



LSO Live

Berlioz

L'enfance du Christ

Sir Colin Davis

Yann Beuron

Karen Cargill

William Dazeley

Matthew Rose

Peter Rose

Tenebrae Choir

London Symphony Orchestra



Hector Berlioz (1803–1869)

L'enfance du Christ (1850–1854)

Words and Music by Hector Berlioz

Yann Beuron *tenor* The Narrator/Centurion

Karen Cargill *mezzo-soprano* Marie

William Dazeley *baritone* Joseph

Matthew Rose *bass* Herod

Peter Rose *bass* Father/Polydorus

Sir Colin Davis conductor

London Symphony Orchestra

Tenebrae Choir

Nigel Short choir director

Jocelyne Dienst musical assistant

James Mallinson producer

Daniele Quilleri casting consultant

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for *Classic Sound Ltd* balance engineers

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* editors

A high density DSD (Direct Stream Digital) recording

Recorded live at the Barbican, London 2 and 3 December 2006

cover image photograph © Alberto Venzago

© 2007 London Symphony Orchestra, London UK

® 2007 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

3	Track listing
4	English notes
6	English synopsis
7	French notes
9	French synopsis
10	German notes
12	German synopsis
13	Composer biography
14	Text Part I
17	Text Part II / Part III
21	Conductor biography
22	Artist biographies
25	Orchestra and Chorus personnel lists
36	LSO biography

Première Partie, Le Songe d'Hérode / Part One, Herod's Dream

Prologue		
1	Dans la crèche, en ce temps (<i>Narrator</i>)	1'53" p14
Scene 1		
2	Marche Nocturne (<i>Centurion, Polydorus</i>)	8'26" p14
Scene 2		
3	Toujours ce rêve! (<i>Herod, Polydorus</i>)	8'50" p14
Scene 4		
4	Les sages de Judée (<i>Soothsayers, Herod</i>)	3'33" p15
5	Les Devins font des évolutions	1'28" p15
6	La voix dit vrai, Seigneur (<i>Soothsayers, Herod</i>)	4'11" p15
Scene 5		
7	O mon cher fils (<i>Mary, Joseph</i>)	8'20" p16
Scene 6		
8	Joseph! Marie! (<i>Choir of unseen Angels, Mary, Joseph</i>)	4'21" p16

Deuxième Partie, La Fuite en Égypte / Part Two, The Flight into Eygpt

9	Ouverture	6'25" p17
10	L'adieu des Bergers a la Sainte Famille (<i>Shepherds</i>)	4'32" p17
11	Le Repos de la Sainte Famille (<i>Narrator, Angels</i>)	6'39" p17

Troisième partie: L'Arrivée à Saïs / Part Three, The Arrival at Saïs

12	Depuis trois jours (<i>Narrator</i>)	3'34" p17
Scene 1		
13	Dans cette ville immense (<i>Mary, Joseph, Angels</i>)	5'25" p17
Scene 2		
14	Entrez, pauvres Hébreux (<i>Householder, Mary, Joseph, Chorus of Ishmaelites</i>)	7'37" p18
15	Trio for two flutes and harp	6'23" p19
16	Vous pleurez, jeune mère (<i>Householder, Mary, Joseph, Chorus of Ishmaelites</i>)	4'27" p19
Epilogue		
17	Ce fut ainsi que par un infidèle (<i>Narrator</i>)	3'08" p19
18	O mon âme (<i>Narrator, Chorus</i>)	7'15" p20

TOTAL**96'34"**



Hector Berlioz (1803–69) ***L'enfance du Christ* (1850–54)**

Alone among Berlioz's major works, *L'enfance du Christ* came into being not in response to a clear plan but gradually, haphazardly, over a period of several years. One evening in 1850 at a party, while his fellow guests played cards, his friend the architect Joseph-Louis Duc asked him to write something for his album. Berlioz complied:

'I take a scrap of paper and draw a few staves, on which in a little while an Andantino in four parts for organ makes its appearance. I am struck by a certain character of naïve, rustic devoutness in the music and decide to add some words in the same vein. The organ piece disappears and turns into a chorus of Bethlehem shepherds saying goodbye to the child Jesus at the moment when the Holy Family set out on their journey to Egypt.'

The cardplayers were amused by its archaic flavour; and Berlioz included the piece at his next concert, passing it off as the work of a forgotten 17th-century master of the Sainte Chapelle, whom he christened Ducré in homage to his friend Duc. In the meantime the 'Shepherds' Farewell' had been joined by two

other movements, also conceived (in the composer's words) 'in the manner of the old illuminated missals': an overture on a modal theme and a piece for solo tenor describing the Holy Family arriving at an oasis.

The resulting work, *The Flight into Egypt*, later to form the central panel of *L'enfance du Christ*, was put to one side and apparently forgotten. It was not until three years later, in Leipzig, that Berlioz performed it in full. Only then did the composer decide to take his 'naïve, rustic' composition seriously. A sequel, *The Arrival at Saïs*, was written early in 1854, and the 'sacred trilogy' was completed in July by the addition of an introductory section, *Herod's Dream*. The whole work was performed in Paris the following December. It had taken four years to grow from its first seemingly chance seed.

One reason was his reluctance to commit himself to large-scale composition during these years. He deliberately suppressed the urge to write a symphony, ideas for which kept coming to him. Once it was written he would feel impelled to have it performed and therefore to spend money (including a heavy copyist's bill) which he didn't have. The failure of *The Damnation of Faust* and the crippling debts Berlioz had incurred because of it had a

profoundly discouraging effect on him; he had vowed never to risk putting on a big work in Paris again. *L'enfance du Christ* could come into the world only by stealth. When he eventually yielded and the concert, enthusiastically received, actually made a profit, he was delighted. The work was hailed as a masterpiece. It seemed Berlioz had finally become respectable. He found himself praised for the very qualities he had always been told he lacked: gentleness, charm, simplicity, economy of means, melodiousness. Those who, like Heine, had spoken of him as a freak, obsessed with the macabre and the gigantic, hastened to recant.

All this, though gratifying, was somewhat two-edged. Berlioz could not help regarding the extraordinary success of his little oratorio as insulting to his other works. He understood the irritation the painter Salvator Rosa felt when people kept praising his small landscapes: 'sempre piccoli paesi!'. *L'enfance du Christ* was a 'piccolo paese' beside *The Damnation of Faust*, which Paris had shown no interest in, or beside the monumental *Te Deum*, still unperformed after five years.

Even more galling was the suggestion that he had changed, that he of all people, for whom

artistic integrity was part of the religion of his life, had altered his style, even adapted his approach to suit the taste of the public. 'I should have written *L'enfance du Christ* in the same manner 20 years ago. The subject naturally prompted a naïve and gentle style of music.' And in the nearest he ever came to a statement of his artistic aims, he went on to emphasise his belief in 'passionate expression', that is, 'expression bent on reproducing the essence of its subject', even when the subject was, superficially, the opposite of passion, and the feelings to be expressed were tender and gentle. It was a truth which, in his view, applied just as much to sacred music as to secular.

Faithful to these principles, the composer of *L'enfance du Christ* remains a dramatist. Though it is not a work for the theatre, and the delineation of character is stylised 'in the manner of the old illuminated missals', the approach is the same. The work is structured as a series of tableaux in which we are shown the various human elements of the story: the uneasy might of Rome, the world-weariness of Herod, the blind fanaticism of the soothsayers, the joys and griefs of Jesus's parents, the shepherds' friendliness and the busy welcome of the Ishmaelite household. The tableaux are

juxtaposed in a manner which anticipates the cinema. An example is the transition from Herod's rage to the peace of the stable. We see, as though in angry close-up, the fear-distorted faces of Herod and the soothsayers, like faces in a Bosch or Brueghel crucifixion. Then the nightmare fades and the manger comes into focus. In the epilogue it is again as though the glowing family circle of the Ishmaelites were growing faint and blurring before our eyes. The moment has come to close the book and draw the timeless moral; and the composer, having shown us the loving-kindness of his good Samaritans, tracks away from the scene, causes the picture to fade by means of a series of quiet, still unison notes, surrounded by silence. Their purpose is to separate us from the scenes we have been witnessing, to make them recede, across the centuries and return to the ancient past from which they have been called up. This distancing process, by removing us from the action, achieves the necessary transition to the final meditation on the meaning of the Christian drama.

Everything is visualised. In Part 3, when the Holy Family, having trudged across the desert, reach Egypt thirsty and exhausted, and beg for shelter, the musical imagery brings the scene before us. The plaintive viola motif, the wailing

oboe and cor anglais, the fragmentary violin phrases, the tremor of cellos and basses, Mary's panting utterances, Joseph's long, swaying melodic line returning, Gluck-like, on itself, the tap of the drums as he knocks, the shouts of 'Get away, filthy Jews!' which brusquely interrupt the prevailing 3/8 metre – all these combine to make a vivid and poignant 'expression of the subject'. Nor is it only the refugees from intolerance and persecution who arouse the composer's compassionate understanding. He illuminates the loneliness of the tormented Herod and the forlornness of the soothsayers, whose gloomy choruses and weird cabalistic dance in 7/4 time express the sense that superstition is at once sinister and ridiculous, to be pitied.

Such music was not unfamiliar to the public that had followed Berlioz over the years. What surprised it was the Shepherds' Farewell and the trio for flutes and harp, the purity of the scene of the Holy Family at the oasis, the hushed beauty of the final, unaccompanied chorus. Here he was, using only a handful of instruments as if to the manner born. In fact, it involved no essential change. The music's simplicity and archaic flavour were in his blood, nourished by the Noël's and other popular chants heard in his boyhood, and by the biblical

oratorios of his teacher, Jean-François Le Sueur. The overture to Part 2, with its modal theme, is certainly atypical of its time. But it is pure Berlioz, as are the long, chaste melodic lines and sweet serenity of the narrator's account of the pilgrims at the oasis.

How are we to account for the sharpness of vision and the unclouded truthfulness of feeling that made the music of this scene as fresh as the spring water gushing up in the desert? Beyond the possession of a style able to encompass such simple sublimities lay something else: the memory of childhood beliefs once central to Berlioz's life and of music experienced as drama in the context of religious ceremony. The intensity of recollected emotion was such that in composing the work he could momentarily re-enter a world in which the events and personages of the Christmas story, as they stamped themselves on a hypersensitive child, were once again vibrantly alive. The pang of regret gives an added sharpness to the re-telling. He remembers what it was like to have faith. And at the end, having re-enacted the age-old myth and stepped out of the magic circle, he can only pay tribute to the power of the Christian message and, agnostic that he is, bow before the mystery of Christ's birth and death.

Programme note © David Cairns

Volume 2 of David Cairns's Life of Berlioz (Servitude and Greatness) won the biography category of the Whitbread Prize and the Samuel Johnson Prize for Non-Fiction. Volume 1 (The Making of an Artist) has been re-issued in a revised edition.

