LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit **lso.co.uk**

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site **lso.co.uk**

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **lso.co.uk**

LSO0729

LSO Live

Berlioz
Grande Messe des morts
Sir Colin Davis

Barry Banks, London Symphony Chorus
London Philharmonic Choir
London Symphony Orchestra

SUPER AUDIO CD

Hector Berlioz (1803–69)

Grande Messe des morts (Requiem) (1837)

Sir Colin Davis London Symphony Orchestra
Barry Banks tenor **London Philharmonic Choir**
London Symphony Chorus

Disc 1

1	i. Requiem et Kyrie	p12	12′14″
2	ii. Dies irae	p12	13′39″
3	iii. Quid sum miser	p13	3′23″
4	iv. Rex tremendae	p13	6′44″
5	v. Quærens me	p14	5′10″
6	vi. Lacrymosa	p14	11′46″

Disc 2

1	vii. Offertoire	p15	11′49″
2	viii. Hostias	p15	3′47″
3	ix. Sanctus	p15	11′28″
4	x. Agnus Dei	p16	14′04″

Total time 94′04″

Recorded live 25 & 26 June 2012 at St Paul's Cathedral, London, by kind permission of the Dean & Chapter.

James Mallinson producer
Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities
Neil Hutchinson for *Classic Sound Ltd* balance engineer
Neil Hutchinson and **Jonathan Stokes** for *Classic Sound Ltd* audio editors

We would like to thank the City of London Festival and the Dean and Chapter of St Paul's Cathedral for their kind assistance in helping to make this recording possible.

The 25 and 26 June performances were supported by BNY MELLON and Mizuho International plc respectively.

Includes multi-channel 5.1 and stereo mixes

Hybrid–SACD Compatible with all CD players. Includes high density stereo and surround tracks that can be read by SACD players.
SACD and its logo is a trademark of Sony

Hector Berlioz (1803–69)
Grande Messe des morts (Requiem), Op 5 (1837)

The dramatic possibilities of the Requiem text had long interested Berlioz; and when, in March 1837, the French government commissioned him to write a Requiem Mass to commemorate King Louis-Philippe's escape from assassination on the anniversary of the July Revolution, he set to work with great enthusiasm and completed the score in three months.

In composing it, Berlioz set out to apply to church music the same principles of freedom and expressive truth – the watchwords of Romanticism – as inspired his secular works. Berlioz is first and always a dramatist, whatever the nature of the work in question and whether its scale is monumental or intimate. From his teacher Le Sueur he acquired a clear and consistent belief in the essentially dramatic character of religious music, of which the 'expression of feeling' is just as much the object as it is of opera. And rather as an opera composer considers himself quite free to alter even the most venerated play, he did not hesitate to modify the liturgical text – changing the order of phrases or sections or leaving them out altogether – if the music's dramatic structure or expressive purposes seemed to him to demand it.

In the Rex tremendae of Berlioz's Requiem the chorus, awed by the terrible prospect of divine judgement, cannot complete the sentence 'Voca me [cum benedictis]' (Call me [with the blessed]): the voice parts break off and fall silent before the vision of the bottomless pit (which in fact belongs to a different part of the Mass). In the Offertorium the impression of the eternal supplication of souls in Purgatory is intensified by the disconnected fragments of text to which the chorus sings its sad, unvarying chant: 'de poenis… Domine… Domine… libera eas… de poenis… inferni' ('from the torment… Lord… Lord… deliver them… from the torment… of hell'). It is, as it were, all that we can hear of a plaint chanted unceasingly throughout the ages. Such changes have a structural as well as an expressive function: they reinforce the tripartite scheme of the work, in which Hell gives way to Purgatory and Purgatory to Heaven (Sanctus). But an orthodoxly devout composer would regard them as an unjustifiable liberty.

At the same time, Berlioz felt himself to be not destroying tradition but renewing and extending it. His Requiem belongs to the artistic heritage of late 18th- and early 19th-century France. Musical rites on a vast scale were an integral part of public life under the Revolution, the Consulate and the First Empire. The multiple orchestras and massed choruses for which Méhul, Gossec, Le Sueur and Cherubini wrote represented a grand idea: they symbolised the Nation, the People assembled for a communal act of worship. Indeed, the large forces required for Berlioz's Requiem are not peculiar to him. Le Sueur's symphonic ode of 1801 was performed by four separate orchestras, each one placed at a corner of Les Invalides – the same church in which, 36 years later, Berlioz's *Grande Messe des morts* had its first performance. As a pupil of Le Sueur, Berlioz was the natural heir of that tradition. He did not invent it. But his imagination responded eagerly to it.

Hence the concept which the work embodies, of music as the 'soul' of a great church, filling and animating the body of the building – a notion which came to Berlioz as he stood for the first time in the huge nave of St Peter's in Rome. Hence, too, the development of the Baroque idea – revived by the previous generation of French composers – of using space as an element in the composition itself. And hence the choice of a musical style characterised by broad tempos, simple, deliberate harmonic movement and massive, widely spaced sonorities: the style marks an attempt to produce a body of sound and a type of musical utterance commensurate with the scale and acoustics of a great church and with a solemn ceremonial occasion. The massed drums and the four groups of brass instruments (which Berlioz directs to be placed at the four corners of the main body of performers) are the features for which the work is generally best-known; but their effect is due precisely to the contrast they make with the predominantly austere texture of the rest

of the score. For much of the time horns are the only brass to offset the bleak, mourning sound of the large woodwind choir. The apocalyptic armoury is reserved for special moments of colour and emphasis: its purpose is not merely spectacular but architectural, to clarify the musical structure and open up multiple perspectives. And it serves to underline a grandeur that is inherent in the style of the music as a whole, in its wide arcs of melody, its classically ordered cataclysms and its still small voice of humility. The Requiem transcends its local origins: the Revolutionary community has become the community of the human race throughout the ages.

Characteristic, too, is the systematic alternation of grand, powerfully scored movements with quiet, intimate ones. Each of the three numbers in which the brass choirs are used is followed by one that is devotional in mood; and the dynamic level is reduced at the end of the big movements in order to prepare for the contemplative music of the next number. The tumult of the Tuba mirum sinks to a whisper which is continued in the Quid sum miser, scored for a handful of instruments and suggesting sinful man shivering in an empty universe. The splendour of the Rex tremendae is subdued to a soft pleading – 'salva me' (save me), sung very quietly, emerging dramatically from the full orchestra in a succession of varied harmonisations – which leads to the gentle, unaccompanied Quaerens me. The Lacrimosa ends on a diminuendo as the procession of the lamenting dead sweeps onwards out of view, to be succeeded by the remote, ageless sadness of the Offertorium.

