



BERLIOZ SYMPHONIE FANTASTIQUE
CLÉOPÂTRE

ANNA CATERINA ANTONACCI
ROTTERDAM PHILHARMONIC ORCHESTRA
YANNICK NÉZET-SÉGUIN



SUPER AUDIO CD

BERLIOZ, HECTOR (1803–69)

SYMPHONIE FANTASTIQUE, Op. 14 / H 48 (1830)		54'30
1	I. Rêveries-Passions	14'58
2	II. Un bal	6'15
3	III. Scène aux champs	16'41
4	IV. Marche au supplice	6'38
5	V. Songe d'une nuit du Sabbat	9'35

CLÉOPÂTRE, scène lyrique, H 36 (1829)		19'44
6	I.	9'29
7	II. Méditation	10'15

ANNA CATERINA ANTONACCI *soprano*

TT: 75'05

ROTTERDAM PHILHARMONIC ORCHESTRA *BORIS GARLITSKY leader*
YANNICK NÉZET-SÉGUIN *conductor*

SYMPHONIE FANTASTIQUE

In a letter dated 2nd January 1830, Berlioz mentioned his plans to compose ‘an immense instrumental composition’. One month later he referred to a ‘great symphony (*Épisode de la vie d’un artiste*)’, and already on 16th April he could report that he had written the last note. On the same occasion he provided a ‘programme’ which articulates the work’s extra-musical content. Demanding unusually large orchestral forces, this complex work proved impossible to perform at a planned concert in May that same year. The première was postponed repeatedly, finally taking place on 5th December in the Salle du Conservatoire, conducted by François-Antoine Habeneck. Present at the concert was Liszt who ‘was noticed by everyone in the audience on account of his applause and his enthusiastic displays’, and Berlioz himself described the event as an ‘extraordinary success’. During the next couple of years, the score was kept in a constant state of revision, and it was not until the end of 1832 at the earliest that the work arrived at a form more or less identical to what we now know. Berlioz continued to make smaller changes to the score right up to the time of publication in 1845. It was also at a late stage that the title *Symphonie fantastique [en 5 parties]*, which had originally been the work’s subtitle, became the one preferred by the composer. Furthermore, over the years Berlioz revised the programmatic text, possibly mirroring his changed perception of the events and emotions of his youth. In the version printed in the first published score, he included the following instruction: ‘At concerts in which this symphony is played, the distribution of this programme to the audience is indispensable to the full understanding of the dramatic plan of the work.’ From the very outset, the programme had attracted great interest, and much has since been said regarding perceived allusions to writers including Chateaubriand, de Quincey and Victor

Hugo, as well as such autobiographical details as the composer's hopeless passion for the actress Harriet Smithson, or his personal experiences of the effects of opium.

CLÉOPÂTRE

This 'scène lyrique', widely known as *La mort de Cléopâtre*, was composed in 1829 as part of Berlioz's third attempt to win the coveted Prix de Rome, awarded to aspiring composers by the Académie des Beaux-Arts. After the successful completion of various technical exercises in counterpoint and harmony, the hopeful candidates were given a text, and the task of setting it as a cantata for voice and orchestra. During the 25 days which was accorded them to do so they remained in isolation in special living quarters. As Berlioz had received second prize in the competition in 1828, he had high hopes of winning the following year – hopes that were to be dashed by the jury's complete lack of comprehension for what he had tried to achieve. As Berlioz later wrote, the text 'inspired many things which to me seemed great and new and which I did not hesitate to write down; and that was my error.' Berlioz rearranged Pierre-Ange Vielliard's text extensively, and with the obvious aim of creating a continuous monologue, in which the only break precedes the *Méditation* – the one section of the work that he provided with a title. He also gave it an epigraph (in English), taken from Shakespeare's *Romeo and Juliet*: 'What if when I am laid into the tomb...' For the Prix de Rome competition the following year, Berlioz, who by then had completed his highly individual *Symphonie fantastique*, restrained himself and provided the jurors with a suitably conventional cantata, *Sardanapale*. They, in return, rewarded him with the prize he had so long striven for.

