a frivolity. By this same way of thinking, Germany and the orchestra were championed by Wagner, Italy and the singers by Verdi.

As is now widely recognized in respect of all such seemingly assured polarities, the truth is not so simple. Wagner, as we know, cared for the voice and wished that his Tristans and Brünnhildes would learn to sing like Italians. And Verdi certainly cared for the orchestra. He would sometimes reduce its function and interest to a minimum, but right from the

start he used it for more than mere accompaniment, and from the start too his overtures were more than a selection of best tunes and tonic-dominant chords to end on. The previous volume in this series followed him from *Oberto* to *La battaglia di Legnano*; that is, from 1839 to 1849. In this period he experimented with forms varying from the full-length overture, as in *La battaglia di Legnano* (1849), to the short prelude as in *I due Foscari* (1844). *I lombardi alla prima crociata* (1843) has the most unconventional opening of all these operas, as, with the briefest and quietest introduction, the curtain rises to the sound of an off-stage band and chorus.

When he rewrote *I lombardi* for Paris in 1847, Verdi supplied a full-length prelude and the ballet music which was regarded as *sine qua non* in any production at the Opéra. *Jérusalem* is virtually a new opera, retaining only parts of the music from *I lombardi* and changing the plot so that the background of the Crusades is practically all that remains of the original. The Prelude has two distinct elements, the public and the private. The

solemn march-like movement, with the brass prominent in its scoring, sets off a wistful mood caught by the violins and then a romantic melancholy in the cellos. It is a thoughtfully constructed piece, and every now and then some feature of the writing suggests an unlikely kinship with the preludes in *La traviata*. The Ballet is placed where Parisians liked to have it, at the start of Act III, and is set in the gardens of the Emir of Ramla's harem. Considering the setting, it is remarkable that the music has so little of an oriental or otherwise exotic flavour: such associations as a modern listener is likely to perceive come nearer home, with a very French *gallop* concluding the first set of dances, and in the second a touch of *Santa Lucia* and Salvation Army brass.

A marked advance in Verdi's orchestral style is evident in the Overture to *Luisa Miller* (1849). This is a tensely dramatic composition suggesting not so much domestic affection or romantic love, central to the opera as they are, but rather the turbulence of conflict. The taut, monothematic structure and resourceful use of instruments both testify to a maturing musicianship in which a study of German composers (Weber, for example) has played a part. *Luisa Miller* has long been seen as the opera which inaugurated Verdi's 'second

manner', one in which both the dramatic material and its musical treatment are deepened and intensified.

As a whole, the next opera, *Stiffelio* (1850), maintained this advance, but the same cannot be said of its overture. Despite the length, it offers less than either the *Luisa Miller* Overture which preceded it or the Prelude to *Rigoletto* (1851) which was to follow. Its form is a simple succession of 'numbers', some of them (the dotted rhythms in the second section, for instance) banal in character, and none really in keeping with the almost Ibsenesque drama that is to unfold. In this it contrasts strongly with the *Rigoletto* Prelude. Its very opening is a ghostly statement of the 'maledizione' (curse) motif which is to haunt the whole opera. Gloomy as the Mantuan alleyways and riverside at night, its quietly insistent C minor tonality lours till the storm breaks on those three *fortissimo* chords, and afterwards, when convention in overtures might induce the expectation of a contrasting light dance movement, the bleak monotony of the curse returns and leads only to the implacable C minor conclusion.

Like *Rigoletto*, *Il trovatore* (completed in 1852) is a fiercely dramatic nocturne of an opera, and as with *Jérusalem* and *Macbeth*

Verdi wrote ballet music to satisfy the requirements of the Opéra in Paris (1857). Again it is slotted quite neatly into the opening scene of Act III, the soldiers coming back on stage, after their tuneful chorus, to watch a band of gypsy dancers. Though Verdi apparently received no additional payment, he seems to have been happy in his work, relishing the Spanish rhythms, inexhaustible in his supply of tunes and even introducing a brief reminder of the Anvil Chorus from Act II. Most unusual is the third set of dances, which mimes a fortune-teller's session, in the course of which she predicts to one soldier misfortune in love, and to another victory in battle. The final *gallop* belongs to neither Spain nor the gypsies but is thoroughly Parisian.

© 1998 John Steane

Based in Manchester, the **BBC Philharmonic** has established an international reputation, having travelled extensively to the USA, the Far East, South America and all over Europe. Its Principal Conductor is Yan Pascal Tortelier, Sir Edward Downes is Conductor Emeritus and Vassily Sinaisky (Music Director of the Moscow Philharmonic) is Principal Guest Conductor. The Orchestra records over one

hundred programmes annually for BBC Radio 3 and BBC Television both in the studio and in public concerts all over Britain. Under its exclusive Chandos contract the BBC Philharmonic displays an extensive repertoire featuring artists such as Gennady Rozhdestvensky, Matthias Bamert and Richard Hickox as well as its own conductors.

Sir Edward Downes has been Associate Music Director and Principal Conductor of the Royal Opera House since 1991. His association with Covent Garden goes back to 1952, since when he has conducted there every season in an astonishingly wide repertoire. During the early seventies he was also Music Director of the Australian Opera in Sydney, where he conducted the opening performance of the Sydney Opera House. Sir Edward has also enjoyed a long association with the BBC Philharmonic, having been Principal Conductor from 1980–91, and currently holding the position of Conductor Emeritus. He has made many acclaimed recordings with the orchestra and has toured extensively throughout Europe. Sir Edward was knighted in 1991 and has received many other awards including the Royal Philharmonic Society's award as Conductor of the year in 1992.

Giuseppe Verdi: Vorspiele, Ouvertüren und Balletmusik, Band 2

In der Arena der Opernwelt ist die Glanznummer gewiß die Streitfrage, ob dem Text oder der Musik der Vorrang gebührt; aber es gibt stets Nebenattraktionen, zu denen auch der Wettkampf zwischen den Sängern und dem Orchester zählt. Hier kommen auch nationale Interessen ins Spiel, wobei Deutschland als der Promoter der Instrumentalisten gilt, während Italien sich der Sänger annimmt. Viele Italiener betrachteten die Bezeichnung „sinfonisch“, d.h. eine Oper, in der das Orchester eine maßgebliche Rolle spielte, als die denkbar ärgste Beschimpfung; die Deutschen hielten die italienische Tradition eingängiger Melodien und Kadenzen, die nur die Zeit vergeudet, einfach für Lappalien. Konform mit dieser Einstellung vertrat Wagner Deutschland und das Orchester, Verdi Italien und die Sänger.

Heute ist allgemein anerkannt, daß diese scheinbar selbstverständlichen Extreme nicht ganz so unanfechtbar sind. Bekanntlich hatte Wagner an der Singstimme großes Interesse und hätte es begrüßt, daß seine Tristans und Brünnhilden sich die italienische

Gesangstechnik angeeignet hätten. Auch Verdi schenkte entschieden dem Orchester Beachtung. Manchmal schränkte er seine Funktion und Bedeutung. Indes bedeutete es ihm von allem Anfang an mehr als ein Begleitinstrument, und auch seine Ouvertüren waren schon immer mehr als ein Potpourri der ansprechendsten Melodien, die mit einem akkordischen Ganzschluß endeten. Die erste Reihe in dieser Folge erstreckt sich von *Oberto* bis *La battaglia di Legnano*, also von 1839 bis 1849. Während dieser Phase beschäftigte er sich mit verschiedenen Formen: von der regelrechten Ouvertüre, z.B. in *La battaglia di Legnano* (1849) bis zum kurzen Vorspiel der *Due Foscari* (1844). Das unkonventionellste Vorspiel dieser Frühwerke findet sich bei *I lombardi alla prima crociata* (1843), denn nach einer denkbar kurzen, leisen Einleitung geht schon der Vorhang zu den Klängen der Kapelle und des Chors hinter der Szene hoch.

Als Verdi *I lombardi* 1847 für Paris überarbeitete, komponierte er ein ausführliches Vorspiel und die an der Pariser Opéra unerlässliche Ballettmusik dazu.

Jérusalem ist genau genommen eine neue Oper; die Musik zu den *Lombardi* wurde nur teilweise übernommen und die Handlung so eingreifend redigiert, daß vom Original eigentlich nur der Hintergrund der Kreuzzüge erhalten ist. Das Vorspiel enthält zwei deutlich unterschiedliche Elemente, ein öffentliches und ein persönliches. Der seriösen, marschähnlichen Einleitung mit viel Blech folgt erst eine Partie, deren sehnsüchtiges Ambiente die Violinen ausdrücken, danach ein romantisch-melancholischer Abschnitt in den Celli. Im Satz dieses sorgfältig ausgearbeiteten Stücks findet man hier und da schon ganz unerwartete Anklänge an die Vorspiele zu *La traviata*. Das Ballett erfolgt an der vom Pariser Publikum bevorzugten Stelle, nämlich zu Beginn des dritten Aktes im Haremsgarten des Emirs von Ramla. In Anbetracht des Schauplatzes enthält die Musik erstaunlich wenige orientalische oder andere exotische Beiklänge; vertrautere Töne stammen aus weniger entfernten Geieten – zum Beispiel der urfranzösische Galopp, der die erste Reihe der Tänze beschließt, und ein Anhauch von *Santa Lucia* und Heilsarmee in der zweiten.

Die Ouvertüre zu **Luisa Miller** (1849) gibt einen deutlichen Aufschwung in Verdis

Orchestersatz zu erkennen. Ihre intensiv dramatischen Töne drücken weniger familiäre Zuneigung oder romantische Liebe aus, die in der Oper von so ausschlaggebender Bedeutung sind, sondern stürmischen Konflikt. Der straffe, monothematische Satz und die findige Orchestrierung beweisen, wie viel Verdis Studium deutscher Komponisten, darunter Weber, zum Heranreifen seines Genies beitrug. *Luisa Miller* gilt allgemein als die Oper, die mit ihrem vertieften dramatischen Gehalt und musikalischen Bau Verdis "zweite Manier" anbahnte.