Part 1: Herod's Dream

The Narrator sets the scene: Palestine shortly after Christ's birth, and the hopes and fears already in the air. A Roman detachment patrols the empty streets of Jerusalem. Their night march is briefly interrupted as two soldiers discuss the strange terrors of King Herod. Alone, unable to sleep, Herod broods on the solitariness of his life and on the recurring dream that haunts him, of a child who will overthrow his power. He consults his soothsayers, telling them of the dream. After a cabalistic dance, they perform their incantations, and then pronounce: the dream is true, but the identity of the child remains hidden; Herod's throne will be preserved only if all the children lately born in his kingdom are put to death. In a frenzy he resolves on the massacre of the innocents. The scene moves to Bethlehem, and Mary and Joseph and the child sharing the stable with sheep and lambs. Angelic voices warn them of the danger to Jesus: they must leave that evening and travel across the desert to Egypt.

Part 2: The Flight into Egypt

Shepherds gather at the stable. They say goodbye to the Holy Family and wish them good fortune. The Narrator describes Mary, Joseph, the baby and the donkey resting at an oasis, watched over by angels.

Part 3: The Arrival at Saïs

The Narrator tells how, after great hardships, the travellers reach the city of Saïs. They knock at many doors but are driven away. At last, half fainting from thirst and hunger, they are hospitably received by an Ishmaelite. He bids his children and servants attend to the refugees' needs. Like Joseph he is a carpenter, and he invites them to stay and live with him and his family. The grateful pilgrims take their rest, entertained by the children with music for flutes and harp, and then retire to bed. In an epilogue the Narrator tells of their ten-year sojourn in Egypt, their return to Palestine, and the child's fulfilment of his redeeming mission. Narrator and chorus together abase their pride before the mystery, and pray that their hearts may be filled with love.



Hector Berlioz (1803–69) L'enfance du Christ (1850–54)

Des œuvres majeures de Berlioz, *L'enfance du Christ* est la seule qui ait vu le jour non pas en réponse à un projet clairement planifié mais peu à peu, au fil du hasard, sur une période de plusieurs années. Un soir de 1850, lors d'une soirée, tandis que les autres convives jouaient aux cartes, son ami l'architecte Joseph-Louis Duc lui demanda d'écrire quelque chose pour son album. Berlioz relata ainsi les faits :

«Je prends un bout de papier, j'y trace quelques portées, sur lesquelles vient bientôt se poser un andantino à quatre parties pour l'orgue. Je crois y trouver un certain caractère de mysticité agreste et naïve, et l'idée me vient aussitôt d'y appliquer des paroles du même genre. Le morceau d'orgue disparaît, et devient le chœur des bergers de Bethléem adressant leurs adieux à l'enfant Jésus, au moment du départ de la Sainte Famille pour l'Égypte.»

Les joueurs de cartes s'amusèrent de ce parfum archaïque; et Berlioz mit cette œuvre au programme de son prochain concert, la faisant passer pour celle d'un maître oublié de la Sainte Chapelle au XVI^e siècle, qu'il baptisa Docré en hommage à son ami Duc. Entre-temps, «L'Adieux aux bergers» avait été rejoint

par deux autres mouvements, eux aussi conçus (selon les propres termes du compositeur) «à la manière des vieux missels enluminés»: une ouverture sur un thème modal et une page pour ténor solo décrivant l'arrivée de la Sainte Famille dans une oasis.

L'œuvre qui en résulta, *La Fuite en Égypte*, qui formerait plus tard le volet central de *L'enfance du Christ*, fut mise de côté et apparemment oubliée. Ce n'est que trois ans plus tard, à Leipzig, que Berlioz l'exécuta dans son entier. C'est alors, seulement, que le compositeur décida de prendre au sérieux sa composition «agreste et naïve». Il écrivit une suite, *L'Arrivée à Saïs*, au début de 1854, et la «trilogie sacrée» fut achevée en juillet par l'ajout de la partie introductive, *Le Songe d'Hérode*. La création de l'œuvre entière eut lieu à Paris au mois de décembre suivant. Il lui avait fallu quatre ans pour croître à partir de la petite graine semée apparemment par le destin. L'une des raisons de ce délai était la répugnance de Berlioz, dans ces années, à s'engager dans la composition d'une œuvre de grande envergure. Il repoussa délibérément l'envie pressante d'écrire une symphonie, alors que des idées ne cessaient de lui venir à l'esprit. Une fois qu'elle aurait été écrite, il aurait éprouvé le besoin de la faire exécuter, ce qui aurait signifié la dépense d'un argent qu'il ne possédait pas (notamment une

lourde facture de copie). L'échec de *La Damnation de Faust* et les dettes écrasantes que cela avait fait contracter à Berlioz l'avaient profondément découragé; il avait fait le vœu de ne plus jamais prendre le risque de présenter à nouveau une grande partition à Paris. *L'enfance du Christ* ne pouvait donc venir au monde qu'à la dérobée. Quand Berlioz finit par céder et que le concert, accueilli avec enthousiasme, dégagea même des bénéfices, il se montra enchanté. L'œuvre fut saluée comme un chef-d'œuvre. Apparemment, Berlioz était enfin devenu respectable. Il se trouvait encensé précisément pour les qualités dont il avait toujours eu la réputation de manquer: la douceur, le charme, la simplicité, l'économie de moyens, le caractère mélodieux. Ceux qui, à l'instar de Heine, avaient parlé de lui comme d'un monstre, obsédé par le macabre et le gigantesque, se dépêchèrent de se rétracter.

Tout cela, aussi gratifiant fût-il, était tout de même à double tranchant. Berlioz ne pouvait s'empêcher de trouver que le succès extraordinaire de son modeste oratorio portait insulte à ses autres partitions. Il comprit l'irritation que ressentait le peintre Salvator Rosa lorsque les gens n'arrêtaient pas de louer ses petits paysages: «Sempre piccoli paesi!». *L'enfance du Christ* était un «piccolo paese» à côté de *La Damnation de Faust*, pour laquelle

Paris n'avait montré aucun intérêt, ou du monumental *Te Deum*, qui au bout de cinq ans n'avait toujours pas été créé.

Plus humiliante encore était la suggestion qu'il avait changée. Lui dont l'intégrité artistique faisait partie intégrante de la philosophie de vie, il aurait modifié son style, aurait même adapté sa conception de la composition au goût du public. «Plusieurs personnes ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit *L'enfance du Christ* de la même façon il y a vingt ans.» Et dans un texte où il ne fut jamais aussi près d'un véritable manifeste artistique, il souligna sa foi en l'«expression passionnée», c'est-à-dire «l'expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond». Cette vérité s'appliquait, selon lui, à la musique sacrée aussi bien que profane.

Fidèle à ces principes, le compositeur de *L'enfance du Christ* reste un dramaturge.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre pour la scène, et que les personnages soient dessinés «à la manière des vieux missels enluminés», l'approche est la même. La partition est structurée comme une série de tableaux où sont exposés les différents éléments humains qui constituent l'histoire: le pouvoir agité de Rome, la lassitude de ce monde manifestée par Hérode, le fanatisme aveugle des devins, les joies et les chagrins des parents de Jésus, le caractère amical des bergers et l'accueil empressé réservé par la famille ismaélite. Les tableaux sont juxtaposés d'une manière qui préfigure le cinéma. Un exemple est la transition de la rage d'Hérode à la paix de l'étable. Nous voyons, comme dans un gros plan chargé de colère, les visages déformés par la peur d'Hérode et des devins, semblables aux visages des crucifixions de Bosch ou de Breughel. Puis le cauchemar s'évanouit et la crèche apparaît dans le champ visuel. Dans l'épilogue, c'est à nouveau comme si le cercle familial chaleureux des Ismaélites s'évaporerait devant nos yeux. Il est temps de refermer le livre et d'en tirer une morale intemporelle; et le compositeur, après nous avoir montré la gentillesse aimante de son bon Samaritain, s'écarte de la scène et fait disparaître l'image grâce à une série d'unissons tranquilles et doux, entourés de silence. Leur but est de nous détacher des scènes dont nous avons été les

témoins, de les faire s'estomper et retourner dans le passé ancien dont on les avait fait surgir. Ce procédé de distanciation, qui nous fait nous éloigner de l'action, ménage la nécessaire transition vers la méditation finale sur la signification du drame chrétien.

Tout est visuel. Dans la troisième partie, quand la Sainte Famille, après avoir traversé péniblement le désert, atteint l'Égypte assoiffée et exténuée et demande l'asile, l'imagerie musicale dresse la scène devant nous. Le motif plaintif d'alto, les gémissements de hautbois et de cor anglais, les phrases de violons fragmentaires, le tremblement des violoncelles et des contrebasses, les paroles haletantes de Marie, la longue mélodie de Joseph qui se balance et se referme, comme chez Gluck, sur elle-même, les bruits de tambour lorsqu'il frappe, les cris «Arrière, vils Hébreux!» qui interrompent soudain la mesure à 3/8 prédominante: tout cela contribue à traduire de manière vive et poignante «l'expression acharnée [du] sens intime [du] sujet». Les réfugiés en butte à l'intolérance et à la persécution ne furent pas les seuls à éveiller la compassion du compositeur. Il illustre également la solitude tourmentée d'Hérode et la désespérance des devins, dont les chœurs lugubres et l'étrange danse cabalistique dans une mesure à 7/4 expriment le sentiment que

la superstition, devenue soudain sinistre et ridicule, est digne de pitié.

Une musique de ce genre n'était pas inhabituelle aux oreilles du public qui avait suivi Berlioz au fil des ans. Ce qui surprit les auditeurs, ce furent «L'Adieu des bergers» et le trio pour flûtes et harpe, la pureté de la Sainte Famille à l'oasis, la beauté feutrée du chœur a cappella final. Berlioz y emploie juste une poignée d'instruments, avec un naturel confondant. En fait, cela n'impliquait pas de changement essentiel. La simplicité de la musique et son parfum archaïque, il les avait dans le sang, il en avait été imprégné par les Noël et les autres chants populaires entendus dans son enfance, et par les oratorios bibliques de son professeur, Jean-François Le Sueur. L'ouverture de la deuxième partie, avec son thème modal, est certainement atypique pour l'époque. Mais c'est du pur Berlioz, au même titre que les longues et chastes lignes mélodiques et la douce sérénité du récit que fait le narrateur des pèlerinages à l'oasis.

Comment expliquer l'acuité de la vision et la sincérité sans faille grâce auxquelles la musique de cette scène jaillit avec la même fraîcheur qu'une source dans le désert? Derrière la maîtrise d'un style apte à traduire une simplicité aussi sublime se cache autre

chose: le souvenir d'une foi enfantine autrefois centrale dans la vie de Berlioz et d'une musique vécue comme un drame dans le contexte des cérémonies religieuses. L'intensité des émotions retrouvées était telle qu'en composant cette œuvre Berlioz fut en mesure de pénétrer à nouveau, momentanément, un monde où les événements et les personnages liés à Noël, tels qu'ils s'étaient imprimés dans son esprit d'enfant hypersensible, reprenaient tout à coup vie et passion. Les regrets ne font que rendre plus intense encore cette nouvelle narration. Berlioz se remémore ce que c'était que d'avoir la foi. Et à la fin, avoir rejoué le mythe séculaire et être sorti du cercle magique, il ne peut que rendre hommage à la puissance du message chrétien et, tout agnostique qu'il fût, s'incliner devant le mystère de la naissance et de la mort du Christ.