SYMPHONIE FANTASTIQUE: PROGRAMME OF THE SYMPHONY (1845 Version)

Notice

The composer's intention has been to formulate a number of situations in the life of an artist, to the extent that they possess musical quality. This instrumental drama, unaided by words, requires a prior explanation. The following programme should thus be regarded like the spoken text of an opera, its purpose being to introduce the pieces of music and to elucidate their character and expression.

Part One

RÊVERIES – PASSIONS

The composer imagines a young musician, beset by that spiritual affliction that a well-known author has called 'le vague des passions', who sees for the first time a woman in whom all the charms of the ideal being of his dreams are combined; he falls hopelessly in love with her. By some capricious whimsy, this precious vision appears in the artist's mind only together with a musical idea in which he finds a certain impassioned, yet refined and diffident character, which he connects with the object of his love.

This melodic idea and its model pursue him unremittingly like a double *idée fixe*. This explains the constant recurrence – in each movement of the symphony – of the melody heard at the start of the first *Allegro*. The progression from this state of melancholy rêverie, interrupted by the occasional outburst of random joy, to a condition of delirious passion, with its surges of rage, of jealousy, its recurring flashes of tenderness, its tears, and its religious consolation, is the subject of the first part.

Part Two

A BALL

The artist is placed in the widest range of circumstances: amid the bustle of a party, or in peaceful contemplation of the beauty of nature; but everywhere, in town, in the meadow, the precious vision makes its presence felt and brings anxiety to his soul.

Part Three

COUNTRY SCENE

He finds himself in the countryside one evening, and hears two shepherds in the distance, playing a *ranz de vaches*; this pastoral duet, the setting itself, the slight rustling of the trees gently stirred by the breeze, certain notions of hope which recently came to his mind: all of these come together to bring an unaccustomed peace to his heart, and to give a brighter colour to his thoughts. He reflects on his solitude; he hopes that soon he will no longer be alone... But what if she deceives him?... This blend of hope and fear, these thoughts of happiness roiled by a few gloomy apprehensions, form the subject of the *Adagio*. Finally one of the shepherds once more takes up the *ranz de vaches*; the other no longer answers... A distant rumble of thunder... solitude... silence...

Part Four

MARCH TO THE SCAFFOLD

Now certain that his love is not returned, the artist poisons himself with opium. The dose of the drug, too weak to kill him, plunges him into a sleep accompanied by the strangest of hallucinations. He dreams that he has killed his beloved, that he is condemned to death, led to the scaffold, and is observing his own execution. The procession advances to the strains of a march that is sometimes ferocious and sombre, sometimes brilliant and solemn: the dull sound of heavy footsteps gives way immediately to the loudest of crashes. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* reappear like a last thought of love, interrupted by the fatal stroke.

Part Five

DREAM OF A WITCHES' SABBATH NIGHT

He sees himself at a witches' sabbath, amid a ghastly crowd of shadowy figures, witches and monsters of every kind who have gathered for his funeral. Strange noises, groans, flashes of laughter, distant cries that seem to be answered by other cries. The beloved melody appears once more, but it has lost its noble, reticent character; it is now no more than a dance ditty, unworthy, trivial and grotesque; it is *she* who is coming to the sabbath... When she arrives, there is a roar of joy... She joins in the devilish orgy... a death knell, a burlesque parody of the *Dies iræ*, sabbath dance. The sabbath dance and the *Dies iræ* heard together.

ON THE ABUSE OF NARCOTICS

On both sides of the Channel, the publication of Thomas de Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* in London in 1822 initiated a dangerous infatuation for 'artificial paradises'. Some decades later Baudelaire expounded on these, casting hypocrisy aside and posthumously inspiring composers ranging from Duparc to Dutilleux, not forgetting Berg. Between these two writers, it was Hector Berlioz – a composer – who more or less inadvertently passed on the torch, by illustrating the dangerous but revelatory influence of narcotics on art..