In two or three movements the music sets out to convey the grandeur of God in objective terms. In the Tuba mirum the thunder of drums and the fanfares answering and overlapping one another from the four corners – a blaze of sound in E-flat major, the antithesis of the Dies irae's austere texture and modally flavoured A minor – depict the awesome event itself, the universal upheaval of Judgement Day. The Sanctus – for solo tenor and women's voices accompanied by violins, violas and a single high flute – evokes a shimmering vision of the angelic host, while the long arches of phrase and static harmony of the fugal 'Hosanna' (directed to be sung 'smoothly, without emphasising the individual notes') suggest the unending chorus of praise round the throne of God. For the most part, however, the work is concerned with humanity and its weakness and vulnerability: humanity on the edge of eternity (Hostias), humanity amid total desolation (Quid sum miser), humanity in the Dance of Death, the endless procession of the dead scourged towards judgement (Lacrimosa), pleading for salvation before the majesty of God (Rex tremendae), praying from one generation to another (Offertorium), hoping against hope (Introit) – humanity striving, out of its fear of extinction, to create a merciful God and a meaningful universe.

In this sense the Requiem is a profoundly religious work, notwithstanding Berlioz's confession of agnosticism. Religion, during his childhood and youth, had been (he wrote) 'the joy of my life'. The very loss of this joy left an imprint on his music. The work conveys a yearning for faith, an awareness of the need, the desperate need, to believe and worship; his own lack of faith, as it were, is used to evoke the eternal hopes and terrors of the human race. From time to time we get a glimpse of peace, as in the radiant stillness of the Sanctus and in the light that falls like a benediction on the closing page of the Offertorium. But the prevailing tone is tragic. Through all the music's contrasts of form and mood, the idea of humanity's wonder and bafflement before the enigma of death is central and constant, from the measured climb of the opening G minor phrases and the silences which surround them, to the acceptance of the final coda, where solemn 'Amens' circled by luminous string arpeggios swing slowly in and out of G major, while the funeral drums beat out a long retreat.

Programme Note © David Cairns
Author David Cairns' Volume Two of his biography of Berlioz (*Servitude and Greatness*) won the biography category of the Whitbread Prize and the Samuel Johnson Prize for Non-Fiction. Volume One (*The Making of an Artist*) has been re-issued in a revised edition.

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 et Juliette* (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.

The 1840s were largely spent taking his music abroad and establishing a reputation as one of the leading composers and conductors of the day. These years of travel produced much less music, but in 1854 the success of *L'enfance du Christ* encouraged him to embark on a project long resisted: the composition of an epic opera on the *Aeneid* which would assuage a lifelong passion and pay homage to two great idols, Virgil and Shakespeare.

Although *Béatrice et Bénédict* (1860–62), the comic opera after Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, came later, *Les Troyens* (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)
Grande Messe des morts (Requiem), op. 5 (1837)

Les possibilités dramatiques offertes par le texte du *Requiem* intéressaient Berlioz depuis longtemps ; aussi, en mars 1837, lorsque le gouvernement français lui passa commande d'une messe de requiem pour célébrer le fait que le roi Louis-Philippe avait échappé à un assassinat le jour anniversaire de la révolution de Juillet, se mit-il à l'œuvre avec un grand enthousiasme et acheva-t-il la partition en trois mois.

En la composant, Berlioz entreprit d'appliquer à la musique religieuse les mêmes principes de liberté et de vérité expressive – les mots d'ordre du romantisme – qui avaient inspiré ses pièces profanes. Berlioz était avant toute chose un dramaturge, quelle que soit la nature de la composition et qu'il s'agisse d'une pièce aux proportions monumentales ou plus intime. Auprès de son professeur Le Sueur, il avait acquis la conviction claire et durable que la musique religieuse avait un caractère essentiellement dramatique, et que « l'expression du sentiment » y était tout autant l'objet qu'à l'opéra. Et, se rapprochant en cela des compositeurs d'opéra qui se sentent assez libres d'altérer les pièces de théâtre même les plus vénérées, il n'hésita pas à modifier le texte liturgique – changeant l'ordre de phrases ou de sections, voire les supprimant purement et simplement – si la structure dramatique de la musique ou la cause de l'expression lui semblaient l'exiger.

Dans le Rex tremendæ du *Requiem* de Berlioz, le chœur, pétrifié par la perspective terrible du jugement divin, ne peut finir la phrase « Voca me [cum benedictis] » (« Appelle-moi [parmi les élus] ») : les parties vocales s'effondrent et sombrent dans le silence devant la vision du gouffre sans fond (qui appartient en fait à une section différente de la Messe). Dans l'Offertoire, l'impression d'éternelle supplication des âmes au Purgatoire est intensifiée par les bribes de texte décousues sur lesquelles le chœur chante son chant triste et monocorde : « de pœnis… Domine… Domine… libera eas… de pœnis…

inferni » (« du tourment… Seigneur… Seigneur… délivre-les… du tourment… de l'enfer »). C'est pour ainsi dire tout ce que nous sommes en mesure de percevoir de cette plainte qui a été psalmodiée sans discontinuer à travers les âges. De tels changements ont une fonction structurelle autant qu'expressive : ils renforcent la construction tripartite de la partition, où l'Enfer laisse place au Purgatoire et le Purgatoire au Paradis (Sanctus). Mais un compositeur à la foi plus orthodoxe les aurait considérés comme une liberté injustifiable.

Dans le même temps, Berlioz avait le sentiment de ne pas détruire la tradition mais de la renouveler et de l'élargir. Son *Requiem* appartient à l'héritage artistique de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle français. Les rituels musicaux de grande envergure faisaient partie intégrante de la vie publique sous la Révolution, le Consulat et le Premier Empire. Les orchestres multiples et les masses chorales pour lesquels composaient Méhul, Gossec, Le Sueur et Cherubini traduisaient une idée grandiose : ils symbolisaient la Nation, le Peuple assemblé pour un acte d'adoration collectif. En effet, le vaste effectif requis par le *Requiem* de Berlioz ne lui est pas spécifique. L'ode symphonique composée par Le Sueur en 1801 était exécutée par quatre orchestres différents, placés chacun à un coin des Invalides – l'église même où, trente-six ans plus tard, la *Grande Messe des morts* de Berlioz serait jouée pour la première fois. Elève de Le Sueur, Berlioz était l'héritier naturel de cette tradition. Il n'en fut pas l'inventeur. Mais son imagination s'en empara avec empressement.

D'où le concept incarné par l'œuvre, celui d'une musique qui soit l' « âme » d'une église grandiose, emplissant et animant le corps du bâtiment – une notion qui s'imposa à Berlioz alors qu'il se tint pour la première fois dans la nef gigantesque de Saint-Pierre de Rome. D'où, également, le développement de l'idée baroque – remise au goût du jour par la précédente génération de compositeurs français – d'utiliser l'espace comme un élément de la composition même. Et d'où le choix d'un style musical caractérisé par des tempos amples, des progressions harmoniques simples, circonspectes, des sonorités réparties dans un vaste espace : ce style marque la tentative de produire une masse sonore et un type d'expression musicale en adéquation avec les dimensions et l'acoustique d'une grande église et avec l'occasion d'une cérémonie solennelle.