Notes de programme © David Cairns

Le Volume II de la biographie de Berlioz par David Cairns (Servitude and Greatness) a remporté le prix Whitbread dans la catégorie «biographies» et le prix Samuel-Johnson Prize des œuvres hors fictions. Le volume I (The Making of an Artist) a été réédité dans une édition révisée.

Première partie: Le Songe d'Hérode

Le Narrateur plante le décor: la Palestine peu après la naissance du Christ, l'espoir et les craintes qui y règnent déjà. Un détachement romain patrouille dans les rues désertes de Jérusalem. Leur marche nocturne est interrompue brièvement par deux soldats, qui discutent des terreurs étranges dont le roi Hérode est la proie. Seul, incapable de trouver le sommeil, Hérode rumine ses pensées: la solitude de sa vie et le rêve récurrent qui le hante, un enfant qui va renverser son pouvoir. Il consulte ses devins et leur parle de son rêve. Après une danse cabalistique, les devins s'adonnent à leurs incantations et proclament: le rêve dit vrai, mais l'identité de l'enfant n'est pas révélée; le trône d'Hérode sera préservé à la seule condition que tous les nouveaux-nés du royaume soient tués. Dans un accès de démence, Hérode prend la décision du massacre des innocents. La scène se déplace à Bethléem, où Marie, Joseph et l'enfant partagent l'étable avec les moutons et les agneaux. Des voix d'anges les préviennent du danger qui menace Jésus: ils doivent partir le soir même et traverser le désert pour atteindre l'Egypte.

Deuxième partie: La Fuite en Egypte

Les bergers se rassemblent à l'étable. Ils prennent congé de la Sainte Famille et leur souhaitent bonne chance. Le Narrateur décrit Marie, Joseph, le bébé et l'âne se reposant dans une oasis, gardés par des anges.

Troisième partie: L'Arrivée à Saïs

Le Narrateur raconte comment, après les pires difficultés, les voyageurs atteignent la ville de Saïs. Ils frappent à de nombreuses portes mais sont refoulés. Près de s'évanouir de soif et de faim, ils sont enfin accueillis avec hospitalité par un Ismaélite. Celui-ci demande à ses enfants et à ses serviteurs de pourvoir aux besoins des réfugiés. Tout comme Joseph, il est charpentier, et il les invite à rester vivre avec lui-même et sa famille. Les pèlerins reconnaissants se reposent, divertis par les enfants qui jouent de la flûte et de la harpe, puis vont se coucher. Dans l'épilogue, le Narrateur raconte leur séjour de dix ans en Egypte, leur retour en Palestine, et l'accomplissement par l'enfant de sa mission rédemptrice. Narrateur et chœur se prosternent ensemble devant le mystère et prient afin que leurs cours soient emplis d'amour.



Hector Berlioz (1803–69) L'enfance du Christ (1850–54)

Im Gegensatz zu Berlioz' anderen großen Werken entstand *L'enfance du Christ* [Die Kindheit Christi] nicht nach einem klaren Plan, sondern allmählich, wahllos, über einen Zeitraum von mehreren Jahren. Auf einem Fest an einem Abend 1850, während die anderen Gäste Karten spielten, bat Berlioz' Freund, der Architekt Joseph-Louis Duc, den Komponisten um einen Beitrag für sein Album. Berlioz erklärte sich bereit:

„Ich nehme einen Fetzen Papier und ziehe darauf ein paar Notenlinien, auf denen sich nach einer kurzen Weile ein vierstimmiges Andantino für Orgel abzeichnet. Mir fällt in der Musik ein gewisser naiver, rustikal andächtiger Charakterzug auf, und ich entschieße mich, einige Worte von der gleichen Art hinzuzufügen. Das Orgelstück verschwindet und verwandelt sich in einen Chor der Schäfer aus Bethlehem, die dem Kind Jesus auf Wiedersehen sagen, wenn sich die Heilige Familie auf Ihren Weg nach Ägypten begibt“.

Die Kartenspieler fanden die archaische Färbung amüsant, und Berlioz nahm das Stück in sein nächstes Konzert auf, wobei er so tat, als sei es das Werk eines vergessenen Meisters der Sainte Chapelle aus dem 17.

Jahrhundert, den Berlioz zu Ehren seines Freundes Duc „Ducré“ nannte. Inzwischen hatten sich dem „Abschied der Schäfer“ zwei weitere Sätze hinzugesellt, die (nach Aussage des Komponisten) ebenso „in der Art alter illuminierten Messbücher“ gehalten waren: eine Ouvertüre über ein modales Thema und ein Stück für Solotenor, der die Ankunft der Heiligen Familie an einer Oase beschreibt.

Das so entstandene Werk, *Die Flucht nach Ägypten*, das später den Mittelteil von *L'enfance du Christ* bilden sollte, wurde beiseite gelegt und anscheinend vergessen. Erst drei Jahre später führte Berlioz diesen Teil in Leipzig vollständig auf. Erst jetzt entschied sich der Komponist, seine „naive, rustikale“ Komposition ernst zu nehmen. Eine Fortsetzung, „*Die Ankunft in Sais*“ entstand Anfang 1854, und im Juli fand die Trilogie sacrée [heilige Trilogie] mit der Hinzufügung eines einleitenden Teils, „*Herodes' Traum*“, ihren Abschluss. Das vollständige Werk wurde im darauf folgenden Dezember in Paris uraufgeführt. Vier Jahre hatte die Komposition gebraucht, um von ihren scheinbar zufälligen Samen zu einem ausgereiften Werk zu wachsen.

Ein Grund war Berlioz' Abneigung, sich in jenen Jahren auf eine groß angelegte Komposition einzulassen. Er unterdrückte bewusst seinen Wunsch, eine Sinfonie zu schreiben, obwohl ihm dazu ständig neue Ideen einfielen. Wenn

sie einmal komponiert wäre, würde er es für nötig halten, sie aufzuführen. Das erforderte Gelder (nicht zuletzt für die erheblichen Kosten des Kopisten), die er nicht hatte. Der Misserfolg von *La Damnation de Faust* und die damit verbundenen lähmenden Schulden übten eine stark entmutigende Wirkung auf Berlioz aus. Er schwor, niemals wieder das Risiko einer Aufführung von einem groß angelegten Werk in Paris einzugehen. *L'enfance du Christ* konnte nur heimlich das Licht der Welt erblicken. Als Berlioz endlich nachgab und das mit Begeisterung aufgenommene Konzert einen Gewinn erzielte, war er überglücklich. Man bezeichnete die Komposition ein Meisterwerk. Es schien, als ob Berlioz jetzt endlich zu den Angesehenen gezählt wurde. Plötzlich lobte man ihn für genau jene Eigenschaften, deren Mangel man ihm vorher immer vorgeworfen hatte: Milde, Charme, Einfachheit, Sparsamkeit bei der Anwendung der Mittel, Melodienreichtum. Jene, wie zum Beispiel Heine, die ihn für einen vom Makabren und Gigantischen besessenen Spinner gehalten hatten, änderten rasch ihre Meinung.

All das war zwar erfreulich, aber auch zweischneidig. Berlioz musste den außergewöhnlichen Erfolg seines kleinen Oratoriums für eine Beleidigung seiner anderen Werke empfinden. Er verstand, warum sich der Maler Salvator Rosa ärgerte, wenn die Menschen seine kleinen Landschaften lobten:

„Sempre piccoli paesi!“. Neben der vom Pariser Publikum ignorierten *Damnation de Faust* oder dem nach fünf Jahren immer noch unaufgeführten monumentalen *Te Deum* war *L'enfance du Christ* ein „piccolo paesi“.

Noch ärgerlicher war die Unterstellung, er (gerade er, für den künstlerische Integrität Teil seiner Lebensphilosophie war) habe sich gewandelt und seinen Stil verändert, ja sogar seine Kompositionsweise dem Geschmack des Publikums angepasst. „Ich hätte *L'enfance du Christ* vor 20 Jahren genauso komponiert. Der Gegenstand forderte natürlich einen naiven und sanften Musikstil“. Weiterhin bekräftigte er seinen Glauben in „leidenschaftlichen Ausdruck“, eine Äußerung, die wie keine andere von ihm einer Erklärung seiner künstlerischen Ziele nahekommt. Damit meint er einen „Ausdruck, der so gut wie möglich das Wesen seines Gegenstands wiedergibt“, selbst wenn der Gegenstand, zumindest auf den ersten Anblick, das Gegenteil von Leidenschaft darstellte und die uszudrückenden Gefühle sanft und mild waren. Diese Wahrheit galt seiner Meinung nach sowohl in Kirchen- als auch in weltlicher Musik.

Getreu dieser Prinzipien blieb der Komponist von *L'enfance du Christ* ein Komponist theatralischer Musik. Auch wenn dieses Werk nicht für die Bühne komponiert und die Stimmung „alten illuminierten

Messbüchern“ nachempfunden wurde, ist der Ansatz der gleiche. Das Werk setzt sich aus einer Reihe von Tableaus zusammen, in denen die verschiedenen menschlichen Elemente der Geschichte gezeigt werden: die unsichere Macht Roms, die Weltverdrossenheit Herodes, der blinde Fanatismus der Wahrsager, die Freuden und Leiden der Eltern Jesus Christi, die Freundlichkeit der Schäfer und die eifrige Begrüßung im Haushalt des Ismailiten. Die Tableaus sind auf eine die Filmcollage vorwegnehmende Art nebeneinandergestellt. Ein Beispiel ist der Übergang von Herodes' Wutanfall zum Frieden des Stalls. Wie durch ein gnadenloses Vergrößerungsglas sehen wir die von Angst verzerrten Gesichter des Herodes und der Wahrsager, wie Gesichter in einem Bild von Bosch oder bei der Kreuzigung von Jan Brueghel d. Ä. Der Alptraum wird dann ausgeblendet und die Krippe zeichnet sich allmählich ab. Auch im Epilog verschwimmt das Bild, hier ist es der herzliche Familienkreis der Ismailiten, und entschwindet unserem Blick. Der Moment ist gekommen, das Buch zu schließen und sich die zeitlose Moral zu vergegenwärtigen. Nachdem uns der Komponist die Barmherzigkeit seiner guten Samariter gezeigt hat, zieht er sich aus der Szene zurück und blendet das Bild mithilfe einer Reihe leiser, gedämpfter, unisono gespielter, von Stille umgebener Noten aus. Ihre Aufgabe ist es, uns von den gerade erlebten Szenen zu distanzieren, sie über die Jahrhunderte zurück in die antike

Vergangenheit zu entlassen, von der sie abgerufen wurden. Durch die Trennung von der Handlung erreicht dieser Distanzierungsprozess die nötige Überleitung zur abschließenden Meditation über die Bedeutung der christlichen Erzählung.