He illustrated this not by music which could have kept itself blameless by the inclusion of a text, but by means of the orchestra alone. In 1830, when the streets of Paris were echoing to the sounds of the July Revolution which overthrew the post-Bonapartist monarchy, this seems with hindsight to have been an astounding act of nonchalance. While the drums of history were beating amid a hail of bullets, Berlioz – playing the role of the Romantic artist to perfection – shut himself away in his inner world to compose a work in which he himself would be the true protagonist. A symphony. Who would believe it? Not the composer himself, in any case, who here breaks with the classical structure, and relates in each stage (one can hardly describe the five sections as movements) episodes in which reality appears only as a blur, far in the distance beyond a narrative substance that was entirely under the sway of the poisons and the visual (and thus aural) deformations of the hopes, fantasies, dreams and, finally, hallucinations and nightmares of someone who is in the first place an artist, and only after that a man.

Moreover, Berlioz was at the time under the thrall of Shakespeare. Or rather, of Harriet Smithson – the actress who to the composer's mind was such a marvellous Ophelia that he even saw himself as Hamlet. Impossible love, humiliat-

ing failure, sublimation by art: these, fundamentally, are what the *Symphonie fantastique* aspires to. Its professed aim is to serve up all of this to an indifferent public: a heart extracted, still beating, from the body of a misunderstood, suicidal lover, displayed to a clique sporting pearls and monocles.

The project ought to have drowned in its own absurdity, but in fact it blossomed – because Berlioz was here on home ground. It would be easy to search for traits originating elsewhere: harmonic touches taken from Meyerbeer and well and truly led off the beaten path; a way of seeing the world borrowed piecemeal from different sources; influences of a descriptive, illustrative or evocative nature: but such a quest is pointless, and fundamentally unfathomable. Berlioz's symphonic theatre seems modern to us today through ignorance. The composer of *Harold in Italy* had in his mind's eye – and at his pen's beck and call – an orchestra of which we today have no idea. If we had honed our abilities as listeners and our harmonic knowledge under Méhul, Le Sueur or even Spontini, if we had been thrust into the Paris of the 'Three Glorious Days' of the 1830 revolution and of Victor Hugo's play *Hernani*, then Berlioz's rough edges, the stench of gunpowder and scents of frenzied masquerades, would have surprised us less than the literary sub-text and its inflation of the Romantic super-ego.

Nonetheless, the *Symphonie fantastique* brought about a revolution, simply because it broke so decisively with tradition. This break with tradition was more a question of idiom rather than the underlying dramatic structure, which pledged allegiance to the musical customs of a capital city that was utterly infatuated with opera and its incongruities, a place in which plunging oneself into the grotesque essentially seemed a trifling matter.

The structure that Berlioz summons up is that of the modern orchestra, and could be summarized as follows: instrumentation versus harmony. Fundamentally, in Berlioz's orchestra, it is not the ensemble but the groups and, even more,

the individual instruments that are given an opportunity to speak out. The writing here is of the kind that makes its presence felt, makes us sit up and notice, enlightens us; and it is precisely this primacy of the visual aspect at the heart of the music that would raise the hackles of contemporary critics, and that arouses the admiration of modern listeners. Nonetheless, the *Symphonie fantastique* would not spawn any direct heirs, and its actual musical fate would be decided further afield than France. Gustav Mahler would exploit all its secrets – not just those of the off-stage instruments – whilst Dukas and Debussy, though fascinated, turned their backs on it. Thus one cannot speak of a French destiny with regard to the strictly musical lessons to be learned from a score that has remained unique; instead, its greatest impact probably lay in its dissemination across Europe. From Mussorgsky to Enescu, those who later and indirectly were to use Berlioz's score as a model were plentiful, and all have a rightful claim to genius.

A survivor of the tiresome twists and turns surrounding his repeated attempts to secure the Prix de Rome (1827–30), *Cléopâtre* shows clearly the lengths to which Berlioz went in his quest for artistic independence. Winning second prize in 1828 fired Berlioz's enthusiasm, and the following year he dared to present the jury with a work in which he was finally able to breathe slightly more easily. And it is in any case true that the orchestra breathes here; it speaks; it unfurls, profiles, fancies and projects itself, in fact to a greater extent than the vocal part. Here academicism is only to be found in the shaping of the vocal line, and even there, as though by default, just here and there. But this 'shaping', going beyond aria and recitative, progresses in a snake-like, continuous *parlando*, an operatic, theatrical soliloquy, wholly without precedent either in theory or in practice. The jury huffed and puffed, Berlioz turned his back on Rome and, humiliated, nurtured his genius elsewhere.