L'œuvre est connue surtout pour l'amassement de timbales et les quatre groupes de cuivres (dont Berlioz requiert le placement aux quatre coins de la masse principale d'exécutants) ; mais leur effet est dû précisément au contraste qu'ils génèrent avec la texture majoritairement austère du reste de la partition. La plupart du temps, les cors sont les seuls cuivres à contrebalancer le son morne et endeuillé du vaste chœur des bois. L'arsenal apocalyptique est réservé à des moments spéciaux de couleur et d'emphase : son but n'est pas seulement spectaculaire, mais aussi architectural, clarifiant la structure musicale et ouvrant des perspectives multiples. Et il sert à souligner la grandeur inhérente au style global de la musique, avec ses amples courbes mélodiques, ses cataclysmes ordonnés avec classicisme et sa voix néanmoins ténue et empreinte d'humilité. Le *Requiem* transcende ses origines locales : la communauté de la Révolution y devient la communauté de la race humaine à travers les âges.

Caractéristique, également, est l'alternance systématique de mouvements grandioses, puissamment orchestrés, avec d'autres calmes et intimes. Chacun des trois numéros dans lesquels apparaissent les fanfares est suivi d'un mouvement au ton de dévotion ; et le niveau dynamique diminue à la fin des grands mouvements afin de préparer à la musique contemplative des suivants. Le tumulte du Tuba mirum s'évanouit jusqu'à un murmure qui se poursuit dans le Quid sum miser, orchestré pour une poignée d'instruments, évocation de l'homme coupable frissonnant dans un univers vide. La splendeur du Rex tremendæ est tamisée et se transforme en une douce plainte – « salva me » (« sauve-moi »), chantée dans le plus grand calme, émergeant avec un effet dramatique du plein orchestre, dans une succession d'harmonisations variées – qui conduisent au tendre Quaerens me, *a cappella*. Le Lacrimosa termine sur un diminuendo, tandis que la procession des morts qui se lamentent s'évanouit hors de notre vue, laissant place à la tristesse lointaine, sans âge de l'Offertoire.

Dans deux ou trois mouvements, la musique s'applique à traduire la grandeur de Dieu en des termes objectifs. Dans le Tuba mirum, le tonnerre des timbales et des fanfares se répondant et se tuilant l'un l'autre des quatre coins – une explosion sonore en *mi* bémol majeur, l'antithèse de la texture austère et du *la* mineur teinté de modalité du Dies iræ – dépeint le redoutable événement proprement dit, le cataclysme universel du Jugement dernier. Le Sanctus – pour ténor solo et voix de femmes accompagnés de violons, d'altos et d'une flûte unique dans l'aigu – évoque la vision chatoyante de l'armée des anges, tandis que les amples courbes mélodiques et l'harmonie statique du « Hosanna » fugué (dont Berlioz demande qu'il soit chanté « sans violence et en tenant bien les notes, au lieu de les accentuer individuellement ») évoque le chœur de louange ininterrompu autour du trône de Dieu. La plupart du temps, toutefois, l'œuvre se préoccupe de l'homme et de sa faiblesse, de sa vulnérabilité : l'homme à l'orée de l'éternité (Hostias), l'homme au milieu d'une désolation totale (Quid sum miser), l'homme au sein de la Danse des morts, la procession interminable des morts dirigés par le fouet vers leur jugement (Lacrimosa), la supplique devant la majesté de Dieu pour obtenir le salut (Rex tremendæ), la prière passant d'une génération à l'autre (Offertoire), l'espoir contre toute attente (Introït) – l'homme luttant, mu par sa peur de l'extinction, pour créer un Dieu miséricordieux et un univers qui ait du sens.

Dans ce sens, le *Requiem* est une œuvre profondément religieuse, bien que Berlioz ait confessé son agnosticisme. Au cours de son enfance et de sa jeunesse, la religion avait été (écrivit-il) « la joie de ma vie ». La perte totale de cette joie laisse son empreinte sur sa musique. L'œuvre exprime une aspiration à la foi, la conscience d'une nécessité, le besoin désespéré de croire et d'adorer ; son propre manque de foi sert, d'une certaine manière, à évoquer les espoirs et les terreurs éternelles de la race humaine. De temps à autre, on entrevoit la paix, comme dans la tranquillité radieuse du Sanctus et dans la lumière qui tombe telle une bénédiction sur la dernière page de l'Offertoire. Mais le climat est le plus souvent tragique. Au travers de tous les contrastes de forme et de caractère offerts par la musique, l'idée de l'interrogation et de la perplexité de l'humanité devant l'énigme de la mort est centrale et constante, de la lente ascension de phrases en sol mineur du début et des silences qui les entourent, à l'acceptation de la coda finale, où des « Amen » solennels, encerclés par des arpèges de cordes lumineux, oscillent doucement autour de *sol* majeur, tandis que les funèbres timbales scandent une longue retraite.

Notes de programme © David Cairns
Le tome II de biographie de Berlioz de David Cairns (*Servitude and Greatness*) a remporté le prix Whitbread dans la catégorie biographies et le prix Samuel Johnson Prize pour l'œuvre non fictionnelle. Le tome I (*The Making of an Artist*) a été réédité dans une édition révisée.

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*, œuvre 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.

Il passa une bonne partie des années 1840 à présenter sa musique à l'étranger et à se forger la réputation de l'un des compositeurs et chefs d'orchestre majeurs de son temps. Dans ces années de voyage, il produisit moins de musique mais, en 1854, le succès de *L'enfance du Christ* l'encouragea à se lancer dans un projet qu'il avait longtemps repoussé: la composition d'un opéra épique inspiré par *L'Enéide*, qui assouvirait une passion de toute une vie et rendrait hommage à deux grandes idoles, Virgile et Shakespeare.

Même s'il devait encore écrire *Béatrice et Bénédict* (1860–62), opéra-comique d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, *Les Troyens* (1856–58) 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)
Grande Messe des morts (Requiem) op. 5 (1837)

Das dramatische Potenzial des Requiemtextes hatte Berlioz schon lange interessiert. As ihn die französische Regierung im März 1837 beauftragte, für den Jahrestag der Julirevolution eine Totenmesse zum Gedenken an das fehlgeschlagene Attentat auf König Louis-Philippe I. zu komponieren, machte sich Berlioz mit großer Begeisterung an die Arbeit und brachte die Partitur in drei Monaten zum Abschluss.

Beim Komponieren beabsichtigte Berlioz, in der Kirchenmusik von den gleichen Grundsätzen der Freiheit und expressiven Wahrheit – Schlagworte der Romantik – auszugehen, die auch seine weltlichen Werke inspiriert hatten. Ungeachtet der Natur des jeweiligen Werkes und ungeachtet der monumentalen oder intimen Ausmaße dachte Berlioz vorrangig und immer wie ein Dramatiker. Von seinem Lehrer Lesueur erbte er einen klaren und schlüssigen Glauben an den dramatischen Grundgedanken der Kirchenmusik, die genau wie die Oper maßgeblich nach einem „Ausdruck der Gefühle" strebe. Einem Opernkomponisten gleich, der sich gewisse Freiheiten mit selbst ehrfürchtig verehrten Theaterstücken erlaubt, zögerte Berlioz nicht, den liturgischen Text zu ändern (er modifizierte die Reihenfolge von Satzgliedern oder Abschnitten oder ließ sie ganz aus), wenn er meinte, die dramatische Struktur oder die Ausdrucksabsichten der Musik würden so etwas fordern.