Auch in Verdis nächster Oper, **Stiffelio** (1850), lebte dieser Aufschwung im großen und ganzen weiter. Freilich trifft dieses Werturteil nicht auf die Ouvertüre zu, die sich trotz ihrer Länge weder mit ihrer Vorgängerin, der Ouvertüre zu *Luisa Miller*, noch dem Vorspiel zu seiner nächsten Oper *Rigoletto* (1851) messen konnte. Es handelt sich um aneinandergereihte "Nummern", die manchmal ausgesprochen banal sind (z.B. der punktierte Rhythmus des zweiten Abschnitts) und keineswegs dem geradezu ibsenischen Drama entsprechen, das sich nach der Ouvertüre abspielt. Ganz anders ist das Vorspiel zu **Rigoletto**. Es beginnt mit dem unheimlichen "Maledizione" (Fluch)-

Motiv, das die ganze Oper durchzieht. Das brütend beharrliche c-Moll, so düster wie Mantuas Gassen und nächtliche Ufergelände, entläßt sich schließlich mit drei mächtigen Akkorden; danach kehrt, entgegen der traditionellen Ouvertüre, die eine kontrastierende leichte Partie erwarten ließe, der desolate Fluch wieder und mündet in den unversöhnlichen Ausgang in c-Moll.

Wie *Rigoletto* ist die 1852 abgeschlossene Oper **Il trovatore** ein wild dramatisches Nachtstück; wie zuvor bei *Jérusalem* und *Macbeth*, mußte Verdi auch diesmal für die Pariser Erstaufführung 1857 Ballettmusik schreiben, um dem dortigen Geschmack Rechnung zu tragen. Sie fügt sich recht geschickt in das erste Bild des dritten Aktes ein: Die Soldaten kommen nach ihrem lebhaften Chor wieder auf die Bühne, um einer tanzende Zigeunerbande zuzusehen. Obwohl Verdi anscheinend nicht dafür honoriert wurde, dürfte ihm die zusätzliche Arbeit Freude gemacht haben, wie die spanischen Rhythmen, der unaufhaltsame Melodienfluß, sogar ein knappes Zitat des Zigeunerchors zu Beginn des zweiten Aktes bezeugen. Recht ungewöhnlich ist die dritte Reihe von Tänzen, eine Pantomime mit einer Wahrsagerin: Einem Soldaten verspricht sie Unglück in der Liebe, einem anderen den

Sieg im Kampf. Der Schlußgalopp hat weder mit Spanien noch Zigeunern zu tun, sondern ist ausgesprochen pariserisch.

© 1998 John Steane

Übersetzung: Gery Bramall

Das in Manchester beheimatete **BBC Philharmonic Orchestra** genießt internationalen Ruf und hat abgesehen von Europa die USA, den Fernen Osten und Südamerika bereist. Yan Pascal Tortelier ist Chefdirigent, Sir Edward Downes Emeritus-Dirigent und Wassili Sinaiski (bekannt als Musikdirektor der Moskauer Philharmoniker) Erster Gastdirigent. Das BBC Philharmonic Orchestra spielt jährlich im Aufnahmestudio und in öffentlichen Konzerten über 100 Programme für das 3. Programm der BBC und für BBC Television ein. Unter einem Exklusivvertrag mit Chandos hat es außer mit seinen eigenen Dirigenten unter dem Dirigentenstab von Gennadi Roschdestwenski, Matthias Bamert, Richard Hickox u.a. ein umfassendes Repertoire eingespielt.

Sir Edward Downes ist seit 1991 Assoziierter Musikdirektor und Erster Dirigent am Royal Opera House, Covent Garden. Seine

Assoziation mit diesem Haus reicht jedoch bis 1952 zurück, und er dirigierte dort seitdem in jeder Spielzeit in einem erstaunlich breitgefächerten Repertoire. Anfang der 70er Jahre war er außerdem Musikdirektor der Australischen Oper in Sydney und dirigierte die Eröffnungsvorstellung für das neue Opernhaus in Sydney. Sir Edward erfreut sich auch einer langwährenden Verbindung mit dem BBC

Philharmonic, dessen Erster Dirigent er von 1980–91 war und für das er die Ehrenstelle eines Conductor Emeritus innehält. Er machte mit diesem Orchester zahlreiche hochangesehene Aufnahmen und unternahm ausgedehnte Konzertreisen in Europa. Sir Edward erhielt 1991 die Ritterwürde und wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, darunter 1992 als “Dirigent des Jahres” der Royal Philharmonic Society.

Giuseppe Verdi: Préludes, Ouvertures & Musique de ballet, volume 2

La rivalité entre paroles et musique constitue le combat des chefs de l'arène lyrique mais nombreux sont aussi les combats préliminaires parmi lesquels la lutte entre chanteurs et orchestre. Les intérêts nationaux ont tendance à s'y mêler, l'Allemagne étant considérée comme le principal défenseur de l'orchestre et l'Italie s'occupant des chanteurs. Pour un grand nombre d'Italiens, “symphonique” était le pire adjectif dont on pouvait qualifier un nouvel opéra, signifiant que l'orchestre jouait un rôle prédominant. Pour les Allemands, la tradition italienne de mélodies enlevées et de cadences inutiles n'était fondamentalement qu'une frivolité. Dans ce même ordre d'idées, Wagner se fit le champion de l'Allemagne et de l'orchestre tandis que l'Italie et les chanteurs étaient représentés par Verdi.

Mais l'on sait bien de nos jours que rien n'est aussi simple en ce qui concerne un contraste apparemment aussi marqué. Wagner, nous le savons, aimait beaucoup la voix et aurait bien voulu que ses Tristans et Brünnhildes apprennent à chanter comme les Italiens. Verdi s'intéressait aussi certainement

beaucoup à l'orchestre. Il réduisait parfois le rôle et l'intérêt de celui-ci au minimum, mais dès le début il l'utilisa dans un but qui allait au-delà du simple accompagnement, et dès le début également ses ouvertures étaient plus qu'un choix des meilleurs airs finissant par des accords de tonique et dominante. Le premier volume de cette série suit Verdi de *Oberto* à *La battaglia di Legnano*, c'est-à-dire de 1839 à 1849. Au cours de cette période il s'essaya à des formes diverses et variées, allant de la grande ouverture, comme celle de *La battaglia di Legnano* (1849), au court prélude de *I due Foscari* (1844). *I lombardi alla prima crociata* (1843) présente la plus originale de toutes ces ouvertures d'opéra tandis que, dans une introduction des plus brèves et des plus calmes, le rideau se lève au son d'un chœur et de l'orchestre dans les coulisses.

Lorsqu'il récrivit *I lombardi* en 1847 pour la scène parisienne, Verdi y ajouta un prélude entier et la musique de ballet qui étaient considérés comme une condition *sine qua non* dans toute mise en scène de l'Opéra de Paris. *Jérusalem* est pour ainsi dire un nouvel opéra, ne comprenant que quelques extraits

de *I lombardi* et avec une intrigue différente, de sorte que le contexte des Croisades est presque la seule chose qu'il reste de l'original. Le Prélude comporte deux éléments distincts, public et privé. Le mouvement de marche solennel, dans lequel dominent les cuivres, introduit une atmosphère rêveuse avec les violons puis une mélancolie romantique avec les violoncelles. C'est un morceau construit avec soin, et de temps en temps un trait de l'écriture suggère une relation inattendue avec les préludes de *La traviata*. Le Ballet est placé, selon la tradition parisienne, au commencement du troisième acte et a lieu dans les jardins du harem de l'émir Ramla. Etant donné le lieu de l'action, il est remarquable que la musique ait si peu de parfum oriental ou exotique. L'auditeur moderne pourrait au contraire y trouver des connotations européennes avec un *galop* tout à fait français à la fin du premier groupe de danses, et dans le second, une pointe de *Santa Lucia* et des cuivres de l'Armée du Salut.

L'ouverture de **Luisa Miller** (1849) représente un progrès évident dans le style orchestral de Verdi. Il s'agit d'une composition dramatique tendue ne suggérant pas tant l'affection familiale ou bien l'amour romantique, qui sont au cœur de l'œuvre, mais plutôt la turbulence d'un conflit. La

solide structure basée sur un seul thème et l'utilisation ingénieuse des instruments témoignent d'une certaine maturité musicale dans laquelle l'étude des compositeurs allemands (comme Weber par exemple) avait joué un rôle important. *Luisa Miller* était depuis longtemps considéré comme l'opéra inaugurant la seconde manière de Verdi; phase dans laquelle les côtés dramatique et musical sont approfondis et intensifiés.

Dans son ensemble, l'opéra suivant, **Stiffelio** (1850) témoigne encore de ce progrès, mais ce n'est pas le cas de l'ouverture. Malgré sa longueur, elle est moins riche que l'ouverture de *Luisa Miller* qui la précède ou le Prélude de *Rigoletto* (1851) qui lui fait suite. Elle est structurée en une simple succession de morceaux, certains d'entre eux (les rythmes pointés de la seconde section par exemple) étant de caractère banal, et aucun d'entre eux n'étant véritablement dans le style du drame presque Ibsénien qui va se dérouler. Elle est ainsi en contraste marqué avec le prélude de **Rigoletto**. Le tout début, dans une atmosphère lugubre, présente le motif de la "maledizione" (malédiction) qui va hanter tout l'opéra. Tout aussi sombre que les allées de Mantoue et le bord de la rivière la nuit, la tonalité d'ut mineur d'un calme menaçant

persiste jusqu'à ce que la tempête éclate en trois accords fortissimo, et après cela, bien que la tradition en matière d'ouverture aurait voulu que l'on y trouvât un mouvement de danse léger et contrasté, la sonorité monocorde et lugubre de la malédiction réapparaît et mène à la conclusion implacable en ut mineur.

Tout comme *Rigoletto*, **Il trovatore** (achevé en 1852), est un opéra au caractère terriblement dramatique et sombre, et tout comme pour *Jérusalem* et *Macbeth* Verdi écrivit la musique de ballet afin de satisfaire les exigences de l'Opéra de Paris (1857). Une fois de plus cette musique est placée de façon habile dans la première scène du troisième acte, les soldats réapparaissant sur scène après leur chœur mélodieux, pour regarder un groupe de danseurs bohémiens. Bien qu'il semblerait que Verdi n'ait pas reçu de paiement supplémentaire, il se serait apparemment mis à la tâche avec plaisir, savourant les rythmes espagnols, créant sans cesse de nouveaux airs et introduisant même un passage évoquant le "Chœur de la rogère" du deuxième acte. Le troisième groupe de danses est tout à fait exceptionnel, mimant la séance d'une diseuse de bonne aventure au cours de laquelle elle prédit à un soldat ses malheurs en amour, et à un autre sa victoire à

la bataille. Le galop finale n'est ni espagnol ni bohémien mais tout à fait parisien.