Alles wird bildhaft dargestellt. Wenn im Teil 3 die sich mühsam durch die Wüste geschleppte Heilige Familie durstig und erschöpft in Ägypten ankommt und um Unterkunft bittet, schafft die Musik vor unseren Augen ein musikalisches Abbild davon. Das traurige Bratschenmotiv, die klagende Oboe und das jammernde Englischhorn, die fragmentarischen Violinphrasen, das Zittern der Violoncellos und Kontrabässe, Marias keuchende Äußerungen, Josephs lange, schwankende melodische Linien, die sich, an Gluck erinnernd, im Kreis bewegen, der Trommelschlag bei Josephs Klopfen an die Tür, die Rufe: „Geht fort, dreckige Juden!“, die den vorherrschenden 3/8-Takt barsch unterbrechen – all das zusammen ermöglicht eine lebendige und ergreifende ‚Wiedergabe des Wesens eines Gegenstands‘. Doch nicht nur die Flüchtlinge von Intoleranz und Verfolgung wecken das mitleidende Verständnis des Komponisten. Er beleuchtet auch die Einsamkeit des geplagten Herodes und die Hilflosigkeit der Wahrsager, deren düstere Chöre und wunderlicher kabbalistischer Tanz im 7/4-Takt das Gefühl vermittelt, Aberglaube sei sowohl unheilvoll als auch lächerlich, etwas, das Mitleid erregt.

Diese Musik war denen, die Berlioz' Entwicklung über die Jahre hinweg verfolgt hatten, nicht unbekannt. Das Überraschende kam im „Abschied der Schäfer“ und Trio für Flöten und Harfe, in der Reinheit der Szene von der Heiligen Familie in der Oase und in der reservierten Schönheit des letzten, unbegleiteten Chorsatzes. In all diesen Beispielen kam Berlioz mit nur einer Handvoll von Instrumenten aus (wenn er überhaupt welche brauchte), als wäre das ganz natürlich für ihn. Tatsächlich bedurfte das keiner wesentlichen Wandlung. Die von den in seiner Jugendzeit gehörten Weihnachts- und anderen Volksliedern sowie von den biblischen Oratorien seines Lehrers Jean-François Le Sueur genährte Einfachheit und archaische Färbung der Musik lagen Berlioz im Blut. Die Ouvertüre zum Teil 2 mit ihrem modalen Thema war sicherlich untypisch für ihre Zeit. Aber sie ist reiner Berlioz wie auch die langen unschuldigen melodischen Linien und die süße Besinnlichkeit der vom Erzähler dargebotenen Geschichte über die Pilger in der Oase.

Wie kann man die Schärfe der Vision und die ungetrübte Ehrlichkeit des Gefühls erklären, durch die die Musik dieser Szene so frisch wirkt wie das plötzlich in der Wüste hervorsprudelnde Quellwasser. Hinter der Beherrschung eines Stils, der solch einfache Erhabenheiten ausdrücken konnte, lag noch etwas anderes: die Erinnerung an den

kindlichen Glauben, der in Berlioz' Leben einmal eine zentrale Rolle gespielt hatte, und an eine Musik, die im Rahmen des religiösen Rituals als Drama empfunden wurde. Die Erinnerung an diese Gefühle war so intensiv, dass Berlioz beim Komponieren des Werkes zeitweilig eine Welt betreten konnte, in der die Ereignisse und Personen der Weihnachtsgeschichte, wie sie sich dem hypersensitiven Kind eingeprägt hatten, wieder sichtlich lebendig wurden. Der Anflug des Bedauerns erhöht die Eindringlichkeit der Nacherzählung. Berlioz erinnert sich, wie es sich anfühlte, einen Glauben zu haben. Am Ende, wenn der uralte Mythos erneut durchgespielt wurde und der Zauber gebrochen ist, kann Berlioz nur noch der Kraft der christlichen Botschaft seine Anerkennung zollen und sich, Agnostiker, der er ist, vor dem Mysterium von der Geburt und dem Tod Jesus Christi verneigen.

Einführungstext © David Cairns

Der 2. Band von David Cairns' Life of Berlioz (Servitude and Greatness) wurde mit dem Samuel Johnson-Preis für Sachliteratur und dem Whitbread-Preis in der Kategorie Biographie ausgezeichnet. Der 1. Band Life of Berlioz (The Making of an Artist) erschien in einer revidierten Neuauflage.

Teil 1: *Herodes' Traum*

Der Erzähler beschreibt die Situation: Palästina kurz nach der Geburt Jesus Christi, und die Luft ist schon schwanger mit Hoffnungen und Befürchtungen. Eine römische Streife patrouilliert die leeren Straßen Jerusalems. Ihr nächtlicher Rundgang wird kurz von zwei Soldaten unterbrochen, die sich über die merkwürdigen Ängste des Königs Herodes unterhalten. Einsam, von Schlaflosigkeit geplagt, macht sich Herodes Gedanken über seine Isolierung und den immer wiederkehrenden Traum, der ihm nicht mehr aus dem Kopf geht. In diesem Traum wird ein Kind seine Herrschaft brechen. Herodes befragt seine Wahrsager und erzählt ihnen von seinem Traum. Nach einem kabbalistischen Tanz führen sie ihre Beschwörungen durch, worauf sie bekanntgeben, dass der Traum wahr sei, der Name des Kindes aber verhüllt bliebe. Herodes Thron sei nur gesichert, wenn alle Kinder, die vor kurzem im Königreich geboren wurden, durch das Schwert umkämen. In wilder Aufregung entscheidet sich Herodes für das Massaker an den Unschuldigen. Die Kamera schwenkt nach Bethlehem, wo Maria und Joseph und das Kind mit den Schafen und Lämmern den Stall teilen. Stimmen der Engel warnen sie vor der Gefahr, die über Jesu Christo schwebt: Sie sollen noch an diesem Abend aufbrechen und durch die Wüste nach Ägypten reisen.

Teil 2: *Die Flucht nach Ägypten*

Die Schäfer versammeln sich im Stall. Sie verabschieden sich von der Heiligen Familie und wünschen ihr viel Glück. Der Erzähler beschreibt, wie Maria, Joseph, das Baby und der Esel in einer Oase verweilen und von den Engeln geschützt werden.

Teil 3: *Die Ankunft in Sais*

Der Erzähler berichtet, wie die Reisenden nach schweren Anstrengungen die Stadt Sais erreichen. Sie klopfen an vielen Türen an, werden aber immer fortgeschickt. Schließlich, als sie von Durst und Hunger fast verzerrt sind, nimmt sich ihnen ein Ismailit gastfreundlich an. Er bittet seine Kinder und Bediensteten, sich um die Flüchtlinge zu kümmern. Er ist wie Joseph Zimmermann und lädt sie ein, bei ihm und seiner Familie zu bleiben und zu wohnen. Die dankbaren Pilger ruhen sich aus, werden von den Kindern mit Musik für Flöten und Harfe unterhalten und gehen dann zu Bett. Im Epilog berichtet der Erzähler von ihrem zehnjährigen Aufenthalt in Ägypten, ihrer Rückkehr nach Palästina und der Erfüllung der befreienden Mission durch das Kind. Der Erzähler und Chor zeigen angesichts des Mysteriums demütig Reue und beten, dass sich ihre Herzen mit Liebe füllen mögen.

Hector Berlioz (1803–69)

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

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

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

Profile © David Cairns**Hector Berlioz (1803–69)**

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

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

Même s'il devait encore écrire *Béatrice et Bénédict* (1860-1862), opéra-comique d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, *Les Troyens* (1856-1858) marqua le sommet de sa carrière. Ce fut aussi la cause de sa dernière désillusion et la raison, avec une santé de plus en plus défaillante, pour laquelle il ne composa plus rien d'important dans les six dernières années de sa vie.

Portrait © David Cairns

Traduction: Claire Delamarche

Hector Berlioz (1803–69)

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

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

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

Kurzbiographie © David Cairns

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

TEXT mots près Hector Berlioz	TEXT Words by Hector Berlioz
Première Partie: Le Songe d’Hérode	Part 1: Herod’s Dream
Prologue	Prologue
Le Récitant [1] Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître, Mais nul prodige encor ne l’avait fait connaître; Et déjà les puissants tremblaient, Déjà les faibles espéraient. Tous attendaient ... Or, apprenez, Chrétiens, quel crime épouvantable Au roi des Juifs alors suggéra la terreur, Et le céleste avis que, dans leur humble étable, Aux parents de Jésus envoya le Seigneur.	Narrator At that time Jesus had just been born in the manger; but no portent had yet made him known. Yet already the mighty trembled, already the weak had hope. Everyone waited ... Learn now, Christian folk, what hideous crime terror prompted then in the King of the Jews, and the heavenly counsel the Lord sent to Jesus’s parents in their lowly stable.
Scène 1 <i>Un rue de Jérusalem. Un corps de garde. Soldats romains faisant la ronde de nuit.</i>	Scene 1 <i>A street in Jerusalem. A guardhouse. Roman soldiers on night patrol.</i>
[2] Marche Nocturne	Night March
Un Centurion Qui vient?	A Centurion Who’s there?
Polydorus Rome.	Polydorus Rome.
Le Centurion Avancez!	Centurion Advance!
Polydorus Halte!	Polydorus Halt!
Le Centurion Polydorus! Je te croyais déjà, soldat, aux bords du Tibre.	Centurion Polydorus! Corporal, I thought you were on Tiber’s banks by now.
Polydorus J’y serais en effet, si Gallus, notre illustre Préteur, m’eût enfin laissé libre. Mais il m’a sans raison	Polydorus So I should be if Gallus, our precious Praetor, had only let me. But for no good reason

Imposé pour prison Cette triste cité, pour y voir ses folies, Et d’un roitelet juif garder les insomnies.	he’s shut me up in this dreary city, watching its antics and keeping guard over a petty Jewish king’s sleepless nights.
Le Centurion Que fait Hérode?	Centurion What’s Herod doing?
Polydorus Il rêve, il tremble, Il voit partout des traîtres, il assemble Son conseil chaque jour; et du soir au matin Il faut sur lui veiller: il nous obsède enfin.	Polydorus He broods, quakes with fear, sees traitors on every side, and daily summons his Council; and from dusk to dawn has to be looked after: he’s getting on our nerves.
Le Centurion Ridicule tyran! Mais va, poursuis ta ronde.	Centurion Absurd despot! But off on your rounds now.
Polydorus Il le faut bien. Adieu! Jupiter le confonde!	Polydorus Yes, I must. Good night! Jove’s curse on him!
<i>(La patrouille se remet en marche et s’éloigne)</i>	<i>(The patrol resumes its march and moves off into the distance.)</i>
Scène 2 <i>L’intérieur du palais d’Hérode</i>	Scene 2 <i>The interior of Herod’s palace</i>
[3] Hérode Toujours ce rêve! encore cet enfant Qui doit me détrôner. Et ne savoir que croire De ce présage menaçant Pour ma vie et ma gloire! Ô misère des rois! Régner et ne pas vivre! A tous donner des lois, Et désirer de suivre Le chevrier au fond des bois! Ô nuit profonde Qui tiens le monde Dans le repos plongé, A mon sein ravagé Donne la paix une heure, Et que ton voile effleure Mon front d’ennuis chargé.	Herod The dream again! Again the child who is to cast me down. And not to know what to believe of this omen which threatens my glory and my existence! O the wretchedness of kings! To reign, yet not to live! To mete out laws to all, yet long to follow the goat herd into the heart of the woods! Fathomless night holding the world deep sunk in sleep, to my tormented breast grant peace for one hour, and let thy shadows touch my gloom-pressed brow.
Ô misère des rois!, etc. Effort stérile! Le sommeil fuit; Et ma plainte inutile Ne hâte point ton cours, interminable nuit.	O the wretchedness of kings!, etc. All effort’s useless! Sleep shuns me; and my vain complaining no swifter makes thy course, O endless night.