Im Rex tremendae aus Berlioz' Requiem kann der von der schrecklichen Aussicht auf das Gericht Gottes eingeschüchterte Chor nicht den Satz „Voca me [cum benedictis]" (Dann rufe mich zu dir) beenden: Die Gesangsstimmen brechen ab und schweigen angesichts der Vorstellung eines bodenlosen Abgrunds (der eigentlich zu einem anderen Teil der Messe gehört). Im Offertorium wird das Bild des ewigen Flehens der Seelen im Fegefeuer durch die unzusammenhängenden Textfragmente verstärkt, die der Chor wie einen traurigen, monotonen Choral singt: „de poenis… Domine… Domine… libera eas… de poenis… inferni" (von den Strafen… Herr… Herr… errette sie... von den Strafen… der Hölle). Das ist sozusagen der Rest eines gregorianischen Chorals, der jahrhundertelang unaufhörlich gesungen wurde. Solche Änderungen erfüllen eine strukturelle und eine expressive Funktion: Sie unterstreichen die dreiteilige Anlage des Werkes, in dem die Hölle dem Fegefeuer und das Fegefeuer dem Himmel (Sanctus) weicht. Ein orthodoxgläubiger Komponist würde sie allerdings für ungerechtfertigte Freiheiten halten.

Dabei sah sich Berlioz selbst nicht als einen Komponisten, der Tradition zerstörte, sondern sie erneuerte und erweiterte. Sein Requiem gehört zum künstlerischen Erbe Frankreichs aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Groß angelegte musikalische Riten bildeten während der Revolution, des Französischen Konsulats und Ersten Kaiserreichs einen integralen Bestandteil des öffentlichen Lebens. Die Kompositionen von Méhul, Gossec, Lesueur und Cherubini für mehrere Orchester und riesige Chöre repräsentierten einen großartigen Gedanken: Sie symbolisierten die Nation, das Volk, vereint zu einem gemeinsamen Gottesdienst. Tatsächlich war Berlioz in seinem Requiem nicht der Einzige, der eine große Besetzung forderte. Lesueurs sinfonisches *Chant du premier vendémiaire* von 1801 wurde von vier separaten, jeweils an einer Ecke des Invalidendoms aufgestellten Orchestern aufgeführt – in der gleichen Kirche übrigens, in der 36 Jahre später Berlioz' *Grande Messe des morts* ihre Uraufführung erlebte. As Schüler von Lesueur führte Berlioz natürlich diese Tradition weiter. Er erfand sie nicht. Aber seine Kreativität wurde durch sie stark angeregt.

Deshalb das im Werk verkörperte Konzept von einer den Gebäuderaum erfüllenden und animierenden Musik als „Seele" einer großen Kirche – ein Bild, das Berlioz einfiel, als er zum ersten Mal unter der riesigen Kuppel des Petersdoms in Rom stand. Deshalb auch die Entwicklung der von der vorangegangenen Generation französischer Komponisten wiederbelebten barocken Idee, den Raum als ein Element in die Komposition mit einzubeziehen. Und deshalb die Wahl eines Musikstils, der sich durch behäbige Tempi, einfache, beherrschte harmonische Bewegung und massive, großräumige Klangfarben auszeichnet: Der Stil lässt den Versuch erkennen, einen Klang und eine musikalische Darstellungsform zu finden, die zur Größenordnung und Akustik einer großen Kirche sowie zu einer feierlichen Gedenkfeier passt.

Gewöhnlich ist das Werk vorrangig wegen seines großen Schlagzeugapparats und der vier Blechbläsergruppen bekannt (die laut Berlioz an den vier Ecke des zentralen Orchesters platziert werden sollen). Ihre starke Wirkung ist aber weniger der Masse als dem Kontrast verschuldet, der zwischen ihnen und der mehr oder weniger schlichten Textur der restlichen Partitur besteht. Weite Strecken heben sich unter den Blechbläsern nur die Hörner von dem düsteren, trauernden Klang der umfangreichen Holzbläsergruppe ab. Das apokalyptische Waffenarsenal bleibt speziellen Farb- und Betonungsmomenten vorbehalten: Es dient nicht nur der theatralischen Wirkung, sondern erfüllt auch eine architektonische Funktion, d. h. es veranschaulicht die musikalische Struktur und schafft multiple Perspektiven. Es dient auch der Stärkung einer Erhabenheit, die den Musikstil mit seinen weit ausholenden Melodiebögen, seinen klassisch kontrollierten Kataklysmen und seiner leisen, kleinen Stimme der Demut insgesamt kennzeichnet. Das Requiem erhebt sich über seine lokale Herkunft: Die Revolutionsgemeinde hat sich in die zeitlose Menschengemeinde verwandelt.

Typisch ist auch das systematische Alternieren zwischen großartigen, kraftvoll orchestrierten Sätzen und leisen, intimen Nummern. Jede der drei Nummern, in denen die Blechblasorchester vorkommen, wird von einem Satz mit andächtiger Stimmung gefolgt. Am Ende der großen Sätze wird zur Vorbereitung auf die kontemplative Musik der nächsten Nummer auch die Lautstärke gesenkt. Der Tumult im Tuba mirum nimmt ab, bis nur noch ein Geflüster bleibt, das dann im Quid sum miser fortsetzt. Dieser leise Satz ist für eine Handvoll von Instrumenten komponiert und beschreibt einen sündigen Menschen, der in einem leeren Universum zittert. Die Pracht des Rex tremendae wird auf ein sanftes Flehen – „salva me" (rette mich) – zurückgefahren, das sehr leise gesungen wird und sich in einer Folge variierter Harmonisierungen dramatisch aus dem vollen Orchester herausschält. Darauf folgt das sanfte, unbegleitete Quaerens me. Das Lacrimosa endet mit einem Diminuendo, wo der Zug der klagenden Toten vorbeimarschiert und dem Blick entschwindet. Dem schließt sich die distanzierte, zeitlose Trauer des Offertoriums an.

In zwei oder drei Sätzen schickt sich die Musik an, die Herrlichkeit Gottes realistisch darzustellen. Im Tuba mirum bilden die sich aus den vier Ecken antwortenden und überlagernden Schlagzeugdonner und Fanfaren – ein Klangschweif in Es-Dur, der im Gegensatz zur schlichten

Textur und dem modal gefärbten a-Moll im Dies irae steht – das schreckliche Ereignis ab, den umfassenden Umbruch am Tag des Jüngsten Gerichts. Das Sanctus – für Solotenor und Frauenstimmen, die von Violinen, Bratschen und einer einzigen hohen Flöte begleitet werden – beschwört eine schimmernde Vision der Engelschar, während die langen Phrasenbögen und die statische Harmonie in dem fugenartigen „Hosanna" (das laut Anweisung „geschmeidig, ohne Betonung der einzelnen Noten" zu singen ist) an den unaufhörlichen Lobeschor vor dem Thron Gottes denken lässt. Meistens dreht sich das Werk aber um die Menschheit und ihre Schwäche und Verwundbarkeit: Menschheit am Rande der Ewigkeit (Hostias), Menschheit bei totaler Trostlosigkeit (Quid sum miser), Menschheit beim Totentanz, der endlose Zug der Toten, die gepeinigt dem Urteil entgegengehen (Lacrimosa), vor Gottes Allmacht um Rettung flehen (Rex tremendae), für die nächste Generation beten (Offertorium), verzweifelt hoffen (Introit) – eine Menschheit, die aus Angst vor ihrer Auslöschung um die Schaffung eines barmherzigen Gottes und eines sinnvollen Universums kämpft.