© 1998 John Steane

Traduction: Florence Daguerre de Hureaux

Basé à Manchester, le **BBC Philharmonic Orchestra** s'est acquis une réputation internationale. Il a beaucoup voyagé aux Etats-Unis, en Extrême-Orient, en Amérique du sud et partout en Europe. Yan Pascal Tortelier en est le chef principal, Edward Downes le chef émérite et Vassili Sinaïski le chef principal invité (il est en outre le directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Moscou). Chaque année, l'Orchestre enregistre plus de cent programmes pour la BBC Radio 3 et la BBC Television en studio et en concerts dans toute la Grande-Bretagne. Etant sous contrat exclusif avec Chandos, le BBC Philharmonic enregistre un très vaste répertoire avec des artistes tels que Rozhdestvensky, Bamert et Hickox, ainsi qu'avec ses propres chefs.

Depuis 1991, **Sir Edward Downes** est Directeur musical associé ainsi que Chef attitré de la Royal Opera House. Son association avec Covent Garden remonte à

1952, et depuis il y dirige chaque saison un répertoire extrêmement vaste. Au début des années soixante-dix, il fut également le Directeur musical de l'Opéra australien de Sydney, où il dirigea le concert d'inauguration de l'Opéra de Sydney. Sir Edward a aussi joui d'une longue collaboration avec le BBC Philharmonic, en ayant été le chef principal de 1980 à 1991 et

occupant aujourd'hui le poste de chef émérite. Avec l'orchestre, il a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique et a organisé maintes tournées à travers l'Europe entière. Sir Edward fut nommé Chevalier en 1991 et reçut de nombreuses récompenses incluant le Prix de la Royal Philharmonic Society le consacrant Chef de l'année 1992.

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

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. E-mail: chandosdirect@chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Executive producer Brian Pidgeon

Producer Ralph Couzens

Engineer Don Hartridge

Editor Jonathan Cooper

Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 21–22 January 1997

Front cover Giuseppe Verdi (AKG, London)

Back cover Photo of Sir Edward Downes by Allan Titmuss

Design Guy Lawrence

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Kara Lyttle

Copyright BMG Ricordi SpA (Prelude: *Rigoletto*)

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC VOL. 2 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9594



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9594

Giuseppe Verdi (1813–1901)

1	Overture: Jérusalem	4:56
	Ballet Music: Jérusalem	22:45
2	1 Pas de quatre	7:24
3	2 Pas de deux	5:40
4	3 Pas solo	6:53
5	4 Pas d'ensemble	2:38
6	Overture: Luisa Miller	5:59
7	Sinfonia: Stiffelio	9:39
8	Prelude: Rigoletto	2:50
	Ballet Music: Il trovatore	24:21
9	1 Pas de bohèmiens	6:20
10	2 Sevilliana	7:22
11	3 La bohémienne	7:48
12	4 Galop	2:41
	TT	71:08

BBC Philharmonic
Edward Downes

DDD

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

7038

© 1998 Chandos Records Ltd. © 1998 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC VOL. 2 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9594

CHAN 9696



Sir Edward Downes

CHANDOS

Verdi

Volume 3

Preludes, Overtures & Ballet Music

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

BBC Philharmonic



Giuseppe Verdi, c. 1853

Giuseppe Verdi (1813–1901)

1	La traviata: Prelude to Act I	4:03
2	La traviata: Prelude to Act III	3:32
3	Les Vêpres siciliennes: Overture	9:20
	Les Vêpres siciliennes: 'Ballet of the Four Seasons'	31:16
4	I Winter	7:04
5	II Spring	8:26
6	III Summer	6:05
7	IV Autumn	9:32
	<i>premiere recording</i>	
8	Simon Boccanegra: Prelude (1st version, 1857)	2:51
9	Un ballo in maschera: Prelude	4:33
		TT 56:09

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

Giuseppe Verdi: Preludes, Overtures & Ballet Music, Volume 3

There was a cartoon in *Punch*, dating probably from the late 1890s and reproduced in one of those anthologies, popular in their time and arranged under such headings as (in this case) 'At the Opera', showing a large and very properly attired gent taking his seat during the Prelude to *Tristan und Isolde* and remarking in cheerful conversational tones to his wife, 'Thank heaven we're in plenty of time'. The Perfect Wagnerites on all sides are scandalised. Had the composer been Verdi they would probably have thought nothing of it; had the opera been *La traviata* they might even have made the remark themselves and considered it witty. But *Traviata*, like *Tristan*, requires a silent and settled audience from the start; and its Prelude, too, is quiet and slow in its opening, and thoroughly germane to the music-drama.

Once regarded as hopelessly old-fashioned, *La traviata* (1853) was in some respects the first modern opera: modern, that is, in its subject matter, social implications and realism. For Verdi it was the most boldly creative work of his professional life since he had begun writing operas seventeen years

earlier. With *Il trovatore* and *Rigoletto*, it used to be thought of as 'early Verdi', though in fact it was his nineteenth opera, and even now some effort is needed to appreciate the achievement. The Prelude to Act I, for instance, accomplishes a certain amount that is obvious and more that is not. The pale, insubstantial tone of the high strings characterises the dying woman of Act III, and its repetition at the opening of that act clarifies what in the first Prelude was implicit. Such cross-reference contributes to the opera's unity, as does the famous melody which, in the opening Prelude, follows. In Act II that melody will be heard again, sung with full voice by Violetta who memorably extends the note values in a culminating release of emotion. In the Prelude it is decorously accompanied, as though on elegant high-heeled, summer-party shoes; at the very centre of the opera, when next heard, it carries a passion that reveals a new identity, and in this it is an emblem of the heroine herself.

The two *Traviata* preludes are related in more ways than one. The fact that they have

identical beginnings means that the point at which the later one diverges and develops its own life will mark a significant stage in the opera as a whole. Instead of the broad melody in major key, the mood of the opening bars now persists but is intensified as the violins mournfully sing an elegy to lost happiness. As in the Prelude to Act I, the strings' melody is supported by a simple, regular accompaniment but now with no suggestion of the courtly dance in its step, rather the slow pulse and the inexorable clock. As though to identify it further with the sad monotony of the sick-room, Verdi interpolates phrases from this prelude four times in the exchanges of Violetta, her maid and the Doctor. Music here takes on a function akin to that of the Greek chorus or of Shakespearean poetic imagery.

Subtleties of this kind (and the preludes in *La traviata* have more of them) do not mark the introduction to the next opera, though it is a sturdy piece of work and the longest of all the overtures Verdi wrote. *Les Vêpres siciliennes* (1855) was designed for production at the Paris Opéra, and that meant a truly grand opera in five acts including a ballet. This had to be accommodated at a point well into the evening so that Society would have taken

their seats, but not yet so far advanced that they might be thinking of leaving. In *Vêpres*, the 'Ballet of the Four Seasons' was staged somewhat like a masque, with mythological beings performing in mime and the final section paying tribute to the god Bacchus. The dances are rich in melodic invention, and particularly in their effective use of woodwind; the original performances also included a graceful diplomatic gesture in the employment of two ballerinas in alternation, one French and one Italian, to represent the seasons. Even so, thirty minutes (or thereabouts) is a long time for the interruption of a supposedly tense drama in favour of a *divertissement*, and Verdi found no difficulty in sanctioning the ballet's removal for productions in Italy.

The Overture is more integral to the opera, not only in its recurring melodies but also in the steadily felt presence of menace, even in passages which otherwise evoke a sense of festivity. It was an effect Verdi was to achieve supremely well a few years later in the Overture to *La forza del destino*.

In the meantime came the first version of *Simon Boccanegra* (1857) and *Un ballo in maschera* (1859). In the revised *Boccanegra* of 1881 the Prelude is brief but inspired; the earlier piece looks ahead and evokes

something of the partisan conflict and the more personal tenderness which are to characterise the opera, but it makes no very deep impression in itself. Nor, perhaps, does the Prelude to *Un ballo in maschera* distinguish itself in the series, though it is one of the most systematically 'referential' of all. An audience which knows the opera well will recognise this introductory music as consisting almost entirely of motifs, such as the naive, faintly comical staccato figure which at one point is worked into a fugato and which denotes the conspirators.

What this signifies is a growing conviction on Verdi's part that opera's integrity – aesthetic and moral – lies in the primacy of drama. In his time he showed that he could write with assured mastery in both of the forms that were at his service. The full-scale overture was soon to be developed most completely in the revised version of *La forza del destino* (1869). The shorter prelude-form had already achieved a new depth of purpose and effectiveness in *La traviata*. Yet the final phase of Verdi's career brings an anomaly. His appreciation of the orchestra's role in opera and his skill in handling it had never been so great, yet in his last operas, *Otello* (1887) and *Falstaff* (1893), he is to begin with neither overture nor prelude. The

conductor raises his baton, up goes the curtain and the drama has begun.

© 2000 John Steane

The BBC Philharmonic has been established on the international stage for over sixty years. The Orchestra is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall as well as making many of its programmes for Radio 3 in the BBC's Studio 7 Concert Hall. Under its Principal Conductor, the charismatic Frenchman Yan Pascal Tortelier, it has built a formidable reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide range of repertoire. Vassily Sinaisky is the Orchestra's Principal Guest Conductor and Sir Edward Downes (who was Principal Conductor from 1980 to 1991) is Conductor Emeritus.

Sir Edward Downes's association with the Royal Opera House, Covent Garden goes back to 1952, since when he has conducted there every season in an astonishingly wide repertoire. During the early seventies he was also Music Director of the Australian Opera in Sydney, where he conducted the opening performance of the Sydney Opera House. Sir

Edward has also enjoyed a long association with the BBC Philharmonic, having been Principal Conductor from 1980 to 1991, and currently holding the position of Conductor Emeritus. He has made many acclaimed

recordings with the Orchestra and has toured extensively throughout Europe. Sir Edward was knighted in 1991 and has received many other awards including the Royal Philharmonic Society's award as Conductor of the year in 1992.

In *Punch* gab es einmal einen Cartoon, der ursprünglich wohl aus den 1890er Jahren stammt und später in einer dieser seinerzeit populären Karikatursammlungen erneut veröffentlicht wurde, in denen die Abbildungen unter Überschriften wie – in diesem Fall – „In der Oper“ arrangiert sind; dieser Cartoon zeigt einen behäbigen und wohlgekleideten Herrn, der während des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* seinen Sitz einnimmt und dabei in fröhlichem Plauderton zu seiner Frau sagt, „Gott sei Dank sind wir noch rechtzeitig gekommen“. Die überzeugten Wagnerianer ringsum sind empört. Wäre der Komponist Verdi gewesen, so hätten sie diese Bemerkung kaum wahrgenommen; und hätte es sich um *La traviata* gehandelt, so hätten sie sie vielleicht gar selbst gemacht und für besonders geistreich gehalten. Doch wie *Tristan* verlangt auch *La traviata* gleich zu Beginn ein stilles und aufmerksames Publikum, denn auch diese Oper beginnt mit einem langsam einsetzenden ruhigen Vorspiel, das dem folgenden Musikdrama angemessen ist.