Scène 3

Polydorus
Seigneur!

Hérode
Lâches, tremblez!
Je sais tenir encore
Une épée ...

Polydorus
Arrêtez!

Hérode (*le reconnaissant*)
Ah! c'est toi, Polydore!
Que viens-tu m'annoncer?

Polydorus
Seigneur, les devins juifs viennent de
s'assembler par vos ordres.

Hérode
Enfin!

Polydorus
Ils sont là.

Hérode
Qu'ils paraissent.

Scène 4

[4] **Les Devins**
Les sages de Judée,
Ô roi, te reconnaissent
Pour un prince savant et généreux;
Ils te sont dévoués;
Parle, qu'attends-tu d'eux?

Hérode
Qu'ils veuillent m'éclairer.
Est-il quelque remède
Au souci dévorant
Qui dès longtemps m'obsède?

Les Devins
Quel est-il?

Hérode
Chaque nuit,
Le même songe m'épouvante;
Toujours une voix grave et lente

Scene 3

Polydorus
My lord!

Herod
Cowards, beware!
I can still handle
a sword ...

Polydorus
Stop!

Herod (*recognising him*)
Oh, Polydorus, it's you!
What have you to tell me?

Polydorus
My lord, the Jewish soothsayers have assembled
as you commanded.

Herod
At last!

Polydorus
They are here.

Herod
Let them come in.

Scene 4

Soothsayers
The wise men of Judaea,
O King, know thee
for a learned and liberal prince;
they are thy servants;
speak, what wouldst thou of them?

Herod
That they reveal to me
if there is any remedy
for the devouring care
which has so long beset me.

Soothsayers
What is it?

Herod
Each night
the same dream affrights me;
a slow and solemn voice

Me répète ces mots: 'Ton heureux temps
s'enfuit!
Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir.'
Puis-je de vous savoir
Si cette terreur qui m'accable
Est fondée,
Et comment ce danger redoutable
Peut être détourné?

Les Devins
Les esprits le sauront,
Et, par nous consultés,
Bientôt ils répondront.

[5] (*Les Devins font des évolutions cabalistiques et
procèdent à la conjuration*)

[6] **Les Devins**
La voix dit vrai, Seigneur.
Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir.
Mais nul ne peut savoir
Ni son nom, ni sa race.

Hérode
Que faut-il que je fasse?

Les Devins
Tu tomberas, à moins que l'on ne satisfasse
Les noir esprits, et si, pour conjurer le sort,
Des enfants nouveaux-nés tu n'ordonnes la
mort.

Hérode
Eh bien, par le fer qu'ils périssent!
Je ne puis hésiter.
Que dans Jérusalem,
A Nazareth, à Bethléem,
Sur tous les nouveaux-nés
Mes coups s'appesantissent!
Malgré les cris, malgré les pleurs
De tant de mères éperdues,
Des rivières de sang vont être répandues,
Je serai sourd à ces douleurs.
La beauté, la grâce, ni l'âge
Ne feront faiblir mon courage:
Il faut un terme à mes terreurs!

Les Devins
Oui, oui, par le fer qu'ils périssent!

repeats these words: 'The time of thy prosperity
is past!
A child has come into the world
that shall reduce to naught
thy throne and thy dominion.'
Can I discover from you
if this terror that oppresses me
has any truth,
and how this dread peril
may be averted?

Soothsayers
The spirits will know;
we shall consult them,
and they will soon give answer.

(*The soothsayers perform cabalistic movements,
then proceed to conjure the spirits*)

Soothsayers
The voice speaks true, O King.
A child has come into the world
that shall reduce to naught
thy throne and thy dominion.
Yet none may know
his name nor his race.

Herod
What must I do?

Soothsayers
Thou shalt fall unless the dark spirits
are appeased and, to prevent thy fate,
for all the newborn children thou ordainest
death.

Herod
So be it, let them perish by the sword!
I cannot waver.
In Jerusalem,
in Nazareth, in Bethlehem,
on all the newborn
let my violence strike!
Though their mothers
despair and wail and weep,
rivers of blood shall flow,
I will be deaf to their suffering.
Neither beauty, charm, nor age
shall weaken my resolve.
My terrors must have an end!

Soothsayers
Yes, let them perish by the sword!

N'hésite pas.
Que dans Jérusalem
A Nazareth, à Bethléem,
Sur tous les nouveaux-nés
Tes coups s'appesantissent!
Malgré les cris, malgré les pleurs
De tant de mères éperdues,
Les rivières de sang qui seront répandues,
Demeure sourd à ces douleurs;
Que rien n'ébranle ton courage!
Et vous, pour attiser sa rage,
Esprits, redoublez ses terreurs.

Hérode

Non, non, que dans Jérusalem, *etc.*

Scène 5
L'Étable de Bethléem

Sainte Marie

7 O mon cher fils, donne cette herbe tendre
A ces agneaux qui vers toi vont bêlant;
Ils sont si doux! laisse, laisse-les prendre,
Ne les fais pas languir, ô mon enfant.

Sainte Marie, Sainte Joseph

Répands encore ces fleurs sur leur litière.
Ils sont heureux de tes dons, cher Enfant;
Vois leur gaieté, vois leurs jeux, vois leur mère
Tourner vers toi son regard caressant.

Sainte Marie

Oh! sois béni, mon cher et tendre Enfant!

Sainte Joseph

Oh! sois béni, divin Enfant!

Scène 6
Chœur d'Anges

8 Joseph! Marie!
Écoutez-nous!

Sainte Marie, Sainte Joseph

Esprits de vie,
Est-ce bien vous?

Les Anges

Il faut sauver ton fils
Qu'un grand péril menace,
Marie.

Do not waver.
In Jerusalem,
in Nazareth, in Bethlehem,
on all the newborn
let thy violence strike!
Though all their mothers
despair and wail and weep
and all rivers of blood shall flow,
be deaf to their suffering.
Let nothing shake thy resolve!
And you, spirits, to whet his rage,
multiply his terrors.

Herod

No, no, in Jerusalem, *etc.*

Scene 5
The stable at Bethlehem

Mary

O my dear son, give this fresh grass
to these lambs that come bleating to thee;
they are so gentle, let them take it.
Don't let them go hungry, my child.

Mary, Joseph

Spread these flowers, too, about their straw.
They are pleased with thy gifts, dear child;
see how blithe they are, how they gambol, and
how their mother turns towards thee her
grateful gaze.

Mary

Blessed be thou, my dear sweet child!

Joseph

Blessed be thou, holy child!

Scene 6
Choir of Unseen Angels

Joseph! Mary!
Hearken to us!

Mary, Joseph

Spirits of life,
can it be you?

Angels

Thou must save thy son
whom great danger threatens,
Mary.

Sainte Marie

Ô ciel! mon fils!

Les Anges

Oui, vous devez partir,
Et de vos pas bien dérober la trace;
Dès ce soir au désert vers l'Égypte il
faut fuir.

Sainte Marie, Sainte Joseph

A vos ordres soumis, purs esprits de lumière,
Avec Jésus au désert nous fuirons.
Mais accordez à notre humble prière
La prudence, la force, et nous le sauverons.

Les Anges

La puissance céleste
Saura de vos pas écarter
Toute rencontre funeste.

Sainte Marie, Sainte Joseph

En hâte allons tout préparer.

Les Anges

Hosanna! Hosanna!

Mary

O heavens! My son!

Angels

Yes, you must go
and leave no trace behind you;
this very night you shall flee through the desert
towards Egypt.

Mary, Joseph

Obedient to your word, pure spirits of light,
we shall flee with Jesus to the desert.
But grant us, we humbly pray,
wisdom and strength, so we shall save him.

Angels

The power of heaven
will keep from your path
all fatal encounters.

Mary, Joseph

Let us hasten to get ready.

Angels

Hosanna! Hosanna!

Deuxième partie: La Fuite en Égypte

9 Ouverture

Les Bergers se rassemblent auprès de l'étable de Bethléem

10 L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille

Chœur des Bergers

Il s'en va loin de la terre
Où dans l'étable il vit le jour,
De son père et de sa mère
Qu'il reste le constant amour,
Qu'il grandisse, qu'il prospère
Et qu'il soit bon père à son tour.

Oncques si, chez l'idolâtre,
Il vient à sentir le malheur,
Fuyant la terre marâtre,
Chez nous qu'il revienne au bonheur.
Que la pauvreté du pâtre
Reste toujours chère à son cœur.

Cher enfant, Dieu te bénisse!
Dieu vous bénisse, heureux époux!
Que jamais de l'injustice
Vous ne puissiez sentir les coups.
Qu'un bon ange vous avertisse
Des dangers planant sur vous.

11 Le Repos de la Sainte Famille

Le Récitant

Les pèlerins étant venus
En un lieu de belle apparence,
Où se trouvaient arbres touffus
Et de l'eau pure en abondance,
Saint Joseph dit: 'Arrêtez-vous
Près de cette claire fontaine,
Après si longue peine
Ici reposons-nous.'
L'enfant Jésus dormait. Pour lors Sainte Marie,
Arrêtant l'âne, répondit:
'Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie,
Le Seigneur pour mon fils au désert l'étendit.'
Puis, s'étant assis sous l'ombrage
De trois palmiers au vert feuillage
L'âne paissant,

Part Two: The Flight into Egypt

Overture

The shepherds gather before the manger

The Shepherds' Farewell to the Holy Family

Chorus of Shepherds

He is going far from the land
where in the stable he was born;
may his father and his mother
always love him steadfastly;
may he grow and prosper
and be a good father in his turn.

If ever among the idolaters
he should find misfortune,
let him flee the unkind land
and come back to live happily among us.
May the shepherd's lowly life
be ever dear to his heart.