In diesem Sinne ist das Requiem ein zutiefst religiöses Werk trotz Berlioz' Bekenntnis zum Agnostizismus. In seiner Kindheit und Jugend war Religion (so schrieb er) „die Freude meines Lebens". Gerade der Verlust dieser Freude hinterließ Spuren in Berlioz' Musik. Das Werk vermittelt eine Sehnsucht nach Glauben, ein Bewusstsein für das Bedürfnis, das verzweifelte Bedürfnis nach Glauben und Gebet. Berlioz' eigener Mangel an Glauben wird hier sozusagen verwendet, um die ewigen Hoffnungen und Schrecken der Menschheit zu beschwören. Ab und zu erhalten wir einen flüchtigen Eindruck von Frieden wie zum Beispiel in der strahlenden Ruhe des Sanctus und in dem Licht, das sich auf der letzten Seite des Offertoriums wie eine Segnung herabsenkt. Der vorherrschende Ton ist jedoch tragisch. Durch alle Form- und Stimmungskontraste der Musik zieht sich der zentrale Gedanke von der Verwunderung und Verwirrung der Menschheit angesichts des rätselhaften Todes, angefangen bei dem beherrschten Aufstieg der einleitenden G-moll-Gesten und den sie umgebenden Pausen bis zur Akzeptanz der abschließenden Coda, wo feierliche „Amen", die von leuchtenden Streicherarpeggios umkreist werden, langsam nach G-Dur und wieder zurück schweifen, während der Trauerzug unter Führung der Schlagzeuger langsam entschwindet.

Einführungstext © David Cairns
Der 2. Band der Berlioz-Biografie, *Servitude and Greatness* [Knechtschaft und Größe], des Autors David Cairns wurde mit dem Whitbread-Preis in der Kategorie Biografie und mit dem Samuel-Johnson-Preis für Sachliteratur ausgezeichnet. Der 1. Band, *The Making of an Artist* [Die Genese eines Künstlers], erschien in einer revidierten Neuauflage.

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 spatter 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.

In den 1840er Jahren verbrachte Berlioz den Großteil seiner Zeit mit der Verbreitung seiner Musik im Ausland und mit der Etablierung seines Rufs als eines führenden Komponisten und Dirigenten seiner Zeit. In diesen Reisejahren entstanden sehr viel weniger Werke. Durch den Erfolg von *L'enfance du Christ* 1854 ermutigt, begann Berlioz allerdings ein Projekt in Angriff zu nehmen, an das er sich lange nicht gewagt hatte: die Komposition einer epischen Oper über die Aeneis. Damit gedachte er sich einen lebenslangen Wunsch zu erfüllen und zwei großen Vorbildern, Vergil und Shakespeare, seine Anerkennung zu zollen.

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

The massed ranks of the London Symphony Orchestra, London Symphony Chorus, and London Philharmonic Choir, with Barry Banks and Sir Colin Davis, at St Paul's Cathedral.

Text

Disc 1

I. REQUIEM ET KYRIE

Chorus

1 Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum
in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam
dona defunctis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

1 *Rest eternal grant unto them, O Lord:*
and may light perpetual shine upon them.

Thou, O God, art praised in Sion;
and unto Thee shall the vow
be performed in Jerusalem;
Thou who hearest the prayer,
unto Thee shall all flesh come.

Rest eternal grant
unto the dead, O Lord:
and may light perpetual shine upon them.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

II. DIES IRAE

Chorus

2 Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla…

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

…Teste David cum Sibylla.

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.

2 *The day of wrath, that day,*
will dissolve the world in ashes…

How great a terror there will be
when the Judge shall come,
He who examines all things.

…as David and the Sibyl testified.

The trumpet, spreading its wondrous sound
through the whole earth's tombs,
will gather all before the throne.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit.
Nil inultum remanebit.

Death and nature shall be dumbfounded,
when creation rises again
to answer to the Judge.

The written book shall be brought forth,
in which is contained everything
by which the world shall be judged.

Therefore, when the Judge takes his seat,
whatever is hidden shall be revealed;
nothing shall remain unpunished.

III. QUID SUM MISER

Chorus

3 Quid sum miser, tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae.
Ne me perdas illa die.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis.
Gere curam mei finis.

3 *What then shall I, wretch that I am, say?*
Whom shall I ask to be my advocate
when the righteous themselves shall scarce be saved?

Remember, O merciful Jesus,
that I am the cause of Thy journey thither;
do not forsake me on that day.

I pray, humbly and bending low,
my contrite heart like cinders,
take Thou my ending into Thy care.

IV. REX TREMENDAE

Chorus

4 Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae.
Ne me perdas illa die.

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,

4 *King of tremendous majesty,*
who freely savest the redeemed,
save me, O fount of pity.

Remember, O merciful Jesus,
that I am the cause of Thy journey thither;
do not forsake me on that day.

When the damned are confounded,
and consigned to fierce flames,

Voca me…
…et de profundo lacu!

Libera me de ore leonis,
Ne cadam in obscurum,
Ne absorbeat me Tartarus.

summon me…
…from the deepest depth!

Deliver me from the lion's mouth,
lest I fall into darkness,
lest the abyss may devour me.

V. QUÆRENS ME

Chorus

5 Quærens me, sedisti lassus.
Redemisti crucem passus.
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco, tanquam reus…
Supplicanti parce Deus.

Preces meae non sunct dignae,
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Inter oves locum præsta,
Et ab haedis me sequestra.
Statuens in parte dextra.

5 *Seeking me, thou sat down exhausted.*
Thou redeemest me by suffering the cross.
Such great labour should not be in vain.

True judge of vengeance,
grant me the gift of remission
before the day of reckoning.

I sigh, as one accused…
spare Thy suppliant, O God.

My prayers are not worthy,
but Thou, O bounteous one, be merciful,
lest I am consumed with eternal fire.

Though who didst absolve Mary
and didst hear the thief's prayer,
to me also hast Thou given hope.

Grant me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
setting me at Thy right hand.

VI. LACRYMOSA

Chorus

6 Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus…

6 *That day will be one of weeping,*
when there rises from the ashes
the guilty man to be judged…

Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Merciful Lord Jesus,
grant them rest.

Disc 2

VII. OFFERTOIRE

Chorus

1 Domine Jesu Christe! Rex gloriae!
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis.

Domine, libera eas de poenis inferni
et de profundo lacu!

Libera eas,
et sanctus Michael signifer
repraesentet eas in lucem sanctam,
quam olim Abrahae
et semini ejus promisisti,
Domine Jesu Christe. Amen.

1 *O Lord Jesus Christ! King of Glory!*
deliver the souls of all the faithful departed
from punishment.

Lord, deliver them from the pains of Hell
and from the deepest depth!

Deliver them,
and may Saint Michael the standard-bearer
bring them into the holy light:
as Thou once did promise to Abraham,
and to his seed,
Lord Jesus Christ. Amen.