© *Jean-Charles Hoffelé* 2010

Founded in 1918, the **Rotterdam Philharmonic Orchestra** developed into a leading international orchestra under the direction of Eduard Flipse. The orchestra developed an international profile in the 1970s under Edo de Waart. The appointment of Valery Gergiev as principal conductor in 1995 ushered in a new era in the orchestra's history. The Gergiev Festival Rotterdam, held for the first time in 1996, quickly became a fixture on the festival calendar both nationally and internationally. Since 2008, the orchestra's principal conductor has been Yannick Nézet-Séguin. Since its inception, the Rotterdam Philharmonic Orchestra has striven to make symphonic music accessible to a wider audience. It does not restrict itself to traditional works, but seeks out a new and non-classical repertoire as well. In 1930, the orchestra launched a series of children's concerts, which has grown into an acclaimed educational programme. The Rotterdam Philharmonic Orchestra's home is de Doelen concert hall, where the orchestra draws over 100,000 visitors annually (including a significant proportion of young people). The orchestra can also frequently be heard at other locations as well, from Rotterdam community centres to major stages in the Netherlands and abroad.

Yannick Nézet-Séguin is music director of the Rotterdam Philharmonic Orchestra and in June 2010 was appointed music director designate of the Philadelphia Orchestra, taking up the position from the 2012–13 season. He is also principal guest conductor of the London Philharmonic Orchestra and artistic director and principal conductor of the Orchestre Métropolitain (Montreal).

Following studies in his native Montreal, Nézet-Séguin has worked extensively with leading Canadian and American orchestras. Since his European début in 2004, he has become a regular guest conductor of leading ensembles such as the Dresden Staatskapelle and Chamber Orchestra of Europe. Recent débuts

include concerts with the Tonhalle-Orchester Zurich, Boston Symphony Orchestra and Vienna Philharmonic at the 2010 Salzburg Mozartwoche. The 2010–11 season sees his first appearances with the Berlin Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra (Munich) and Leipzig Gewandhaus Orchestra.

A notable operatic conductor, Nézet-Séguin made an acclaimed Metropolitan Opera début in 2009 with a new production of Bizet's *Carmen*, returning in 2010 for a new production of Verdi's *Don Carlo*. For Netherlands Opera he has conducted Janáček's *The Makropoulos Case* and Puccini's *Turandot*, and in the summer of 2010 he returned to the Salzburg Festival to conduct Mozart's *Don Giovanni* with the Vienna Philharmonic and a revival of his 2008 production of Gounod's *Roméo et Juliette* with the Salzburg Mozarteum Orchestra. Coming opera engagements include débuts at La Scala and at the Royal Opera House, Covent Garden, in the 2010–11 and 2011–12 seasons respectively.

Yannick Nézet-Séguin has made numerous acclaimed recordings with the Orchestre Métropolitain as well as with the Rotterdam Philharmonic Orchestra. He is a recipient of the prestigious National Arts Centre Award presented by the Governor General of Canada.

Anna Caterina Antonacci embraces both soprano and mezzo-soprano roles; her extraordinary vocal timbre and great acting skills have enabled her to perform many works from the seventeenth and eighteenth centuries, by composers from Monteverdi to Mozart. An acclaimed interpreter of Rossini, she has sung both *buffo* and *serio* roles, and has had equal success with Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet, Massenet, and Stravinsky.

In recent years she has sung Cassandre in Berlioz's *Les Troyens* with Sir John Eliot Gardiner at the Théâtre du Châtelet and with the Boston Symphony

Orchestra conducted by James Levine, Cherubini's *Medea* at the Teatro Regio (Turin) and in Epidaurus, *Carmen* at the Royal Opera House, Covent Garden with Antonio Pappano as well as at the Opéra Comique conducted by Gardiner, and Alice Ford in *Falstaff* at the Théâtre des Champs-Élysées.