Obwohl *La traviata* (1853) seinerzeit als hoffnungslos altmodisch galt, war dies in mancher Hinsicht die erste moderne Oper – modern in ihrer Thematik, ihren sozialen Implikationen und ihrem Realismus. Für Verdi war dies die kühnste Schöpfung seines Komponistenlebens, seit er 17 Jahre zuvor Opern zu schreiben begonnen hatte. Zusammen mit *Il trovatore* und *Rigoletto* galt das Stück als „früher Verdi“, obwohl dies in Wirklichkeit bereits seine neunzehnte Oper war; doch selbst heute noch bedarf es einiger Anstrengung, die hier erbrachte Leistung zu würdigen. Das Vorspiel zu Akt I zum Beispiel enthält einige unmittelbar verständliche musikalische Raffinessen, während andere erst später erkennbar sind. So charakterisiert der im ersten Vorspiel erklingende fahle, substanzlose Ton der hohen Streicher die in Akt III sterbende Heldin, doch erst die Wiederholung dieser Passage zu Beginn des dritten Aktes läßt offensichtlich werden, was zunächst nur impliziert war. Solche Querverweise – wie auch die sich im ersten Vorspiel anschließende berühmte Melodie – tragen zur Einheit der Oper bei. In Akt II

erklingt diese Melodie erneut, diesmal im vollstimmigen Vortrag der Violetta, die die ursprünglichen Notenwerte in einem kulminierenden Emotionsausbruch verlängert. Im Vorspiel hingegen erklang diese Passage in schmuckvoller Begleitung, als käme sie auf eleganten, einer Sommerparty angemessenen Stöckelschuhen daher; als sie im Mittelpunkt der Oper ein zweites Mal auftaucht, ist sie von einer Leidenschaft erfüllt, die eine neue Identität zeigt und damit zum Emblem der Helden selbst wird.

Die beiden *Traviata*-Vorspiele sind auf mehr als eine Art miteinander verwandt. Die identischen Anfänge implizieren, daß die Stelle, an der das zweite Vorspiel abweicht und sein eigenes Leben entwickelt, einen wichtigen Punkt in der Entwicklung der Oper als Ganzes markiert. Anstelle der breit ausgespannenen Melodie in der Dur-Tonart wird hier die Stimmung der einleitenden Takte beibehalten und schließlich noch intensiviert, indem die Violinen trauernd eine Elegie auf das verlorene Glück anstimmen. Wie im Vorspiel zu Akt I wird auch hier die Streichermelodie von einer einfachen und regelmäßigen Begleitung unterstützt, die diesmal jedoch keine Anspielungen auf höfische Tanzrhythmen enthält sondern eher auf den sich

verlangsamenden Puls und die unerbittliche Uhr. Als wolle er es noch enger mit der traurigen Monotonie des Krankenzimmers verknüpfen, zitiert Verdi viermal Phrasen aus diesem Vorspiel in der Szene zwischen Violetta, ihrer Magd und dem Arzt. Die Musik erfüllt hier eine Funktion, die der des griechischen Chores oder der poetischen Metaphorik Shakespeares vergleichbar ist.

Subtilitäten dieser Art (und die Vorspiele von *La traviata* enthalten derer noch einige mehr) sucht man vergeblich in der Einleitung zu Verdis nächster Oper, die gleichwohl ebenfalls ein solides Stück Arbeit ist und zudem die längste seiner Ouvertüren enthält. *Les Vêpres siciliennes* (1855) wurde für eine Inszenierung an der Pariser Opéra entworfen, und dies war gleichbedeutend mit einer wirklich großen Oper in fünf Akten, zu der auch ein Ballett gehörte. Dieses mußte an einer Stelle am mittleren Abend eingefügt werden, so daß die Mitglieder der erlauchten Gesellschaftsschichten einerseits bereits ihre Plätze eingenommen haben würden, andererseits jedoch noch nicht an ein vorzeitiges Verlassen der Veranstaltung dachten. In den *Vêpres siciliennes* war das „Ballett der vier Jahreszeiten“ wie eine Masque inszeniert – mit pantomimisch auftretenden mythologischen Figuren und

einem dem Gott Bacchus huldigenden Finale. Die Tänze sind überaus reich in melodischer Erfindung und besonders auch in der effektvollen Verwendung der Holzbläser; zu den ursprünglichen Aufführungen gehörte auch eine elegante diplomatische Geste, die in dem abwechselnden Einsatz von zwei die Jahreszeiten repräsentierenden Ballerinen bestand – einer Französin und einer Italienerin. Trotzdem sind etwa dreißig Minuten eine sehr lange Zeitspanne für die Unterbrechung eines als spannungsvolles Drama angelegten Werks zugunsten eines *Divertissements*, und Verdi hatte daher auch keinerlei Bedenken, bei den nachfolgenden Inszenierungen der Oper in Italien der Entfernung des Balletts zuzustimmen.

Die Ouvertüre ist stärker in die Oper integriert, nicht nur in ihren wiederkehrenden Melodien sondern auch in der ständig spürbaren Gegenwart einer Bedrohung, selbst in Passagen, die im übrigen eine festliche Stimmung vermitteln. Der gleiche Effekt sollte Verdi einige Jahre später in der Ouvertüre zu *La forza del destino* meisterhaft gelingen.

In der Zwischenzeit entstanden die erste Fassung von *Simon Boccanegra* (1857) und *Un ballo in maschera* (1859). In der 1881

revidierten Fassung von *Boccanegra* ist das Vorspiel kurz aber inspiriert; das frühere Stück zitiert vorausblickend den unterschweligen Konflikt und die recht persönliche Zärtlichkeit, die die sich anschließende Oper charakterisieren, ist selbst jedoch wenig eindrucksvoll. Ein gleiches gilt für das Vorspiel zu *Un ballo in maschera*, das sich innerhalb dieser Serie kaum profiliert, obwohl es von all diesen Stücken am systematischsten auf das nachfolgende Werk bezogen ist. Ein mit der Oper eng vertrautes Publikum wird erkennen, daß diese einleitende Musik fast vollständig aus Motiven besteht – wie zum Beispiel die naive, leicht komische staccato-Figur, die an einer Stelle in einem Fugato verarbeitet wird und die Verschwörer charakterisieren soll.

All dies impliziert die wachsende Überzeugung Verdis, daß die Integrität der Oper – ästhetisch wie moralisch – in der Vorherrschaft des Dramas verankert ist. Verdi zeigte, daß er in den beiden ihm zur Verfügung stehenden Formen mit sicherer Meisterschaft komponieren konnte. Die ausgedehnte Form der Ouvertüre sollte in ihrer vollendeten Gestalt schon bald in der revidierten Fassung von *La forza del destino* (1869) entstehen. Die kürze Form des

Vorspiels hatte bereits in *La traviata* eine neue Dimension von Zweckbestimmung und Wirkungskraft erreicht. Die letzte Schaffensphase Verdis jedoch war in dieser Hinsicht atypisch. Seine Anerkennung der Rolle des Orchesters in der Oper und seine Meisterschaft in dessen Behandlung waren niemals größer, doch seine letzten Opern – *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) – beginnen weder mit einer Ouvertüre noch mit einem Vorspiel. Der Dirigent hebt den Taktstock, der Vorhang geht auf, und das Drama hat begonnen.

© 2000 John Steane
Übersetzung: Stephanie Wöllny

Das **BBC Philharmonic** ist seit über sechzig Jahren auf der internationalen Bühne eingeführt. Das Orchester ist in Manchester ansässig, wo es regelmäßig in der eindrucksvollen Bridgewater Hall auftritt und im Konzertsaal von Studio 7 der BBC viele seiner Programme für Radio 3 aufnimmt. Unter seinem Chefdirigenten, dem charismatischen Franzosen Yan Pascal Tortelier, hat es sich mit herausragender Qualität und der engagierten Darbietung

eines ungeheuer breit gefächerten Repertoires einen beachtlichen Ruf erworben. Wassili Sinaisky ist dem Orchester als Erster Gastdirigent verbunden und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) als Emeritierter Dirigent.

Die Assoziation von **Sir Edward Downes** mit dem Royal Opera House, Covent Garden reicht bis 1952 zurück, und er dirigierte dort seitdem in jeder Spielzeit in einem erstaunlich breitgefächerten Repertoire. Anfang der 70er Jahre war er außerdem Musikdirektor der Australischen Oper in Sydney und dirigierte die Eröffnungsvorstellung für das neue Opernhaus in Sydney. Sir Edward erfreut sich auch einer langwährenden Verbindung mit dem BBC Philharmonic, dessen Erster Dirigent er von 1980 bis 1991 war und für das er die Ehrenstelle eines Conductor Emeritus innehat. Er machte mit diesem Orchester zahlreiche hochangesehene Aufnahmen und unternahm ausgedehnte Konzertreisen in Europa. Sir Edward erhielt 1991 die Ritterwürde und wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, darunter 1992 als "Dirigent des Jahres" der Royal Philharmonic Society.

Giuseppe Verdi: Préludes, Ouvertures et Musique de ballet, volume 3

Je me souviens d'un dessin humoristique paru dans la revue *Punch* sans doute dans les dernières années du XIX^e siècle et reproduit dans la rubrique "A l'Opéra" de l'une de ces anthologies de dessins si populaires en leur temps: un gros monsieur, tiré à quatre épingles, s'assied à sa place durant le Prélude de *Tristan und Isolde* et déclare joyeusement à sa femme, "Dieu merci, nous sommes en avance!". Tout autour d'eux, les parfaits petits wagnériens ont l'air scandalisé. S'il s'était agi d'un opéra de Verdi, ils n'auraient sans doute pas sourcillé; si cet opéra avait été *La traviata*, ils auraient peut-être même fait cette remarque eux-mêmes, histoire de rire. Et pourtant *La traviata*, au même titre que *Tristan*, exige un public attentif et silencieux dès le début; et son Prélude, qui lui aussi débute doucement et lentement, est intimement lié au drame musical.