VIII. HOSTIAS

Chorus

2 Hostias et preces
tibi laudis offerimus.
Suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus…

2 *Sacrifices and prayers of Praise*
we offer to Thee.
Receive them for those souls
whom today we remember…

IX. SANCTUS

Tenor, then Chorus

3 Sanctus, sanctus,

Tenor, then Chorus

Sanctus, sanctus, Deus Sabaoth.

3 *Holy, holy,*

Holy, holy, Lord God of Sabaoth.

Tenor, then Chorus
Pleni sunt coeli,

Heaven and earth are full,

Tenor, then Chorus
coeli et terra…

Heaven and earth…

Tenor
…gloria tua.
Pleni sunt coeli,
coeli et terra gloria tua.

…of Thy glory.
Heaven and earth
are full of Thy glory.

Chorus
Hosanna in excelsis.

Hosanna in the highest.

X. AGNUS DEI

Chorus
4 Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum
in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam
dona defunctis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum sanctis tuis in aeternum, Domine,
quia pius es. Amen.

4 *O Lamb of God, who takest away*
the sins of the world,
grant them eternal rest.

Thou, O God, art praised in Sion;
and unto Thee shall the vow
be performed in Jerusalem;
Thou who hearest the prayer,
unto Thee shall all flesh come.

Rest eternal grant
unto the dead, O Lord:
and may light perpetual shine upon them,
with Thy saints in eternity, O Lord,
for Thou art merciful. Amen.

Sir Colin Davis conductor

President of the London Symphony Orchestra since 2006 and, before that, Principal Conductor from 1995, Sir Colin Davis performs regularly with the LSO at the Barbican and on tour. As well as featuring on many LSO Live recordings he has recorded widely with Philips, BMG and Erato. His LSO Live releases have won numerous prizes, including Grammy and Gramophone Awards, and a BBC Music Magazine Award (2007), and have covered, among others, repertoire by Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett, and Verdi. Sir Colin was formerly Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra (1967–71), became the Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971, and was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 to 2003. Other orchestras he has held prominent positions with include the Boston Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchetra, the Dresden Staatskapelle, and the English Chamber Orchestra. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France, Germany and Finland. He was appointed CBE in 1965, knighted in 1980, appointed Companion of Honour in 2001, received the Queen's Medal for Music in December 2009, and was awarded an Honorary Doctorate for Music from Cambridge University in 2011. He has also been awarded Classical BRIT awards (Best Male Artist, 2002 and 2008), and the Yehudi Menuhin Prize for his work with young people.

Président du London Symphony Orchestra depuis 2006 et, avant cela, chef principal à partir de 1995, Sir Colin Davis dirige régulièrement le LSO au Barbican et en tournée. Tout en apparaissant dans de nombreux CD chez LSO Live, il a enregistré abondamment pour Philips, BMG et Erato. Ses publications chez LSO Live ont remporté de nombreux prix, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et un prix du BBC Music Magazine (2007) ; son répertoire couvre notamment les œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius, Tippett et Verdi. Colin Davis fut précédemment premier chef de l'Orchestre symphonique de la BBC (1967–1971), devenant directeur musical de l'Opéra royal de Covent Garden (Londres) en 1971, et a été premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de New York de 1998 à 2003. Parmi les orchestres où il a tenu des postes importants, citons l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, la Staatskapelle de Dresde et l'English Chamber Orchestra. Colin Davis a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande. Il a été fait commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1965, puis chevalier en 1980, nommé compagnons d'honneur en 2001 ; il a reçu la médaille de la Reine pour la Musique en décembre 2009, et a été nommé docteur honoraire en musique de l'université de Cambridge University en 2011. Il a également été récompensé aux Classical BRIT awards (meilleur artiste masculin, 2002 et 2008), et a reçu le prix Yehudi-Menuhin pour son action avec les enfants.

Sir Colin Davis ist seit 2006 Präsident des London Symphony Orchestra. Davor war er seit 1995 Chefdirigent des Orchesters. Er tritt regelmäßig mit dem LSO im Londoner Barbican und auf Tourneen auf. Neben seinen zahlreichen Einspielungen beim Label LSO Live hat er auch viel bei Philips, BMG und Erato aufgenommen. Seine LSO-Live-Interpretationen gewannen viele Preise, wie zum Beispiel Grammy und Gramophone Awards sowie einen BBC Music Magazine Award (2007), und umfassen ein Repertoire von Berlioz, Dvořák, Elgar, Haydn, MacMillan, Sibelius bis zu Tippett und Verdi. Sir Colin Davis war ehedem Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra (1967–71) und wurde 1971 Musikdirektor des Royal Opera House, Covent Garden. Von 1998 bis 2003 hatte er die Stellung des Ersten Gastdirigenten der New York Philharmonic inne. Zu den anderen Orchestern, bei denen er bedeutende Positionen belegte, gehören u. a. das Boston Symphony Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das English Chamber Orchestra. Sir Colin Davis erhielt internationale Auszeichnungen von Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland. Er wurde 1965 zum Komtur (commander – CBE) des britischen Ritterordens Order of the British Empire ernannt, 1980 geadelt, 2001 mit dem Orden Companion of Honours geehrt, 2009 mit der königlichen Musikerauszeichnung Queen's Medal for Music ausgezeichnet und 2011 von der Cambridge University zum Ehrendoktor für Musik ernannt. Er war zudem Preisträger von Classical BRIT Awards (Bester männlicher Künstler 2002 und 2008) und erhielt den Yehudi-Menuhin-Preis für seine Arbeit mit jungen Menschen.

Barry Banks tenor

Barry Banks' outstanding facility in roles by Bellini, Donizetti and Rossini has brought him to the attention of the world's leading opera houses, including the Teatro alla Scala, Royal Opera House, Covent Garden, Metropolitan Opera, the Bayerische Staatsoper, and English National Opera, where he has partnered Renée Fleming, Natalie Dessay, and Anna Netrebko in operas such as *La fille du regiment*, *La sonnambula*, *L'elisir d'amore* and Rossini's *Armida*. Other notable roles include Tamino (*The Magic Flute*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), the title role in *The Tales of Hoffmann*, and Count Almaviva (*The Barber of Seville*).

On stage, Barry Banks has performed, among other great works, Britten's *War Requiem*, Elgar's *The Dream of Gerontius*, Rossini's *Petite Messe Solennelle*, and Berlioz's *Grande Messe des morts*, with orchestras including the London Symphony Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, the Münchner Philharmoniker under Sir Andrew Davis, and the Orchestre Philharmonique de Strasbourg. He has also appeared at the Edinburgh International Festival.

Barry Banks' discography includes numerous discs in the 'Opera in English' series and a solo recital disc for Chandos, as well as many other DVD and CD releases on Virgin/EMI, Teldec, and Telarc.