Dear child, may God bless thee,
and God bless you, happy pair!
May you never feel
the cruel hand of injustice.
May a good angel warn you
of all dangers that hang over you.

The Holy Family at Rest

Narrator

The pilgrims having come
to a place of fair aspect
with bushy trees
and fresh water in abundance,
St Joseph said: 'Stop!
near this clear spring.
After such long toil
let us rest here.'
The child Jesus was asleep. Then Holy Mary,
halting the ass, answered:
'Look at this fair carpet of soft grass and flowers
that the Lord spread in the desert for my son.'
Then, having sat down in the shade
of three green-leaved palm trees,
while the ass browsed

L'enfant dormant,
Les sacrés voyageurs quelque temps
sommeillèrent,
Bercés par des songes heureux,
Et les anges du ciel, à genoux autour d'eux,
Le divin enfant adorèrent.

Les Anges

Alleluia! Alleluia!

Troisième partie: L'arrivée à Saïs

Le Récitant

- 12 Depuis trois jours, malgré l'ardeur du vent,
Ils cheminaient dans le sable mouvant.
Le pauvre serviteur de la famille sainte,
L'âne, dans le désert, était déjà tombé;
Et, bien avant de voir d'une cité l'enceinte,
De fatigue et de soif son maître eût succombé
Sans le secours de Dieu.
Seule Sainte Marie
Marchait calme et sereine, et de son doux
enfant
La blonde chevelure et la tête bénie
Semblaient la ranimer, sur son cœur reposant.
Mais bientôt ses pas chancelèrent ...
Combien de fois les époux s'arrêtèrent ...
Enfin pourtant, ils arrivèrent
A Saïs, haletants,
Presque mourants.
C'était une cité dès longtemps réunie
A l'Empire romain,
Pleine de gens cruels, au visage hautain.
Oyez combien dura la navrante agonie
Des pèlerins cherchant un asile et du pain.

Scène 1

L'intérieur de la ville de Saïs

Sainte Marie

- 13 Dans cette ville immense
Où le peuple en foule s'élance,
Quelle rumeur!
Joseph! j'ai peur ...
Je n'en puis plus ... hélas! ... je suis morte ...
Allez frapper à cette porte.

and the child slept,
the holy travellers slumbered for a while,
lulled by sweet dreams,
and the angels of heaven, kneeling about them,
worshipped the divine child.

Angels

Alleluia! Alleluia!

Part Three: The Arrival at Saïs

Narrator

For three days, despite the hot winds,
they journeyed through the shifting sands.
The holy family's poor servant,
the ass, had already fallen in the desert dust;
and long before they saw a city's walls, his
master,
would have died from exhaustion and thirst
but for God's help.
Only holy Mary
walked on serene and untroubled; and her
sweet
child's fair locks and blessed head, resting
against
her breast, seemed to give her strength.
But soon her feet stumbled ...
How many times the couple stopped ...
At length they came
to Saïs, gasping
and near to death.
It was a city that had long been part
of the Roman Empire,
full of cruel folk, with haughty airs.
Hear now of the grievous agony endured so
long
by the pilgrims in their search for food and
shelter.

Scene 1

Within the town of Saïs

Mary

In this immense town
the roar and bustle
of the hurrying crowds!
Joseph, I'm frightened ...
I can't go on ... alas ... I'm dead ...
Go and knock at that door.

Sainte Joseph

Ouvrez, ouvrez, secourez-nous,
Laissez-nous reposer chez vous!
Que l'hospitalité sainte soit accordée
A la mère, à l'Enfant. Hélas! de la Judée
Nous arrivons à pied.

Chœur

Arrière, vils Hébreux!
Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux!

Sainte Marie

Mes pieds de sang teignent la terre!

Sainte Joseph

Seigneur! ma femme est presque morte!

Sainte Marie

Jésus va mourir ... c'en est fait.
Mon sein tari n'a plus de lait!

Sainte Joseph

Frappons encore à cette porte.
Oh! par pitié, secourez-nous!
Laissez-nous reposer chez vous!
Que l'hospitalité sainte soit accordée
A la mère, à l'Enfant! Hélas! de la Judée
Nous arrivons à pied.

Chœur

Arrière, vils Hébreux!
Les gens d'Égypte n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux!

Sainte Joseph

Seigneur! sauvez la mère!
Marie expire ... c'en est fait ...
Et son Enfant n'a plus de lait.
Votre maison, cruels, reste fermée.
Vos cœurs sont durs. Sous la ramée
De ces sycomores, l'on voit
Tout à l'écart un humble toit ...
Frappons encore ... Mais qu'à ma voix unie,
Votre voix si douce, Marie,
Tente aussi de les attendrir.

(Il se dirige vers la maison au loin.)

Sainte Marie

Hélas! nous aurons à souffrir
Partout l'insulte et l'avanie!
Je vais tomber ...

Joseph

Open, open, help us,
Let us rest in your house!
Grant sacred hospitality
to mother and child! Alas, from Judaea
we have come on foot.

Chorus

Get away, dirty Jews!
Roman people have nothing to do
with tramps and lepers!

Mary

My bleeding feet stain the ground!

Joseph

Master! My wife is nearly dead!

Mary

Jesus is going to die ... all is lost.
My breast has run dry, no milk is left.

Joseph

We'll try knocking at this door.
For pity's sake, help us!
Let us rest in your house!
Grant sacred hospitality
to mother and child! Alas, from Judea
we have come on foot.

Chorus

Get away, dirty Jews!
Egyptian people have nothing to do
with tramps and lepers!

Joseph

Master, save the mother!
Mary is fainting ... all is lost ...
and her child has no more milk.
Cruel people, your house remains closed.
Your hearts are hard. Beneath the branches
of those sycamores, set apart from the rest,
there's a lowly dwelling ...
We shall knock there ... But Mary,
join your gentle voice to mine,
you, too, try to move them.

(He goes towards the distant house)

Mary

Alas, everywhere we must endure
insult and rebuff!
I am fainting ...

Sainte Joseph

Oh! par pitié!

Sainte Marie, Sainte Joseph

Oh, par pitié, secourez-nous,
Laissez-nous reposer chez vous!
Que l'hospitalité sainte soit accordée
Aux parents, à l'enfant! Hélas! de la Judée
Nous arrivons à pied.

Le maître de maison

¹⁴ Entrez, pauvres Hébreux:
La porte n'est jamais fermée
Chez nous aux malheureux.
Pauvres Hébreux, entrez,
Entrez, entrez.

(Joseph et Marie entrent)

Scène 2

L'intérieur de la maison des Ismaélites

Le maître de maison

Grands Dieux! Quelle détresse!
Qu'autour d'eux on s'empresse!
Filles et fils et serviteurs,
Montrez la bonté de vos cœurs!
Que de leurs pieds meurtris on lave les
blessures!
Donnez de l'eau, donnez du lait, des grappes
mûres;
Préparez à l'instant
Une couchette pour l'enfant.

Chœur d'Ismaélites

Que de leurs pieds meurtris on lave les
blessures!
Donnons de l'eau, donnons du lait, des grappes
mûres;
Préparons à l'instant
Une couchette pour l'enfant.

*(Les jeunes Ismaélites et leurs domestiques
s'égaillent à travers la maison pour transmettre
les ordres du père.)*

Le maître de maison

Sur vos traits fatigués
La tristesse est empreinte;
Ayez courage, nous ferons
Ce que nous pourrons
Pour vous aider.

Joseph

For pity's sake!

Mary, Joseph

For pity's sake help us,
let us rest in your house!
Grant sacred hospitality
to parents and child. Alas, from Judea
we have come on foot.

Householder

Come in, come in, you poor Jews!
The door of our house
is never closed to the unfortunate.
Poor Jews, come in,
come in, come in!

(Joseph and Mary go in)

Scene 2

Inside the Ishmaelites' house

Householder

Great Gods! What a dreadful sight!
Come quickly and see to their needs!
Daughters, sons, servants,
show the kindness of your hearts!
Wash the sores on their bruised feet!
Give them water, give them milk and ripe
grapes;
make up a cot
for the child at once.

Chorus of Ishmaelites

Wash the sores on their bruised feet!
We'll give them water, we'll give them milk and
ripe grapes;
we'll make up a cot
for the child at once.

*(The young Ishmaelites and their servants
scatter about the house, carrying out their
father's orders.)*

Householder

Your tired faces
are lined with sorrow.
Take heart, we'll do
what we can
to help you.

Bannissez toute crainte;
Les enfants d'Ismaël
Sont frères de ceux d'Israël.
Nous avons vu le jour au Liban, en Syrie.
Comment vous nomme-t-on?

Sainte Joseph

Elle a pour nom Marie,
Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'Enfant
Jésus.

Le maître de maison

Jésus! Quel nom charmant!
Dites, que faites-vous pour gagner votre vie?
Oui, quel est votre état?

Sainte Joseph

Moi, je suis charpentier.

Le maître de maison

Eh bien, c'est mon métier,
Vous êtes mon compère.
Ensemble nous travaillerons,
Bien des deniers nous gagnerons.
Laissez faire.
Près de nous Jésus grandira,
Puis bientôt il vous aidera,
Et la sagesse il apprendra.
Laissez, laissez faire.

Chœur d'Ismaélites

Laissez, laissez faire.
Près de nous Jésus grandira,
Puis bientôt il vous aidera,
Et la sagesse il apprendra.

Le maître de maison

Pour bien finir cette soirée
Et réjouir nos hôtes, employons
La science sacrée,
Le pouvoir des doux sons.
Prenez vos instruments, mes enfants: toute
peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.

15 **Trio**
pour deux flûtes et harpe

Cast away all fear;
the children of Ishmael
are brothers of the children of Israel.
We were born in Lebanon, in Syria.
What are your names?

Joseph

Her name is Mary,
I'm called Joseph, and we have named the child
Jesus.

Householder

Jesus – what a sweet name!
Tell me, what do you do for a living?
What is your trade?

Joseph

I am a carpenter.

Householder

That's my job too!
We're comrades.
We shall work together,
and make lots of money.
No need to worry.
Jesus shall be brought up with us,
then before long he'll be helping you,
and he'll grow up to be a good boy.
No need to worry at all.

Ishmaelites

No need to worry at all.
Jesus shall be brought up with us,
then before long he'll be helping you,
and he'll grow up to be a good boy.

Householder

To round off the evening
and cheer our guests, let's use
the sacred science,
the power of sweet sounds.
Get your instruments, children; all cares
yield to the flute and the Theban harp.

Trio
for two flutes and harp

Le maître de maison

16 Vous pleurez, jeune mère.
Douce larmes, tant mieux!
Allez dormir, bon père,
Bien reposez,
Mal ne songez,
Plus d'alarmes.
Que les charmes
De l'espoir du bonheur
Rentrement en votre coeur.