Accompanied by Donald Sulzen, Anna Caterina Antonacci continues to give solo recital tours including composers such as Hahn, Toscanini, Bachelet and Respighi. Venues at which she has appeared include the Grand Théâtre de Genève, Cologne Opera, the Wigmore Hall in London, Amsterdam's Concertgebouw, the Athens Concert Hall and the Teatro San Carlo in Naples. She was recently made a 'Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'honneur' by the French government.

SYMPHONIE FANTASTIQUE

In einem Brief vom 2. Januar 1830 erwähnte Berlioz Pläne für „eine immense Instrumentalkomposition“. Einen Monat später war von einer „großen Symphonie (*Épisode de la vie d'un artiste*)“ die Rede, und schon am 16. April konnte er die Niederschrift der letzten Note vermelden; zugleich lieferte er ein „Programm“, das den außermusikalischen Inhalt des Werkes schildert. Das schwierige, ungewöhnlich besetzte Werk konnte indes nicht, wie ursprünglich geplant, im Mai desselben Jahres uraufgeführt werden. Mehrfach verschoben, erlebte es seine Uraufführung schließlich am 5. Dezember unter Leitung von François-Antoine Habeneck im Pariser Conservatoire. Bei diesem Konzert war auch Franz Liszt zugegen, der „allen Besuchern durch seinen Applaus und seine enthusiastischen Beifallsbekundungen auffiel“; Berlioz nannte die Veranstaltung einen „außerordentlichen Erfolg“. In den nächsten Jahren wurde die Partitur fortwährend überarbeitet; wohl erst Ende 1832 hatte das Werk eine Form angenommen, die mit der uns bekannten mehr oder weniger identisch war. Noch bis zur Publikation im Jahr 1845 nahm Berlioz kleinere Änderungen an der Partitur vor. Ebenfalls zu einem recht späten Zeitpunkt entschied er sich dafür, den Untertitel zum Haupttitel zu machen: *Symphonie fantastique [en 5 parties]*. Darüber hinaus überarbeitete er im Laufe der Jahre den programmatischen Text, worin sich möglicherweise seine veränderte Einschätzung der Ereignisse und Gefühle seiner Jugendzeit widerspiegelt. Die Fassung des Erstdrucks enthält die folgende Anmerkung: „Die Verteilung dieses Programms an das Publikum ist bei Konzerten, in denen diese Symphonie aufgeführt wird, zum völligen Verständnis des dramatischen Planes dieses Werkes unerlässlich.“ Von Anfang an hat das Programm großes Interesse hervorgerufen, und viel ist gemutmaß worden über Anklänge an Autoren wie Chateaubriand, de Quincey und Victor Hugo,

aber auch über autobiographische Details wie die hoffnungslose Leidenschaft des Komponisten für die Schauspielerin Harriet Smithson oder seine eigenen Erfahrungen mit den Wirkungen des Opiums.

CLÉOPÂTRE

Diese „scène lyrique“, die unter dem Titel *La mort de Cléopâtre* bekannt ist, wurde 1829 als Teil von Berlioz' drittem Versuch komponiert, den Prix de Rome zu erhalten – jenem begehrten Preis der Académie des Beaux-Arts für aufstrebende Komponisten. Nach der erfolgreichen Absolvierung etlicher Prüfungen in Kontrapunkt und Harmonielehre erhielten die Kandidaten einen Text, den sie als Kantate für Gesang und Orchester zu vertonen hatten. Während der 25 Tage, die ihnen dafür zur Verfügung standen, lebten sie isoliert in eigenen Unterkünften. Weil Berlioz 1828 den 2. Preis erhalten hatte, hegte er im Folgejahr große Hoffnungen auf den 1. Preis – Hoffnungen, die dadurch niedergeschmettert wurden, dass der Jury jegliches Verständnis dafür fehlte, worum es ihm zu tun war. „Das Thema“, so Berlioz später, „beschwor in mir vieles herauf, was mich groß und neu dünkte und das niederschreiben ich nicht zögerte – das war mein Fehler.“ Berlioz hat Pierre-Ange Vielliards Text erheblich umgestellt, wobei es ihm offenkundig darum ging, einen kontinuierlichen Monolog zu schaffen, dessen einziger Bruch der Méditation vorangeht – dem einzigen Abschnitt des Werk, dem er einen Titel gegeben hat. Außerdem hat er dem Werk ein (englisches) Epigraph beigegeben, das Shakespeares *Romeo und Julia* entnommen ist: „What if when I am laid into the tomb ...“ („Wie aber? wenn ich, in die Gruft gelegt ...“) Für den Prix de Rome-Wettbewerb im folgenden Jahr zügelte sich Berlioz, der inzwischen seine hochoriginelle *Symphonie fantastique* fertiggestellt hatte, und lieferte den Juroren eine hinreichend konventionelle Kantate: *Sardanapale*. Im Gegenzug erhielt er den Preis, den er so lange erstrebt hatte.