L'aisance extraordinaire de Barry Banks dans les rôles de Bellini, Donizetti et Rossini ont attiré sur lui l'attention des plus grandes scènes lyriques mondiales, notamment la Scala de Milan, l'Opéra royal de Covent Garden, le Metropolitan Opera, la Staatsoper de Bavière et l'English National Opera, où il a été le partenaire de Renée Fleming, Natalie Dessay et Anna Netrebko dans des opéras comme *La Fille du régiment*, *La Somnambule*, *L'Elixir d'amour* et *Armida* de Rossini. Parmi ses autres rôles notables, citons Tamino (*La Flûte enchantée*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), le rôle titre des *Contes d'Hoffmann* et le Comte Almaviva (*Le Barbier de Séville*).

Au concert, Barry Banks a interprété, entre autres œuvres majeures, le *War Requiem* de Britten, *Le Rêve de Géronte* d'Elgar, la *Petite Messe solennelle* de Rossini et la *Grande Messe des morts* de Berlioz, avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Munich sous la direction de Sir Andrew Davis et l'Orchestre philharmonique de Strasbourg. Il s'est également produit au Festival international d'Edimbourg.

La discographie de Barry Banks inclut de nombreux disques dans la série « Opera in English » et un récital en soliste chez Chandos, ainsi que de nombreux autres DVD et CD chez Virgin/EMI, Teldec et Telarc.

Durch Barry Banks' hervorragende Darbietungen in Rollen von Bellini, Donizetti und Rossini wurden führende Opernhäuser der Welt wie zum Beispiel das Teatro alla Scala, Royal Opera House/ Covent Garden, die Metropolitan Opera, Bayerische Staatsoper und English National Opera auf ihn aufmerksam. Dort trat er neben Renée Fleming, Natalie Dessay und Anna Netrebko in solchen Opern wie *La Fille du Régiment* [*Die Regimentstochter*], *La sonnambula* [*Die Nachtwandlerin*], *L'elisir d'amore* [*Der Liebestrank*] und Rossinis *Armida* auf. Weitere beachtenswerte Rollen waren z. B. der Tamino (*Die Zauberflöte*), Tom Rakewell (*The Rake's Progress* [*Der Wüstling*]), die Titelrolle in *Les Contes d'Hoffmann* [*Hoffmanns Erzählungen*] und der Graf Almaviva (*Il barbiere di Seviglia* [*Der Barbier von Sevilla*]).

Im Konzertsaal war Barry Banks unter anderem in solch großartigen Werken wie Brittens *War Requiem* [*Requiem gegen den Krieg*], Elgars *The Dream of Gerontius* [*Der Traum des Gerontius*], Rossinis *Petite messe solennelle* und Berlioz' *Grande Messe des morts* mit Orchestern wie zum Beispiel dem London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, den Münchner Philharmonikern unter Sir Andrew Davis und dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg zu hören. Barry Banks trat auch beim Edinburgh International Festival auf.

Barry Banks' Diskografie verzeichnet zahlreiche CDs in der Reihe „Opera in English" [Oper auf Englisch] und eine Solokonzert-CD bei Chandos sowie viele andere DVDs und CDs, die bei Virgin/ EMI, Teldec und Telarc erschienen.

London Symphony Chorus

President
Sir Colin Davis CH

President Emeritus
André Previn KBE

Vice Presidents
Claudio Abbado
Michael Tilson Thomas

Patron
Simon Russell Beale

Guest Chorus Director
Roger Sayer

Chairman
James Warbis

Accompanist
Roger Sayer

Concerts Manager
Robert Garbolinski

Formed in 1966, the London Symphony Chorus maintains special links with the London Symphony Orchestra whilst also partnering the principal UK and international orchestras including the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras, Boston Symphony Orchestra and the European Union Youth Orchestra, among others. Along with regular appearances at the major London venues, the LSC tours extensively throughout Europe and has visited North America, Israel, Australia, and the Far East. Recent visits include Bonn, Paris, and New York with Sir Colin Davis and Gianandrea Noseda.

The chorus has recorded widely, with releases including Haydn's *The Seasons*, Walton's *Belshazzar's Feast* and Verdi's *Otello*, and the world premiere issue of MacMillan's *St John Passion*. The chorus also partners the LSO on Gergiev's recordings of Mahler's Symphonies Nos 2, 3 and 8, while the men of the chorus took part in the recent Gramophone Award-winning recording of *Götterdämmerung* with the Hallé under Sir Mark Elder.

In 2007, the Chorus established its Choral Conducting Scholarships, which enable aspiring young conductors to gain valuable experience with a large symphonic chorus. The chorus has also commissioned new works from composers such as Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies, Michael Berkeley and Jonathan Dove, and took part in the world premiere of James MacMillan's *St John Passion* with the LSO and Sir Colin Davis in 2008, and in the second London performance in February 2010.

The London Symphony Chorus is always interested in recruiting new members, welcoming applications from singers of all backgrounds, subject to an audition. Visit **www.lsc.org.uk**

Chorus members on this recording:

Sopranos
Kerry Baker, Pam Buckley, Carol Capper, Ann Cole, Shelagh Connolly, Lucy Craig, Anna Daventry, Lucy Feldman, Eileen Fox, Gabriella Galgani, Kirstin Gerking-Rabach, Joanna Gueritz, Maureen Hall, Rebecca Harold, Jessica Harris, Carolin Harvey, Emily Hoffnung*, Kuan Hon, Gladys Hosken, Ann Hurfurt, Claire Hussey, Debbie Jones*, Helen Lawford*, Debbie Lee, Alison Marshall, Margarita Matusevich, Irene McGregor, Jane Morley, Dorothy Nesbit, Jennifer Norman, Emily Norton, Maggie Owen, Liz Reeve, Mikiko Ridd, Chen Schwartz, Amanda Thomas*

Altos
Katherine Bleazard, Liz Boyden, Gina Broderick, Sarah Brooks, Jo Buchan*, Lizzy Campbell, Sarah Castleton, Rosie Chute, Liz Cole, Janette Daines, Zoë Davis, Maggie Donnelly, Linda Evans, Lydia Frankenburg*, Christina Gibbs, Yoko Harada, Jo Houston, Elisabeth Iles, Vanessa Knapp, Gillian Lawson, Selena Lemalu, Catherine Lenson, Belinda Liao, Etsuko Makita, Liz McCaw, Aoife McInerney, Jane Muir, Caroline Mustill, Alex O'Shea, Helen Palmer, Lucy Reay, Nesta Scott, Lis Smith, Jane Steele, Margaret Stephen, Claire Trocmé, Curzon Tussaud, Agnes Vigh, Sara Williams, Mimi Zadeh

Tenors
David Aldred, Paul Allatt, Robin Anderson, Antoine Carrier, Richard Cunningham, John Farrington, Matt Fernando, Simon Goldman, Tony Instrall, John Marks, Alastair Mathews, John Moses, Malcolm Nightingale, Daniel Owers, Harold Raitt, Chris Riley, Mattia Romani, Peter Sedgwick, Richard Street, John Streit, Anthony Stutchbury, Malcolm Taylor, Owen Toller, James Warbis*, Brad Warburton, Robert Ward*, Paul Williams-Burton