Sainte Marie, Sainte Joseph

Adieu, merci, bon père,
Déjà ma peine amère
Semble s'enfuir,
S'évanouir.
Plus d'alarmes,
Oui, les charmes
De l'espoir du bonheur
Rentrement en notre coeur.
Adieu, merci, bon père.

Le maître de maison, Chœur d'Ismaélites

Allez dormir, bon père,
Doux enfant, tendre mère.
Bien reposez,
Mal ne songez,
Plus d'alarmes.
Que les charmes
De l'espoir du bonheur
Rentrement en votre coeur.

Épilogue

Le Récitant

17 Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur.
Pendant dix ans Marie, et Joseph avec elle,
Virent fleurir en lui la sublime douceur,
La tendresse infinie
A la sagesse unie.
Puis enfin de retour
Au lieu qui lui donna le jour,
Il voulut accomplir le divin sacrifice
Qui racheta le genre humain
De l'éternel supplice,
Et du salut lui fraya le chemin.
O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire,
Qu'à briser ton orgueil devant un tel mystère?

Householder

You weep, young mother.
Gentle tears; good, so be it!
Go to bed, good father,
rest well,
peaceful dreams,
no more alarms.
May the hope
of happiness once more
gladden your heart.

Mary, Joseph

Good night and thanks, good father,
already my bitter afflictions
seem to be vanishing,
fading away.
No more alarms.
Yes, the hope
of happiness once more
gladdens our hearts.
Good night, thank you, good father.

Householder, Ishmaelites

Go to bed, good father,
sweet child, gentle mother.
Sleep well,
peaceful dreams,
no more alarms.
May the hope
of happiness once more
gladden your hearts.

Epilogue

Narrator

Thus it came to pass that the Saviour
was saved by an infidel.
For ten years Mary, and Joseph with her,
watched sublime humility flower in him,
infinite love
joined to wisdom.
Then at length he returned
to the country of his birth,
that he might accomplish the divine sacrifice
which ransomed mankind
from eternal torment
and marked out the way of salvation.
O my soul, what remains for you to do
but shatter your pride before so great a
mystery?

Chœur

18 O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire,
Qu'à briser ton orgueil devant un tel mystère!

Le Récitant, Chœur

O mon cœur, emplis-toi du grave et pur amour
Qui seul peut nous ouvrir le céleste séjour.
Amen.

Hector Berlioz

Chorus

O my soul, what remains for you to do
but shatter your pride before so great a
mystery?

Narrator, Chorus

O my heart, be filled with the pure deep love
which alone can open for us the kingdom of
heaven.
Amen.

Translation © David Cairns



Sir Colin Davis conductor

Sir Colin Davis is President of the London Symphony Orchestra and Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle. From 1995 to 2006 he was Principal Conductor LSO, prior to which he was the orchestra's Principal Guest Conductor. He has recorded widely with Philips, BMG and Erato as well as LSO Live. His releases on LSO Live have won numerous prizes including Grammy and Gramophone Awards and have covered music by Berlioz, Dvořák, Elgar and Sibelius among others. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France,

Germany and Finland and, in the Queen's Birthday Honours 2002, he was named a Member of the Order of the Companions of Honour. In 2002 Sir Colin received the Classical BRIT award for Best Male Artist and, in 2003 was given the Yehudi Menuhin Prize by the Queen of Spain for his work with young people. Sir Colin began his career at the BBC Scottish Orchestra, moving to Sadler's Wells in 1959. Following four years as Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, he became Music Director of the Royal Opera House in 1971 and Principal Guest Conductor of the Boston Symphony Orchestra in 1972. Between 1983 and 1992 he worked with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor at the New York Philharmonic from 1998 through to the 2002/2003 season, and has been Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle since 1990.

Sir Colin Davis est président du London Symphony Orchestra et chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde. De 1995 à 2006, il a été chef principal du LSO, après en avoir été premier chef invité. Il a réalisé de nombreux enregistrements chez Philips, BMG et Erato, ainsi que chez LSO Live. Ses disques publiés chez LSO Live ont remporté de nombreuses distinctions, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et l'on peut y entendre, entre autres, des œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar et Sibelius. Sir Colin a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande et, l'occasion des Queen's Birthday Honours 2002, il a été nommé membre de l'ordre des Companions of Honour. Sir Colin a été récompensé par les BRIT awards et, en 2003 la reine d'Espagne lui a remis le Prix Yehudi Menuhin pour son travail avec les enfants. Sir Colin a débuté au BBC Scottish Orchestra, passant en 1959 au Théâtre de Sadler's Wells, Londres. Après avoir été pendant quatre ans le Premier Chef du BBC Symphony Orchestra, il est devenu Directeur musical du Royal Opera House

de Londres en 1971 et Premier Chef invité du Boston Symphony Orchestra l'année suivante. De 1983 et 1992, il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et il a été Premier Chef invité du New York Philharmonic de 1998 la saison 2002/2003.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestra und Ehrendirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Von 1995 bis 2006 stand er dem LSO als Chefdirigent vor. Davor war er dort Erster Gastdirigent. Er nahm umfangreich bei Philips, BMG, Erato und beim LSO Live-Label auf. Seine Einspielungen beim LSO Live-Label wurden häufig ausgezeichnet, zum Beispiel mit Grammy- und Gramophone-Preisen. Zu diesen Aufnahmen gehören Interpretationen von unter anderem Berlioz, Dvořák, Elgar und Sibelius. Letztgenannte Aufnahme wurde vom britischen Magazin *Gramophone* zur CD des Monats erklärt. Sir Colin erhielt internationale Auszeichnungen in Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland, und während der Titelverleihung zum Geburtstag der britischen Königin Elizabeth II. 2002 wurde er zum Mitglied des Ordens der Companions of Honour ernannt. Sir Colin sicherte sich diverse BRIT-Awards, und im Jahre 2003 erhielt er den Yehudi-Menuhin-Preis von der spanischen Königin für seine Arbeit mit jungen Menschen. Sir Colin begann seine Laufbahn beim BBC Scottish Orchestra. 1959 wechselte er zur Sadler's Wells Opera Company nach London. Nach vier Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra wurde er 1971 zum Musikdirektor des Royal Opera Houses Covent Garden ernannt und 1972 zum ersten Gastdirigenten des Boston Symphony Orchestra. Zwischen 1983–1992 arbeitete Sir Colin mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, und von 1998 bis zur Spielzeit 2002/2003 war er erster Gastdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Ehrendirigent der Dresdner Staatskapelle ist er seit 1990.



Yann Beuron The Narrator / Centurion

After studies in sociology, Yann Beuron studied singing at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris with Anna Maria Bondi, and was awarded the Conservatoire's First Prize in 1996. In December 1995 Yann Beuron made his debut at the Opéra du Rhin as Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*, under the direction of William Christie and made his debut in the United States with the San Francisco Opera in 2003.

A frequent guest soloist on the concert podium, he has performed with the Orchestre national du Capitole de Toulouse, the Orchestre de Bordeaux Aquitaine, the Ensemble Orchestral de Paris, the orchestre Philharmonique de Radio France and the Rotterdams Philharmonisch Orkest.

Après des études de sociologie, Yann Beuron a étudié au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris avec Anna Maria Bondi, obtenant un premier prix en 1996. En décembre 1995, il a fait ses débuts à l'Opéra du Rhin en Belmonte, dans *L'Enlèvement au sérail*, sous la direction de William Christie. Il a fait ses débuts

américains à l'Opéra de San Francisco en 2003.

Très sollicité au concert, il a chanté avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre de Bordeaux-Aquitaine, l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre philharmonique de Radio France et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam.

Nach Soziologiestudien erhielt Yann Beuron bei Anna Maria Bondi Gesangsunterricht am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und erhielt 1996 den ersten Preis dieser Einrichtung. Im Dezember 1995 hatte er sein Debüt an der Opéra du Rhin als Belmonte in der Entführung aus dem Serail unter der Leitung von William Christie. 2003 war Yann Beuron zum ersten Mal in den USA zu hören, wo er an der San Francisco Opera auftrat. Auch im Konzert ist Yann Beuron häufig zu erleben.

Er sang mit dem Orchestre national du Capitole de Toulouse, dem Orchestre national de Bordeaux Aquitaine, dem Ensemble orchestral de Paris, dem Orchestre Philharmonique de Radio France und Rotterdams Philharmonisch Orkest.

Karen Cargill Marie

Karen Cargill was the joint winner of the 2002 Kathleen Ferrier Award, adding her name to the illustrious roster of winners of London's premier prize for singing. Born in Arbroath, Scotland, she studied at the Royal Scottish Academy of Music and Drama, Glasgow, the University of Toronto and the National Opera Studio in London.

She has sung several times with the London Symphony Orchestra under Sir Colin Davis and Bernard Haitink. As well as appearing with orchestras throughout the UK, Karen Cargill has travelled to France, Germany, Denmark and Canada, working with such conductors as Gianandrea Nosedà, Marin Alsop and Nicolas McGegan.

Karen Cargill remporta ex-æquo le prix Kathleen- Ferrier 2002, ajoutant son nom à une liste illustre de gagnants du principal concours de chant londonien. Née à Arbroath, en Ecosse, elle fit ses études à la Royal Scottish Academy of Music and Drama de Glasgow, à l'université de Toronto et au National Opera Studio à Londres.

Elle a chanté à de nombreuses reprises avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Sir Colin Davis et Bernard Haitink. Tout en se produisant avec orchestre dans tout le Royaume-Uni, Karen Cargill a également porté ses pas en France, en Allemagne, au Danemark et au Canada, collaborant avec des chefs comme Gianandrea Nosedà, Marin Alsop et Nicolas McGegan.

Karen Cargill war eine der beiden Gewinner des Kathleen Ferrier-Preises 2002 und fügte damit ihren Namen zu der beeindruckenden Liste von Preisträgern dieses führenden Gesangswettbewerbs in London hinzu. Sie wurde in Arbroath, Schottland geboren und studierte an der Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow, an der University of Toronto und am National Opera Studio in London.

Karen Cargill sang mehrmals mit dem London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis und Bernard Haitink. Neben ihren Auftritten mit Orchestern in Großbritannien reiste Karen Cargill auch nach Frankreich, Deutschland, Dänemark und Kanada, um dort mit solchen Dirigenten wie Gianandrea Nosedà, Marin Alsop und Nicolas McGegan zusammenzuarbeiten.



William Dazeley Joseph

William Dazeley was born in Warwickshire in 1966 and is a graduate of Jesus College, Cambridge. He studied singing at the Guildhall School of Music and Drama, where he won several prizes including the prestigious Gold Medal. He has also won the 1989 Decca Kathleen Ferrier Prize, the 1990 Royal Overseas League Singing Competition, the 1991 Richard Tauber Prize, and the 1991 Walther Gruner International Lieder Competition.

William Dazeley is now established as one of the leading baritones of his generation, and has already appeared with many of the world's important opera houses including the Royal Opera House, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, Staatsoper, Unter den Linden and Deutsche Oper Berlin.