Accusé jadis d'être trop démodé, *La traviata* (1853) fut à certains égards le premier opéra moderne: moderne par son sujet, ses implications sociales et son réalisme. Verdi signalait là son œuvre la plus audacieuse, la plus inventive de sa carrière professionnelle

depuis ses débuts d'auteur lyrique dix-sept ans plus tôt. Avec *Il trovatore* et *Rigoletto*, *La traviata* était considéré comme un opéra de jeunesse, bien qu'en fait ce fût là son dix-neuvième essai dans le genre, un exploit qui aujourd'hui encore nous dépasse bien un peu. Le Prélude à l'Acte I remplit certains objectifs évidents et d'autres qui le sont beaucoup moins. Le thème si fragile, si pâle des cordes aiguës est caractéristique de la jeune femme mourante au troisième acte, et sa répétition au début de cet acte exprime clairement ce que le Prélude avait sous-entendu. De tels rappels contribuent à l'unité de l'opéra, au même titre que la célèbre mélodie que l'on entend ensuite dans le premier Prélude. Cette mélodie réapparaîtra dans l'Acte II, chantée à pleine voix par Violetta qui, dans cet apogée mémorable, prolonge chaque note dans un paroxysme d'émotion. Dans le Prélude, ce thème se déroule dignement dans une atmosphère de soir d'été et de hauts talons; mais lorsqu'il réapparaît au cœur de l'opéra, la passion qui s'en dégage nous révèle une nouvelle identité, et en cela il symbolise l'héroïne elle-même.

Les deux préludes de *La traviata* sont liés à plus d'un titre. Puisqu'ils débute de la même façon, l'instant où le deuxième prélude diverge et se développe indépendamment correspond à un moment-clé de l'opéra. Au lieu d'une ample mélodie en majeur, nous conservons l'atmosphère des mesures initiales, renforcée par le chant lugubre des violons, élégie sur le bonheur perdu. Comme dans le Prélude de l'Acte I, la mélodie des cordes est soutenue par un accompagnement simple, mesuré, qui n'évoque plus une danse élégante mais le pouls lent et l'horloge inexorable. Cherchant à assimiler encore plus ce prélude à la tristesse monotone de la chambre de malade, Verdi interpole à quatre reprises certaines de ses phrases dans les échanges entre Violetta, sa servante et le Médecin. La musique joue ici un rôle semblable à celui du chœur grec ou des images poétiques shakespeariennes.

L'introduction de l'opéra suivant ne renferme pas de telles subtilités (qui abondent dans les préludes de *La traviata*), bien qu'il s'agisse d'une pièce robuste, la plus longue des ouvertures lyriques de Verdi. *Les Vêpres siciliennes* (1855) étant destiné à l'Opéra de Paris, il fallait que ce soit un grand opéra au sens plein du terme, avec cinq actes et un ballet. Ce ballet ne devait

pas se situer trop tôt dans l'opéra, afin que les gens de la haute aient le temps de s'installer, mais pas trop tard non plus, sinon ils risquaient de partir avant. Dans les *Vêpres*, le "Ballet des Quatre Saisons" prenait la forme d'un masque dans lequel des êtres mythologiques donnaient un mime tandis que la section finale rendait hommage au dieu Bacchus. Les danses sont très inventives mélodiquement parlant, les bois en particulier sont tout à fait saisissants; lors des premières représentations, dans un geste diplomatique plein d'élégance, deux ballerines, l'une française, l'autre italienne, représentèrent à tour de rôle les saisons. Il n'en reste pas moins qu'une pause de près de trente minutes dans un drame tendu pour caser un divertissement n'est vraiment pas souhaitable, et Verdi accepta volontiers que le ballet soit retiré lorsque l'œuvre fut montée en Italie.

L'Ouverture fait plus partie intégrante de l'opéra, non seulement parce que ses mélodies reviennent régulièrement mais aussi parce que l'impression de danger est constamment présente, même dans les passages les plus festifs. C'est un procédé que Verdi reprendrait avec beaucoup de réussite quelques années plus tard dans l'Ouverture de *La forza del destino*.

En attendant, Verdi composa la première version de *Simon Boccanegra* (1857) et *Un ballo in maschera* (1859). Dans la version révisée de *Boccanegra* de 1881, le Prélude est bref mais inspiré; celui de la première version se veut annonciateur en faisant allusion au conflit entre partisans et à la tendresse des personnages, deux éléments importants de l'opéra, mais par lui-même, il n'est guère impressionnant. Le Prélude d'*Un ballo in maschera*, lui non plus, n'est pas le plus remarquable, bien qu'il fasse d'innombrables références à l'intrigue. Un public qui connaît bien l'opéra verra dans cette musique d'introduction une énumération de motifs, comme le staccato naïf et quelque peu comique qui à un certain moment est incorporé à un fugato et représente les conspirateurs.

Il est clair qu'au fur et à mesure des années, Verdi devint convaincu que l'intégrité de l'opéra – intégrité esthétique aussi bien que morale – passe par la primauté du drame. En son temps, il montra qu'il avait maîtrisé complètement les deux formes à sa disposition. L'ouverture de grande envergure s'épanouirait bientôt dans la version révisée de *La forza del destino* (1869). Le prélude, plus bref, avait rempli son rôle mieux que jamais dans *La traviata*.

Et pourtant la phase finale de la carrière de Verdi ferait exception à la règle. Conscient plus que jamais du rôle de l'orchestre dans l'opéra, à l'apogée de ses talents d'orchestrateur, Verdi décide pourtant dans ses derniers opéras, *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), de n'avoir ni ouverture, ni prélude. Le chef d'orchestre tend sa baguette, le rideau se lève et l'action commence.

© 2000 John Steane

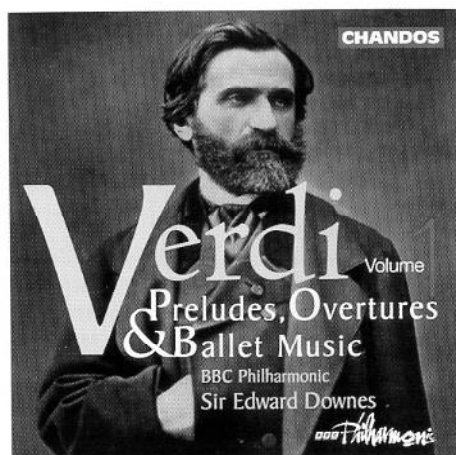
Traduction: Nicole Valencia

Le BBC Philharmonic s'est imposé sur la scène internationale depuis plus de soixante ans. L'Orchestre est basé à Manchester où il se produit régulièrement dans le somptueux Bridgewater Hall, et réalisant beaucoup de ses programmes pour BBC Radio 3 en le Concert Hall du Studio 7 de la BBC. Sous la direction de son chef principal, le charismatique français Yan Pascal Tortelier, il s'est acquis une très grande réputation pour la qualité particulièrement exceptionnelle de ses interprétations qu'il met au service d'un très vaste répertoire. Vassily Sinaïsky est le chef principal invité de l'Orchestre, tandis que Sir Edward Downes (qui fut chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire.

L'association de Sir Edward Downes avec la Royal Opera House, Covent Garden remonte à 1952, et depuis il y dirige chaque saison un répertoire extrêmement vaste. Au début des années soixante-dix, il fut également le Directeur musical de l'Opéra australien de Sydney, où il dirigea le concert d'inauguration de l'Opéra de Sydney. Sir Edward a aussi joué d'une longue collaboration avec le BBC Philharmonic, en

ayant été le chef principal de 1980 à 1991 et occupant aujourd'hui le poste de chef émérite. Avec l'Orchestre, il a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique et a organisé maintes tournées à travers l'Europe entière. Sir Edward fut nommé Chevalier en 1991 et reçut de nombreuses récompenses incluant le Prix de la Royal Philharmonic Society le consacrant Chef de l'année 1992.

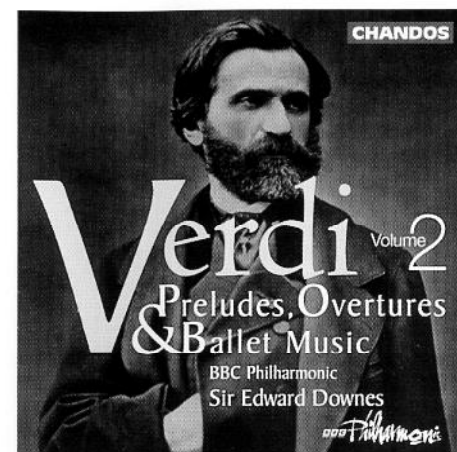
Also available



Volume 1

Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.
Nabucco, Ernani, Macbeth and I masnadieri
CHAN 9510

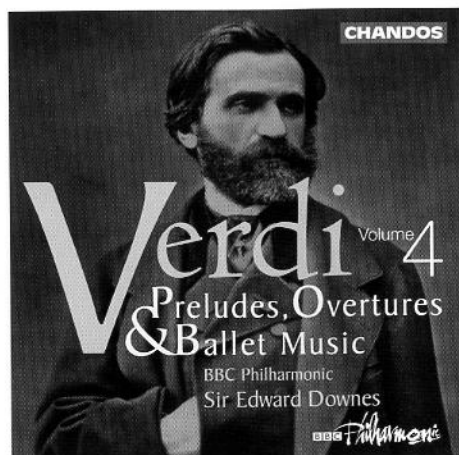
Also available



Volume 2

Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.
Luisa Miller, Rigoletto and Il trovatore
CHAN 9594

Also available



Volume 4
Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.
La forza del destino, *Don Carlos* and *Aida*
CHAN 9788

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details 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.