Basses
David Armour, Bruce Boyd, Andy Chan, Steve Chevis, James Chute, Thomas Fea, Robert Garbolinski*, John Graham, Owen Hanmer*, Jean-Christophe Higgins, Derrick Hogermeer, Anthony Howick, Thomas Kohut, Gregor Kowalski*, Georges Leaver, Geoffrey Newman, William Nicholson, David Pierson, Timothy Riley, Nicholas Seager, Edwin Smith, Rod Stevens, Gordon Thomson, Jez Wareing, Nicholas Weekes

* Denotes member of Council

London Philharmonic Choir

Patron
HRH Princess Alexandra

President
Sir Roger Norrington

Artistic Director
Neville Creed

Accompanist
Jonathan Beatty

Chairman
Mary Moore

Choir Manager
Kevin Darnell

Choir members on this recording:

Sopranos
Tessa Bartley, Laura Buntine, Gemma Chance, Emily Clarke, Sally Cottam, Lucy Doig, Philippa Drinkwater, Alison Flood, Claudie Gheno, Emily Gray, Jane Hanson, Sally Harrison, Carolyn Hayman, Elizabeth Hicks, Jessica May Hislop, Georgina Kaim, Jenni Kilvert, Janey Maxwell, Marj McDaid, Katie Milton, Melody Nairn, Linda Park, Susan Powell, Rebecca Schendal, Sarah C. Skinner, Rachael Stokes, Tracey Swagrzak, Susan Thomas, Agnes Tisza, Laura Westcott, Frances Wheare

Altos
Joanna Arnold, Deirdre Ashton, Sally Brien, Alexis Calice, Andrei Caracoti, Isobel Chester, Noel Chow, Alice Conway, Margaret de Valois Rowney, Fiona Duffy-Farrell, Andrea Easey, Carmel Edmonds, Regina Frank, Sophy Holland, Elizabeth Iles, Katy Jones-Pritchard, Marjana Jovanovic Morrison, Andrea Lane, Claire Lawrence, Lisa MacDonald, Mary Moore, Sophie Morrison, Rachel Murray, Angela Pascoe, Erica Ricci, Sheila Rowland, Carolyn Saunders, Susi Underwood, Jenny Watson, Suzanne Weaver

Tenors
Scott Addison, David Aldred, Geir Andreassen, Chris Beynon, Tom Cameron, Kevin Darnell, Michael Delany, Aloysius Fekete, Lucas Sousa Gomes, Iain Handyside, Stephen Hodges, Rob Home, Patrick Hughes, Max Kettner, Andrew Mackie, Tony Masters, Stephen Pritchard, Tony Wren

Basses
Jonathon Bird, Adam Bunzl, David Clark, Phillip Dangerfield, Marcus Daniels, Paul Gittens, Nigel Grieve, Martin Harvey, Mark Hillier, Stephen Hines, Martin Hudson, Aidan Jones, Anthony McDonald, Ashley Morrison, Will Parsons, Johan Pieters, Tony Piper, David Regan, Fraser Riddell, John Salmon, Daniel Snowman, Alex Thomas, James Torniainen, James Wilson, Hin-Yan Wong, John Wood

Performing *Grande Messe des morts* in St Paul's Cathedral, London.

Photographs © City of London Festival / Robert Piwko

Orchestra featured on this recording:

First Violins
Gordan Nikolitch LEADER
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Colin Renwick
Ginette Decuyper
Ian Rhodes
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Sylvain Vasseur
Raja Halder
Hilary Jane Parker
Julia Rumley

Second Violins
David Alberman *
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Väisänen
David Ballesteros
Matthew Gardner
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Paul Robson
Ingrid Button
Eleanor Fagg
Hazel Mulligan
Alina Petrenko
Robert Yeomans

Violas
Paul Silverthorne *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Natasha Wright
Regina Beukes
German Clavijo
Lander Echevarria
Anna Green
Richard Holttum
Robert Turner
Michelle Bruil
Caroline O'Neill

Cellos
Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Amanda Truelove
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Daniel Gardner
Minat Lyons
Judit Berendschot
Kim Mackrell

Double Basses
Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Jani Pensola
Paul Sherman
Simo Väisänen

Flutes
Gareth Davies *
Siobhan Grealy
Patricia Moynihan
Sharon Williams

Oboes
Juan Pechuan Ramirez **
Rosie Jenkins

Cor Anglais
Christine Pendrill *
Maxwell Spiers

Clarinets
Andrew Marriner *
Chris Richards
Chi-Yu Mo
Thomas Watmough

Bassoons
Rachel Gough *
Joost Bosdijk
Dominic Morgan
Denise Sun

Horns
Timothy Jones *
Angela Barnes
Jonathan Lipton
Hugh Sisley
Tim Ball
Jeffrey Bryant
Jocelyn Lightfoot
Thomas Rumsby

Trumpets
Philip Cobb *
Gerald Ruddock
Simon Cox **
David Geoghegan **
Niall Keatley **
Edward Hobart
Sam Kinrade
Robert Smith
Thomas Watson
Angela Wheelan

Trombones
Dudley Bright *
James Maynard *
Matthew Gee **
David Whitehouse **
Ross Learmonth
Rebecca Smith

Bass Trombones
Paul Milner *
Andrew Waddicor

Tubas
Patrick Harrild *
Raymond Hearne **
Martin Knowles

Timpani
Nigel Thomas *
Barnaby Archer
Adrian Bending
Scott Bywater
Adam Clifford
Jeremy Cornes
Dominic Hackett
Benedict Hoffnung
Marney O'Sullivan
Christopher Thomas

Percussion
Neil Percy *
David Jackson
Joe Cooper
Helen Edordu
Tom Edwards
Stephen Henderson
Scott Lumsdaine
Adrian Spillett
Sam Walton
Oliver Yates

* Principal
** Guest Principal

London Symphony Orchestra

Patron
Her Majesty The Queen

President
Sir Colin Davis CH

Principal Conductor
Valery Gergiev

Principal Guest Conductors
Daniel Harding
Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate
André Previn KBE

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 **lso.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 **lso.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. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. 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 und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **lso.co.uk**

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

Also on **LSO Live**

Available on disc or to download from all good stores
For further information on the entire LSO Live catalogue, online previews and to order online visit **lso.co.uk**

Berlioz Edition du bicentenaire
Sir Colin Davis

Includes complete recordings, text and libretti for:
Béatrice et Bénédict
La damnation de Faust
Harold en Italie
Roméo et Juliette
Symphonie fantastique
Les Troyens

12CD (LSO0046)

Berlioz Benvenuto Cellini
Sir Colin Davis, Gregory Kunde
Laura Claycomb, Darren Jeffery
Peter Coleman-Wright, Isabelle Cals

CDs of the Year
Opera News (US)

CDs of the Year
Classic FM Magazine (UK)

Editor's Choice
Gramophone (UK)

Choc
Le Monde de la Musique (France)

*****
Classic FM Magazine (UK)

2SACD (LSO0623)

Berlioz L'enfance du Christ
Sir Colin Davis, Yann Beuron
Karen Cargill, William Dazeley
Matthew Rose, Peter Rose, Tenebrae

CDs of the Year 2007
New York Times (US)

CDs of the Year 2007
Financial Times (UK)

CDs of the Year 2007
ClassicsToday.com (US)

Disc of the Week
BBC Radio 3 CD Review (UK)

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

2SACD (LSO0606)