William Dazeley est né en 1966 dans le Warwickshire (Angleterre) et il est diplômé du Jesus College de Cambridge. Il a étudié le chant à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, où il a remporté de nombreux prix, notamment la prestigieuse Médaille d'or. Il a également gagné le prix Kathleen-Ferrier-Decca en 1989, le concours de chant de la Royal Overseas League en

1990, le prix Richard-Tauber et le Concours international de Lieder Walther-Gruner en 1991.

Il est aujourd'hui reconnu comme l'un des meilleurs barytons de sa génération, et s'est déjà produit sur les plus grandes scènes, tels l'Opéra royal de Covent Garden, le Festival de Glyndebourne, la Deutsche Staatsoper et la Deutsche Oper de Berlin.

William Dazeley wurde 1966 in Warwickshire, England geboren und schloss sein Studium am Jesus College, Cambridge ab. Er studierte weiter an der Guildhall School of Music and Drama, London, wo er diverse Preise gewann wie zum Beispiel die berühmte Goldmedaille. Er gewann auch den Decca Kathleen Ferrier-Preis 1989, den Royal Overseas League-Gesangswettbewerb 1990, den Richard Tauber-Preis 1991 und den Internationalen Liederwettbewerb „Walter Gruner“ 1991.

William Dazeley wird mittlerweile als einer der führenden Baritone seiner Generation gepriesen und trat schon auf vielen der berühmtesten Opernbühnen der Welt auf wie zum Beispiel im Royal Opera House, Covent Garden, in der Glyndebourne Festival Opera, der Staatsoper Unter den Linden und der Deutschen Oper Berlin.



Matthew Rose Herod

British bass Matthew Rose studied at the Curtis Institute of Music in the United States. A former Vilar Young Artist at the Royal Opera House, his roles at Covent Garden have included Sciarone (*Tosca*), Wagner (*Faust*), Jonas Fogg (*Sweeney Todd*) and the Judge (*Orphée*). He made his debut at the 2004 Edinburgh International Festival as Eremit (*Der Freischütz*) with Sir Charles Mackerras.

In concert he has also performed Verdi's Requiem with the Royal Philharmonic Orchestra and Mozart's Requiem and orchestral songs with the BBC Symphony Orchestra. Other concert work includes Bach's cantata Ich habe genug and the Mozart Requiem with the London Festival Orchestra.

La basse britannique Matthew Rose a fait ses études au Curtis Institute of Music (Etats-Unis). Ancien Vilar Young Artist de l'Opéra royal de Covent Garden, à Londres, il y a incarné notamment Sciarone (*Tosca*), Wagner (*Faust*), Jonas Fogg (*Sweeney Todd*) et le Juge (*Orphée*). En 2004, il a fait ses débuts au Festival international d'Edimbourg en Ermite (*Der Freischütz*) avec Sir Charles Mackerras.

En concert, il a également interprété le Requiem de Verdi avec l'Orchestre royal philharmonique et celui de Mozart, ainsi que des mélodies avec orchestre, avec l'Orchestre symphonique de la BBC. Parmi ses prestations, on remarque également la cantate Ich habe genug et le Requiem de Mozart avec le London Festival Orchestra.

Der britische Bassist Matthew Rose studierte am Curtis Institute of Music in den USA. Als er am Fortbildungsprogramm des Royal Opera House, Covent Garden „Vilar Young Artists“ teilnahm, gehörten dort der Sciarone (*Tosca*), Wagner (*Faust*), Jonas Fogg (*Sweeney Todd*) und Richter (Philip Glass' *Orphée*) zu seinen Rollen.

2004 trat Matthew Rose zum ersten Mal beim Edinburgh International Festival auf, wo er den Eremiten (*Der Freischütz*) unter Sir Charles Mackerras sang. Zu seinen Konzertverpflichtungen gehörten Verdis Requiem mit dem Royal Philharmonic Orchestra sowie Mozarts Requiem und Orchesterlieder mit dem BBC Symphony Orchestra. Darüber hinaus war er im Konzert auch in Bachs Kantate Ich habe genug und Mozarts Requiem mit dem London Festival Orchestra.



Peter Rose Father / Polydorus

Peter Rose was born in Canterbury, read music at the University of East Anglia and studied with Ellis Keeler at the Guildhall School of Music and Drama. In 1985 he won the Kathleen Ferrier Memorial Scholarship and in 1986 the Glyndebourne John Christie Award.

He has appeared many times at the Royal Opera House, Covent Garden and his extensive repertoire also includes the Baron Ochs in Strauss's *Der Rosenkavalier* (Seattle Opera, Vienna Staatsoper, Deutsche Oper Berlin and Opera Australia), and Claggart in Britten's *Billy Budd* (Vienna, Cologne).

Peter Rose est né à Canterbury, a étudié la musique à l'université d'Est-Anglie et a été l'élève d'Ellis Keeler à la Guildhall School of Music and Drama (Londres). En 1985, il a remporté une bourse prestigieuse, le Kathleen Ferrier Memorial Scholarship, et, en 1986, le prix John Christie de Glyndebourne.

Il s'est produit à de nombreuses reprises à l'Opéra royal de Covent Garden, et son large

répertoire comporte Ochs dans *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss (Opéra de Seattle, Staatsoper de Vienne, Deutsche Oper de Berlin, Opera Australia) et Claggart dans *Billy Budd* de Britten (Vienne, Cologne).

Peter Rose wurde in Canterbury, England geboren, studierte Musik an der University of East Anglia und erhielt Unterricht von Ellis Keeler an der Guildhall School of Music and Drama, London. 1985 erhielt er das Kathleen Ferrier Memorial- Stipendium, 1986 den Glyndebourne John Christie-Preis.

Peter Rose trat häufig im Royal Opera House, Covent Garden auf. Zu seinem umfangreichen Repertoire gehören der Baron Ochs in Strauss' *Rosenkavalier* (Seattle Opera, Wiener Staatsoper, Deutsche Oper Berlin und Opera Australia) sowie der Claggart in Britten's *Billy Budd* (Wien, Köln).

London Symphony Orchestra

Trio from Part III

Clara Andrada – Flute
Martin Parry – Flute
Bryn Lewis – Harp

First Violins

Gordan Nikolitch
Carmine Lauri
Ian Rhodes
Nigel Broadbent
Nicole Wilson
Sylvain Vasseur
David Ballesteros
Robin Brightman
Ginette Decuyper
Maxine Kwok
Colin Renwick
Rhys Watkins

Second Violins

David Alberman
Tom Norris
Miya Ichinose
Belinda McFarlane
Richard Blayden
Matthew Gardner
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson

Violas

Paul Silverthorne
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Regina Beukes
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch

Cellos

Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Mary Bergin
Keith Glossop
Francis Saunders

Double Basses

Rinat Ibragimov
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Gerald Newson

Flutes

Clara Andrada*
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams

Oboes

Kieron Moore
John Lawley

Cor Anglais

Christine Pendrill

Clarinets

Andrew Marriner
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough
Robin Kennard

Horns

Tim Jones
Angela Barnes

Trumpets

Maurice Murphy
Gerald Ruddock

Cornets

Nigel Gomm
Daniel Newell

Trombones

Dudley Bright
James Maynard
Paul Lambert

Timpani

Matthew Perry*

Harp

Bryn Lewis

Organ

John Alley

*Guest Principal

Tenebrae Choir



Chorus Director: Nigel Short

In 2001, after seven years with The King's Singers, Nigel Short set about founding his own group, Tenebrae, aiming to bring together what he loved best as a singer – namely the more passionate sounds of large Cathedral choirs and the precision of ensembles like The King's Singers – to create a new kind of choral group.

'Passion and Precision' is Tenebrae's motto and the members are drawn from musical backgrounds reflecting these qualities. Many of Tenebrae's singers have worked with the leading specialist vocal groups including I Fagiolini, The Tallis Scholars, The Swingle Singers and The King's Singers.

Contributing to the dramatic qualities of Tenebrae's performing style are singers from Britain's two major opera houses, Covent Garden and English National Opera. This combination weaves together a huge variety of choral experience, giving the choir an exceptional range of vocal power and colour, enabling each member of the audience to experience the power and intimacy of the human voice. Since its debut performance, Tenebrae has given concerts in Spain, Italy, Germany, France, Switzerland, UK, USA and Bermuda.

Nigel and the group have performed and recorded live with the Chamber Orchestra of Europe for Warner Classics and have given several performances with the English Concert.

Sopranos

Mary Bevan, Emma Brain-Gabbott, Amy Carson, Julia Doyle, Joanna Forbes, Juliet Fraser, Alice Gribbin, Eloise Irving, Charlotte Mobbs, Amy Moore, Tara Overend, Francesca Russill, Katie Trethewey, Elizabeth Weisberg

Altos

David Allsopp, Helen Brookes, Mark Chambers, David Clegg, Vanessa Heine, Frances Jellard, Ruth Massey, Timothy Travers-Brown, Ben Turner

Tenors

Ben Alden, Jonathan Bungard, Andrew Busher, Richard Butler, Tom Hobbs, Matthew Long, Christopher Watson, Andrew Wicks

Basses

Mike Bundy, Julian Empett, William Gaunt, James Holliday, David Porter-Thomas, Richard Savage, Philip Tebb, Lawrence Wallington, Andrew Rupp

London Symphony Orchestra

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

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen zum Chefdirigenten ernannt. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein ernannt. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen, damit jedem die Möglichkeit gegeben wird, mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

LSO Live
London Symphony Orchestra
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
T 44 (0)20 7588 1116
E lsolive@iso.co.uk

For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit Iso.co.uk

Also available on LSO Live

Berlioz Les Troyens
Sir Colin Davis conductor
4CD (LSO0010) or download



Best Classical Album & Best Opera
Grammy Awards 2002

Best Opera
Gramophone Awards 2002

Berlioz La damnation de Faust
Sir Colin Davis conductor
2CD (LSO0008) or download



'The greatest Berlioz conductor of his generation in a triumphant benchmark recording'

Editor's Choice
Gramophone (UK)

Berlioz Roméo et Juliette
Sir Colin Davis conductor
2CD (LSO0003) or download



'The passion and warmth, are extraordinary'

Performance *****
Sound *****
BBC Music Magazine (UK)

Berlioz Béatrice et Bénédict
Sir Colin Davis conductor
2CD (LSO0004) or download



'Captures the scintillating warmth of performances where the LSO was on virtuosic form, and leave you marvelling at the work's musical brilliance ... This is a musical feast'

The Times (UK)

Berlioz Harold en Italie
Sir Colin Davis conductor
1CD (LSO0007) or download



'Another outstanding Berlioz recording from the leading interpreter of the composer today and his peerless LSO. Tabea Zimmermann is superb ... Another triumph'

Record of the Month
Gramophone (UK)

Berlioz Symphonie Fantastique
Sir Colin Davis conductor
1CD (LSO0007) or download



'the music bristles with the excitement of a first encounter, yet one enriched by long experience'

Editor's Choice
Gramophone (UK)