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Executive producer Brian Pidgeon

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Don Hartridge

Assistant engineer Steve Hargreaves

Editor Jonathan Cooper

Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 10–11 March 1998

Front cover Photograph of Giuseppe Verdi (AKG, London)

Back cover Photograph of Sir Edward Downes by Clive Barda

Design Guy Lawrence

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Haydn Rawstron (UK) Ltd (*Simon Boccanegra*: Prelude [1857])

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC, Vol. 3 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9696

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9696



- Giuseppe Verdi (1813–1901)
- | | | |
|---|---|----------|
| 1 | La traviata: Prelude to Act I | 4:03 |
| 2 | La traviata: Prelude to Act III | 3:32 |
| 3 | Les Vêpres siciliennes: Overture | 9:20 |
| | Les Vêpres siciliennes:
'Ballet of the Four Seasons' | 31:16 |
| 4 | I Winter | 7:04 |
| 5 | II Spring | 8:26 |
| 6 | III Summer | 6:05 |
| 7 | IV Autumn | 9:32 |
| | <i>premiere recording</i> | |
| 8 | Simon Boccanegra: Prelude (1st version, 1857) | 2:51 |
| 9 | Un ballo in maschera: Prelude | 4:33 |
| | | TT 56:09 |

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

LC 7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC, Vol. 3 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9696

CHAN 9788



Sir Edward Downes

CHANDOS

Verdi

Volume 4

Preludes, Overtures & Ballet Music

BBC Philharmonic

Sir Edward Downes

BBC *Philharmonic*



AKG

Giuseppe Verdi, c. 1875

Giuseppe Verdi (1813–1901)

- | | | |
|----|--|----------|
| 1 | La forza del destino: Prelude (1862) | 3:37 |
| 2 | Don Carlos: Prelude to Act III | 3:14 |
| | Don Carlos: Ballet Music, Act III - 'La peregrina' | 17:10 |
| 3 | I Andante – Tempo di Valzer – Allegro vivo | 12:56 |
| 4 | II Finale: Prestissimo | 4:13 |
| 5 | La forza del destino: Overture (1869) | 8:04 |
| 6 | Aida: Prelude (Cairo premiere, 1871) | 4:21 |
| | Aida: Dances | 4:05 |
| 7 | I Danza sacra delle sacerdotesse | 2:23 |
| 8 | II Danza di piccoli schiavi mori | 1:38 |
| 9 | Aida: Ballet Music, Act II | 4:47 |
| | <i>premiere recording</i> | |
| 10 | Aida: Overture
(Italian premiere, 1872; withdrawn) | 11:53 |
| 11 | Otello: Ballet Music, Act III | 6:17 |
| | | TT 64:16 |

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

Giuseppe Verdi: Preludes, Overtures & Ballet Music, Volume 4

The masterpiece among all Verdi's full-scale orchestral works is the Overture to *La forza del destino* (1862). That date must be qualified: the opera did indeed have its premiere in that year at St Petersburg, but the version heard today is almost invariably that of 1869, with extensive revisions made for the production at the Teatro alla Scala, Milan. The Overture for this production was developed out of the original Prelude which played somewhat over three minutes, less than half the duration of the Overture we know today. The scale and variety now match those of the opera itself, with its episodes of home, village and monastery, battlefield and hermitage. The succession of strong melodies is finely organised, with the first of them established as a unifying motif. Tense and ominous, it embodies the opera's title and, although associated with the heroine Leonora, applies as well to the other ill-fated principals, lover, brother and father, with whose accidental death the first act concludes. At any point in this Overture, however genial, the figure is likely to enter, grumbling away in the bass, sometimes with

the obsessive reiteration of a fate-haunted Tchaikovsky who, as a student at St Petersburg, would have become acquainted with the new opera, albeit in its original version. In this, the shorter Prelude is already impressive, doubly so when taken in conjunction with that version of the opera as a whole, in which the closing music of the Prelude reappears in the last moments of all, played in the same key and so rounding off this fate-driven opera with the chilling sense that all has been foretold.

Between the first *Forza del destino* and its revision came *Don Carlos* (1867). Like *Les Vêpres siciliennes* it was written for the Paris Opéra, and this too is worked over a large canvas, the fates of individuals being caught up in the conflict of nations which themselves are part of the greater movements of history. Revisions complicate the issue here also. As with the earlier opera the French element influencing its composition became obscured because most performances were given in Italian, the principal solos being comprehensively Italianised in language and style. Of the two excerpts included on this

recording the Prelude is taken from the revised score of 1883, while the Ballet was part of the original Paris production. They belong to the same scene, but in the five-act (Paris) version it is the first scene of Act III, in the revision the first of Act II. There is a contrast also of style and of relevance: the Prelude, subdued and meditative, is integral to the opera while the Ballet music has almost nothing to do with it. Sometimes called the 'Ballet de la Reine' (Ballet of the Queen, in whose garden it takes place), its more apt title is 'La peregrina'. The scenario concerns a fisherman who discovers a grotto made of coral and mother-of-pearl. The pearls dance until the Queen of the Waters appears and threatens the fisherman. He is saved by the intervention of the King's page who is to choose a pearl worthy of Philip II. To this end the pearls form a shell which contains La peregrina, prize jewel of the Spanish crown (the famous pearl once owned by Louis-Napoleon and later given by the actor Richard Burton as a present to his wife Elizabeth Taylor). The dances are colourful enough, and the suite makes pleasant passtime entertainment but on its own it would probably do little to suggest what is nowadays widely agreed – that of all the operas in this period, *Don Carlos* is the supreme masterpiece.

It might be said that the artistic integrity of *Aida* (1871) was compromised by the very nature of the undertaking. The scenario was based on a story which its writer Auguste Mariette had hoped to see developed into an opera for the opening of the Suez Canal in 1869. Too late for that, *Aida* was still intended for premiere in Cairo on what would inevitably be a grand State occasion. The opera's dual nature as spectacle and romantic tragedy has often been remarked upon, and the extracts heard on this disc illustrate it, even though they do not include the Grand March, which is part of the Triumphal scene in Act II. Ancient Egypt itself was part of the spectacle, and the dance of the priestesses ('Danza sacra') makes much of chromaticism and augmented intervals to create an Eastern and mystical flavour. There are two further dances, one ('Danza di piccoli schiavi mori' – Dance of the little Moorish slaves) in the first scene of Act II for the entertainment of Princess Amneris, the other a large-scale ballet to celebrate Egypt's victory over Ethiopia.

The opera's Italian premiere the following year was also a grand occasion, and for it Verdi wrote a new Overture. A spacious work, it added new elements to the existing Prelude, but preserved the same structure of

conflict between Aida's theme (heard in the opening) and the implacable step-like advance of the priests. Verdi rehearsed it with the orchestra behind closed doors but decided shortly afterwards that its inclusion was a mistake. He withdrew it, and for nearly seventy years the Overture was never played again, the opera being introduced by the shorter Prelude first heard in Cairo.

The last operas dispense with overture or prelude entirely. *Falstaff* (1893) moves straight into the Garter Tavern where the principal character (and this also defies convention) is already on stage. *Otello* (1887) has probably the most exciting opening of all, with the full *fortissimo* of its storm-music hurled into the auditorium like a thunderbolt. From that moment onwards the drama suffers no distraction or intermission. But this, of course, would not do for Paris. On Verdi's insistence, *Falstaff* had its French premiere at the Opéra-Comique, but *Otello* was clearly destined for the larger house, the Garnier Opéra itself. Even in 1894 that still required a ballet, and, as his last exercise in the genre, the octogenarian composer duly obliged. He sketched the scenario himself, starting with an Arab dance reminiscent of *Aida* followed by an 'Invocation to Allah', then a Greek

dance, a dance from the island of Murano, and finally a 'War song'. There was only one place for it in the opera, and that, luckily, was in Act III, where the Parisians liked to find their ballet. The Venetian Ambassador is announced, the dancers are there to entertain him and, when they have finished, the trumpets herald the welcoming chorus and the opera can proceed. Verdi stipulated for the Ballet a performing time of five minutes, fifty-nine seconds. An extra fifteen seconds or so would probably not have troubled him too much.

© 2000 John Steane

The BBC Philharmonic has been established on the international stage for over sixty years. The Orchestra is based in Manchester where it performs regularly in the magnificent Bridgewater Hall as well as making many of its programmes for Radio 3 in the BBC's Studio 7 Concert Hall. Under its Principal Conductor, the charismatic Frenchman Yan Pascal Tortelier, it has built a formidable reputation for outstanding quality and committed performances over an immensely wide range of repertoire. Vassily Sinaisky is the Orchestra's Principal Guest Conductor and Sir Edward Downes (who was Principal

Conductor from 1980 to 1991) is Conductor Emeritus.

Sir Edward Downes's association with the Royal Opera House, Covent Garden goes back to 1952, since when he has conducted there every season in an astonishingly wide repertoire. During the early seventies he was also Music Director of the Australian Opera in Sydney, where he conducted the opening performance of the Sydney Opera House. Sir

Edward has also enjoyed a long association with the BBC Philharmonic, having been Principal Conductor from 1980 to 1991, and currently holding the position of Conductor Emeritus. He has made many acclaimed recordings with the Orchestra and has toured extensively throughout Europe. Sir Edward was knighted in 1991 and has received many other awards including the Royal Philharmonic Society's award as Conductor of the year in 1992.

Giuseppe Verdi: Vorspiele, Ouvertüren und Ballettmusik, Band 4

Das Meisterwerk unter den großangelegten Orchesterstücken Verdis ist die Ouvertüre zu **La forza del destino** (1862). Dieses Datum muß qualifiziert werden; zwar hatte die Oper in der Tat in diesem Jahr ihre Premiere in St. Petersburg, die heute gespielte Fassung ist jedoch fast immer die von 1869 – mit ihren anlässlich der Inszenierung am Mailänder Teatro alla Scala vorgenommenen umfangreichen Änderungen. Die Ouvertüre zu dieser Inszenierung wurde aus dem ursprünglichen Vorspiel entwickelt, das kaum mehr als drei Minuten lang war – weniger als halb so lang wie die uns heute bekannte Fassung. Umfang und Vielfalt des Inhalts passen nun besser zur Oper selbst, mit ihren Schauplätzen Heim, Dorf, Kloster, Schlachtfeld und Einsiedelei. Die Abfolge kraftvoller Melodien ist sorgfältig durchstrukturiert, wobei die erste als verbindendes Motiv dient. Gespannt und bedrohlich, verkörpert diese erste Melodie den Titel der Oper, und obwohl sie mit der Helden Leonora assoziiert ist, paßt sie ebenso gut zu den übrigen unglückseligen Protagonisten – dem Liebhaber, dem Bruder

und dem Vater, mit dessen unvorhergesehenem Tod der erste Akt endet. Dieses Motiv taucht in der Ouvertüre an den unterschiedlichsten und oft überraschenden Stellen grollend im Baß auf, manchmal mit dem besessenen Wiederholungszwang eines schicksalsverfolgten Tschaikowsky, der als Student in St. Petersburg mit der Oper vertraut gewesen sein dürfte, allerdings mit ihrer originalen Fassung. Doch auch das kürzere Vorspiel ist in dieser Hinsicht bereits sehr eindrucksvoll, ganz besonders in Verbindung mit der ersten Fassung der Oper selbst, in der der Schlußteil des Vorspiels am Ende des Werks in derselben Tonart wiederholt wird und damit diese schicksalsgetriebene Oper mit dem beklemmenden Eindruck beschließt, daß alles vorherbestimmt war.

Zwischen der ersten *Forza del destino* und ihrer Revision lag **Don Carlos** (1867). Wie *Les Vêpres siciliennes* wurde auch dieses Werk für die Pariser Opéra geschrieben und ist in großen Zügen konzipiert – Einzelschicksale, die in den Konflikt von Nationen verstrickt sind, welche selbst wiederum den großen

historischen Bewegungen unterworfen sind. Auch hier wird die Sachlage durch Revisionen kompliziert. Wie bei der früheren Oper wurde auch hier das den Kompositionsprozeß beeinflussende französische Element im Nachhinein abgeschwächt, da die meisten Aufführungen auf italienisch gegeben und die wichtigsten Soli durchweg in Sprache und Stil italienisiert wurden. Von den hier eingespielten zwei Ausschnitten entstammt das Vorspiel der revidierten Partitur von 1883, während das Ballett Teil der originalen Pariser Inszenierung war. Beide Stücke gehören derselben Szene an, die in der fünftaktigen Pariser Fassung als erste Szene von Akt III, in der Revision hingegen als erste Szene von Akt II erscheint. Auch in Stil und Bedeutung ergibt sich ein Kontrast: Das Vorspiel ist in seiner gebrochenen und meditativen Stimmung in die Oper integriert, während die Ballettmusik fast gar nichts mit deren Handlung zu tun hat. Auch wenn das Stück gelegentlich "Ballet de la Reine" (Ballett der Königin, in deren Garten es stattfindet) genannt wird, ist sein passenderer Titel "La peregrina". Die Szene handelt von einem Fischer, der eine Grotte aus Korallen und Perlmutter entdeckt. Die Perlen tanzen, bis die Königin der Gewässer

erscheint und den Fischer bedroht. Er wird durch den Einspruch des königlichen Pagen gerettet, der eine Perle auswählen soll, die Philipps II. würdig ist. Zu diesem Zweck bilden die Perlen eine Muschel, die La peregrina enthält, das Hauptjuwel der spanischen Krone (die berühmte Perle, die einst Louis-Napoleon besaß und die später der Schauspieler Richard Burton seiner Frau Elizabeth Taylor zum Geschenk machte). Die Tänze sind recht farbenprächtig, und die Suite bildet durchaus kurzweilige Unterhaltung, doch für sich allein genommen vermittelt das Stück kaum etwas von der heute allgemein akzeptierten Auffassung, daß von allen Opern dieser Epoche *Don Carlos* das überragende Meisterwerk ist.

Man könnte sagen, daß die künstlerische Integrität von **Aida** (1871) bereits durch die Natur des Unterfangens selbst kompromittiert wurde. Die Handlung basiert auf einer Geschichte, deren Autor Auguste Mariette anlässlich der Eröffnung des Suez-Kanals (1869) ein Opernprojekt entwickeln wollte. Hierfür war es jedoch zu spät, und so wurde *Aida* für eine Premiere in Kairo zu einem großen Staatsanlaß vorgesehen. Auf den zwiefältigen Charakter der Oper als Spektakel und romantische Tragödie wurde

schon oft hingewiesen, und auch die auf dieser CD zu Gehör gebrachten Ausschnitte illustrieren dies, obwohl sie nicht den Großen Marsch aus der Triumphszene in Akt II enthalten. Das alte Ägypten ist Teil des Spektakels, und der Tanz der Priesterinnen ("Danza sacra") macht ausgiebig von Chromatik und übermäßigen Intervallen Gebrauch, um eine mystisch-östliche Atmosphäre zu schaffen. Die Oper enthält zwei weitere Tänze – eine "Danza di piccoli schiavi mori" (Tanz der kleinen Mohrensklaven) in der ersten Szene von Akt II zur Unterhaltung der Prinzessin Amneris und ein großangelegtes Ballett zur Feier von Ägyptens Sieg über Äthiopien.

Auch die italienische Premiere der Oper im folgenden Jahr war ein großer Festakt, und Verdi schrieb zu diesem Anlaß eine neue Ouvertüre. Das großangelegte Werk fügt dem bereits existierenden Vorspiel neue Elemente hinzu, behält jedoch die gleiche Konfliktstruktur zwischen dem zu Beginn erklingenden Thema Aidas und dem unerbittlichen schrittweisen Herannahen der Priester bei. Verdi studierte diese neue Fassung mit dem Orchester hinter verschlossenen Türen ein, entschied jedoch kurz darauf, daß es ein Fehler wäre, sie aufzuführen. Er zog sie zurück, und für

nahezu sieben Jahre blieb diese Ouvertüre ungehört und die Oper wurde weiterhin von dem kürzeren Vorspiel eingeleitet, das zuerst in Kairo erklungen war.

Verdis letzte Opern enthalten weder Ouvertüre noch Vorspiel. *Falstaff* (1893) beginnt unmittelbar in der Garter Taverne und der Protagonist ist bereits auf der Bühne (auch dies ein Bruch mit der Konvention). *Otello* (1887) beginnt von allen Opern wohl am überraschendsten mit dem vollen *Fortissimo* seiner Sturmmusik, die wie ein Donnerschlag im Auditorium einschlägt. Von diesem Moment an duldet das Drama weder Ablenkung noch Unterbrechung. In Paris war so etwas natürlich nicht möglich. Verdi bestand darauf, daß die französische Premiere von *Falstaff* in der Opéra-Comique stattfinden würde, doch *Otello* war eindeutig für das größere Haus bestimmt, die Garnier Opéra selbst. Selbst 1894 noch war hier ein Ballett unabdingbar, und der achtzigjährige Komponist lieferte es pflichtbewußt als seine letzte Übung in diesem Genre. Das Szenario stellte er selbst zusammen, beginnend mit einem arabischen Tanz, der an *Aida* erinnert; es folgt eine "Anrufung Allahs", dann ein griechischer Tanz, ein Tanz von der Insel Murano und schließlich ein "Kriegsgesang". Es gab nur eine Stelle, an der dieses

Intermezzo in die Oper eingefügt werden konnte und glücklicherweise lag diese im dritten Akt, wo die Pariser ihr Ballett am liebsten vorfanden. Der venezianische Botschafter wird angekündigt, die Tänzer treten zu seiner Unterhaltung auf und wenn sie fertig sind, künden die Trompeten den Empfangschor an und die Handlung kann fortschreiten. Verdi sah für das Ballett eine Aufführungsdauer von fünf Minuten und 59 Sekunden vor. Zusätzliche fünfzehn Sekunden würden ihn jedoch kaum sonderlich gestört haben.

© 2000 John Steane

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das BBC Philharmonic ist seit über sechzig Jahren auf der internationalen Bühne eingeführt. Das Orchester ist in Manchester ansässig, wo es regelmäßig in der eindrucksvollen Bridgewater Hall auftritt und im Konzertsaal von Studio 7 der BBC viele seiner Programme für Radio 3 aufnimmt. Unter seinem Chefdirigenten, dem charismatischen Franzosen Yan Pascal Tortelier, hat es sich mit herausragender Qualität und der engagierten Darbietung

eines ungeheuer breit gefächerten Repertoires einen beachtlichen Ruf erworben. Wassili Sinaisky ist dem Orchester als Erster Gastdirigent verbunden und Sir Edward Downes (Chefdirigent 1980–1991) als Emeritierter Dirigent.

Die Assoziation von Sir Edward Downes mit dem Royal Opera House, Covent Garden reicht bis 1952 zurück, und er dirigierte dort seitdem in jeder Spielzeit in einem erstaunlich breitgefächerten Repertoire. Anfang der 70er Jahre war er außerdem Musikdirektor der Australischen Oper in Sydney und dirigierte die Eröffnungsvorstellung für das neue Opernhaus in Sydney. Sir Edward erfreut sich auch einer langwährenden Verbindung mit dem BBC Philharmonic, dessen Erster Dirigent er von 1980 bis 1991 war und für das er die Ehrenstelle eines Conductor Emeritus innehat. Er machte mit diesem Orchester zahlreiche hochangesehene Aufnahmen und unternahm ausgedehnte Konzertreisen in Europa. Sir Edward erhielt 1991 die Ritterwürde und wurde mit vielen Preisen ausgezeichnet, darunter 1992 als "Dirigent des Jahres" der Royal Philharmonic Society.

Giuseppe Verdi: Préludes, Ouvertures et Musique de ballet, volume 4

Un chef-d'œuvre s'impose parmi les grandes pièces orchestrales de Verdi: l'Ouverture de **La forza del destino**, un opéra de 1862. C'est une date qu'il faut nuancer: si l'opéra fut bel et bien créé cette année-là à Saint Pétersbourg, la version que l'on entend presque à coup sûr de nos jours est celle de 1869, dans laquelle Verdi procéda à d'importantes révisions pour une production à La Scala de Milan. Développée à partir du Prélude original qui durait un peu plus de trois minutes, l'Ouverture de cette nouvelle production est deux fois plus longue. Son envergure et sa diversité sont maintenant à la mesure de celles de l'opéra lui-même, on passe de la maison, au village et au couvent, du champ de bataille à l'ermitage. Des mélodies puissantes s'enchaînent de façon admirable, la première de ces mélodies servant de motif unificateur. Tendu, menaçant, ce thème est l'incarnation du titre de l'opéra et, bien qu'il soit associé à l'héroïne Leonora, il accompagne aussi les autres personnages infortunés, l'amant, le frère et le père, un père dont la mort accidentelle conclut le premier acte. A

chaque instant, même dans les passages les plus chaleureux, ce motif risque de gronder dans le grave, et sa répétition obsédante nous fait penser à Tchaïkovsky, hanté par le destin, qui vers 1862 étudiait à Saint Pétersbourg et entendit certainement le nouvel opéra, dans version originale il est vrai. A sa façon, malgré sa brièveté, le Prélude est déjà impressionnant, mais il l'est deux fois plus dans l'optique de cette version originale de l'opéra, puisque la musique qui clôt le Prélude réapparaît tout à la fin de l'œuvre, dans la même tonalité, couronnant cet opéra du destin avec la sensation terrible que tout avait été prédit.

Entre *La forza del destino* première manière et sa révision, il y eut **Don Carlos** (1867). Comme *Les Vêpres siciliennes*, cet opéra fut composé pour l'Opéra de Paris et il s'agit encore d'un vaste tableau dans lequel le sort de chaque personnage est lié au conflit de nations qui, elle-mêmes, participent des grands mouvements de l'histoire. Là encore il y eut des révisions. Comme dans le cas précédent, l'élément français influençant sa composition finit par être éclipsé, car la

plupart des représentations furent données en italien, avec les grands solos largement italianisés sur le plan de la langue comme sur celui du style. Deux extraits figurent sur cet enregistrement: le Prélude, tiré de la partition révisée de 1883 et le Ballet, présent quant à lui dans la production parisienne originale. Tous deux se situent dans la même scène: dans la version parisienne en cinq actes, il s'agit de la première scène de l'Acte III, alors que dans la version révisée, c'est la première scène de l'Acte II. Ces extraits diffèrent par leur style et leur pertinence: le Prélude, soumis et méditatif, fait partie intégrante de l'opéra tandis que le Ballet n'a presque rien à voir avec l'action. Il est parfois intitulé "le Ballet de la Reine" (parce qu'il se déroule dans ses jardins) mais "La peregrina" est un titre plus approprié. C'est l'histoire d'un pêcheur qui découvre une grotte de corail et de nacre. Les perles dansent jusqu'à ce que la Reine des Ondes apparaisse et menace le pêcheur. Il est sauvé par l'intervention du page du Roi qui doit choisir une perle digne de Philippe II. Pour l'aider, les perles forment un coquillage qui contient La peregrina, joyau suprême de la couronne espagnole (cette célèbre perle, jadis entre les mains de Louis-Napoléon, fut plus récemment offerte par l'acteur Richard Burton à son épouse

Elizabeth Taylor). Les danses sont pittoresques, et la suite est un divertissement agréable, mais à lui seul ce Ballet aurait bien du mal à prouver ce qui est largement reconnu aujourd'hui, à savoir que *Don Carlos* est le chef-d'œuvre suprême parmi tous les opéras de cette période.

Certains diront que l'intégrité artistique d'*Aïda* (1871) fut compromise par la nature même de l'entreprise. L'argument était fondé sur une histoire d'Auguste Mariette qui espérait inspirer un opéra pour l'ouverture du canal de Suez en 1869. Ce rendez-vous manqué, il était malgré tout prévu qu'*Aïda* fût créé au Caire, une création qui relèverait certainement de l'événement national. Cet opéra est réputé pour son ambivalence, à la fois spectacle somptueux et tragédie romantique, et les extraits que l'on entend ici en sont l'illustration, malgré l'absence de la Grande Marche qui intervient dans la scène du triomphe à l'Acte II. L'Égypte antique faisait elle-même partie du spectacle, et la danse des prêtresses ("Danza sacra") recourt au chromatisme et aux intervalles augmentés pour créer une atmosphère de mysticisme oriental. Il y a deux autres danses, la première ("Danza di piccoli schiavi mori" ou Danse des petits esclaves maures) servant à divertir la princesse Amneris dans la première scène de

l'Acte II, la seconde étant un grand ballet pour célébrer la victoire de l'Égypte sur l'Éthiopie.

L'année suivante, la première italienne de l'opéra fut elle aussi une grande occasion pour laquelle Verdi décida de composer une nouvelle Ouverture. Très ample, cette pièce ajoutait de nouveaux éléments au Prélude tout en conservant la structure opposant le thème d'Aïda (que l'on entend au début) et la marche implacable des prêtres. Verdi répéta cette Ouverture avec l'orchestre à l'abri des indiscrets, mais il décida peu après qu'il avait eu tort de l'inclure. Il la retira et pendant près de soixante-dix ans, l'Ouverture ne fut plus jamais jouée, l'opéra se contentant, en guise d'introduction, du Prélude plus court composé pour Le Caire.

Les derniers opéras ne comportent ni ouverture ni prélude. *Falstaff* (1893) commence dans l'Auberge de la Jarretière, le personnage principal, contrairement aux conventions, est déjà en scène. *Otello* (1887) possède l'introduction la plus grisante de toutes, une tempête *fortissimo* qui explose comme un coup de foudre dans la salle. Dès lors le drame va se dérouler sans interruption, sans trêve. Mais bien sûr, cela ne convenait pas à Paris. À l'insistance de Verdi, la première française de *Falstaff* avait eu lieu à l'Opéra-Comique, mais il était évident qu'*Otello*

exigeait une salle plus importante, l'Opéra Garnier lui-même. Même en 1894, cela impliquait un ballet et pour la dernière fois, l'octogénaire se plia aux désirs des Parisiens. Il esquaissa lui-même l'argument, commençant par une danse arabe de la veine d'*Aïda* suivie d'une "Invocation à Allah", avant d'aligner une danse grecque, une danse de l'île de Murano et pour finir un "Chant de guerre". Ce Ballet ne pouvait figurer qu'au Troisième Acte, ce qui tombait bien puisque c'était justement là que les Parisiens aimaient voir leurs danses. L'ambassadeur de Venise est annoncé, les danseurs sont prêts à le divertir et, lorsqu'ils ont terminé, les trompettes signalent l'entrée du chœur chargé de l'accueillir: l'opéra peut continuer. Verdi stipula que le Ballet devait durer cinq minutes et cinquante-neuf secondes. Il aurait sûrement toléré une quinzaine de secondes de plus.

© 2000 John Steane

Traduction: Nicole Valencia

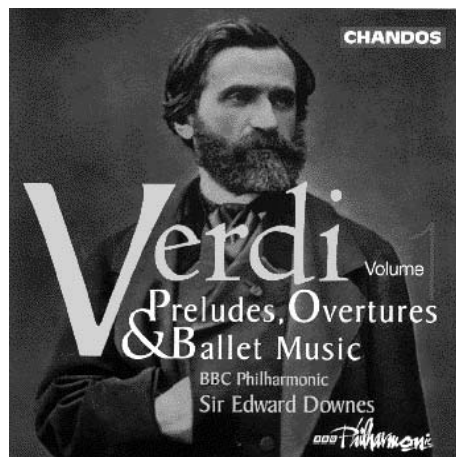
Le BBC Philharmonic s'est imposé sur la scène internationale depuis plus de soixante ans. L'Orchestre est basé à Manchester où il se produit régulièrement dans le somptueux Bridgewater Hall, et réalisant beaucoup de ses programmes pour BBC Radio 3 en le

Concert Hall du Studio 7 de la BBC. Sous la direction de son chef principal, le charismatique français Yan Pascal Tortelier, il s'est acquis une très grande réputation pour la qualité particulièrement exceptionnelle de ses interprétations qu'il met au service d'un très vaste répertoire. Vassily Sinaïsky est le chef principal invité de l'Orchestre, tandis que Sir Edward Downes (qui fut chef principal de 1980 à 1991) en est le chef honoraire.

L'association de Sir Edward Downes avec la Royal Opera House, Covent Garden remonte à 1952, et depuis il y dirige chaque saison un répertoire extrêmement vaste. Au début des

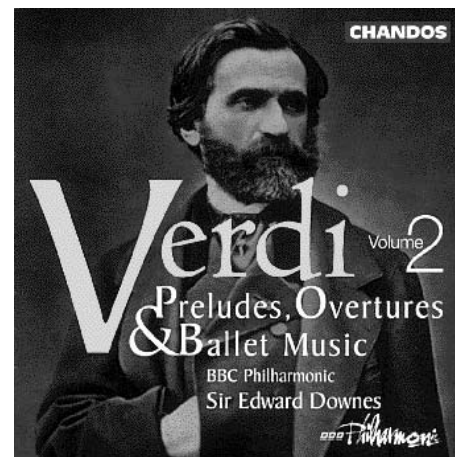
années soixante-dix, il fut également le Directeur musical de l'Opéra australien de Sydney, où il dirigea le concert d'inauguration de l'Opéra de Sydney. Sir Edward a aussi joui d'une longue collaboration avec le BBC Philharmonic, en ayant été le chef principal de 1980 à 1991 et occupant aujourd'hui le poste de chef émérite. Avec l'Orchestre, il a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique et a organisé maintes tournées à travers l'Europe entière. Sir Edward fut nommé Chevalier en 1991 et reçut de nombreuses récompenses incluant le Prix de la Royal Philharmonic Society le consacrant Chef de l'année 1992.

Also available



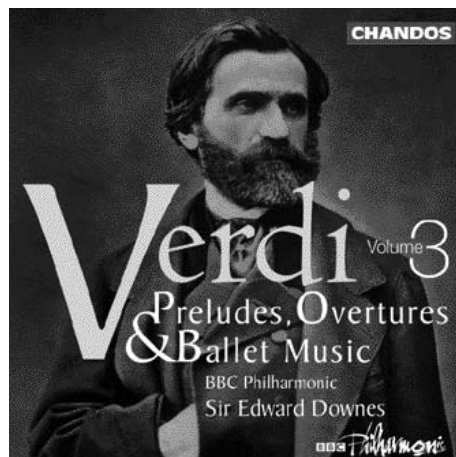
Volume 1
Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.
Nabucco, Ernani, Macbeth and I masnadieri
CHAN 9510

Also available



Volume 2
Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.
Luisa Miller, Rigoletto and Il trovatore
CHAN 9594

Also available



Volume 3

Preludes, Overtures & Ballet Music, incl.

La traviata, Les Vêpres siciliennes and Un ballo in maschera

CHAN 9696

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details 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.

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Executive producer Brian Pidgeon

Recording producers Mike George (*La forza del destino* [Prelude], *Don Carlos, Aida, Otello*) and Ralph Couzens (*La forza del destino* [Overture])

Sound engineers Stephen Rinker (*La forza del destino* [Prelude], *Don Carlos, Aida, Otello*) and Don Hartridge (*La forza del destino* [Overture])

Assistant engineer Steve Hargreaves (*La forza del destino* [Overture])

Editor Jonathan Cooper

Recording venue New Broadcasting House, Manchester; 10–11 March 1998 (*La forza del destino* [Overture]) and 8 July 1999 (*La forza del destino* [Prelude], *Don Carlos, Aida, Otello*)

Front cover Photograph of Giuseppe Verdi (AKG, London)

Back cover Photograph of Sir Edward Downes by Clive Barda

Design Guy Lawrence

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publisher Boccaccini & Spada Editori SRL (*Aida*: Overture)

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC, Vol. 4 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9788

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9788

Giuseppe Verdi (1813–1901)

- | | | |
|------|---|----------|
| [1] | La forza del destino: Prelude (1862) | 3:37 |
| [2] | Don Carlos: Prelude to Act III | 3:14 |
| | Don Carlos: Ballet Music, Act III - 'La peregrina' | 17:10 |
| [3] | I Andante – Tempo di Valzer – Allegro vivo | 12:56 |
| [4] | II Finale: Prestissimo | 4:13 |
| [5] | La forza del destino: Overture (1869) | 8:04 |
| [6] | Aida: Prelude (Cairo premiere, 1871) | 4:21 |
| | Aida: Dances | 4:05 |
| [7] | I Danza sacra delle sacerdotesse | 2:23 |
| [8] | II Danza di piccoli schiavi mori | 1:38 |
| [9] | Aida: Ballet Music, Act II | 4:47 |
| | <i>premiere recording</i> | |
| [10] | Aida: Overture
(Italian premiere, 1872; withdrawn) | 11:53 |
| [11] | Otello: Ballet Music, Act III | 6:17 |
| | | TT 64:16 |

BBC Philharmonic
Sir Edward Downes

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

VERDI: PRELUDES, OVERTURES & BALLET MUSIC, Vol. 4 - BBC Phil./Downes

CHANDOS
CHAN 9788