SYMPHONIE FANTASTIQUE: DAS PROGRAMM DER SYMPHONIE (Fassung von 1845*)

Vorbemerkung

Der Komponist hat sich zum Ziel gesetzt, verschiedene Stationen aus dem Leben eines Künstlers zu entwickeln, sofern diese musikalisch darstellbar sind. Weil auf Worte verzichtet wird, bedarf der Plan eines instrumentalen Dramas der vorherigen Erläuterung. Das folgende Programm ist daher wie der gesprochene Text einer Oper verstehen, der zu den Musikstücken hinführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

Erste Abteilung

TRÄUMEREIEN – LEIDENSCHAFTEN

Der Komponist nimmt an, dass ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller als „le vague des passions“ („Woge der Leidenschaften“) bezeichnet, zum ersten Mal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vorgemalt hat, und sich unsterblich in sie verliebt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber vornehm-schüchternen Charakter – den angenommenen Charakter des geliebten Mädchens selbst – findet. Dieser melodische Widerschein und sein Vorbild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Dies ist der Grund dafür, dass die Melodie, die das erste *Allegro* eröffnet, in allen Teilen der Symphonie wiederkehrt. Der Wandel von diesem Zustand träumerischer Melancholie, der nur von einzelnen Anflügen grundloser Freude unterbrochen wird, zu einer fiebrigen Liebesglut mit Regungen der Raserei, der Eifersucht, dem Wiedererwachen der Zärtlichkeit, den Tränen und den religiösen Tröstungen – dies bildet den Inhalt des ersten Teils.

Zweite Abteilung

EIN BALL

Der Künstler findet sich in unterschiedlichsten Lebensumständen wieder: mitten im Getümmel eines Festes, in seeliger Beschauung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Lande, verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt.

* Die deutsche Übersetzung folgt weitgehend der Teilübertragung Robert Schumanns in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 3 (1835).

Dritte Abteilung

SZENE AUF DEM LANDE

Eines Abends hört er den Kuhreigen zweier Hirten; dies pastorale Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Bäume im Wind, ein Schimmer der Hoffnung auf Gegenliebe – das alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewohnte Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt über seine Einsamkeit nach; hofft, bald nicht länger allein zu sein ... Aber wenn sie ihn hinterginge! ... Dieser Wechsel von Hoffnung und Schmerz, diese Anflüge von Seligkeit, getrübt von dunklen Vorahnungen, sind Thema des *Adagio*. Am Schluss wiederholt der eine Hirte seinen Kuhreigen, der andere antwortet nicht mehr ... In der Ferne Donnergrollen ... Einsamkeit ... Stille ...

Vierte Abteilung

DER GANG ZUM RICHTPLATZ

Der Künstler hat die Gewissheit, dass seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von furchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, er habe sie getötet, werde verurteilt, zum Richtplatz geführt und wohne seiner eigenen Hinrichtung bei. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; der dumpfe Klang schwerer Tritte folgt unvermittelt dem rohen Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der fixen Idee wieder: ein letzter Gedanke an die Geliebte, unterbrochen vom Hieb des Beiles.

Fünfte Abteilung

TRAUM EINES HEXENSABBATS

Er findet sich bei einem Hexensabbat wieder, inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Missgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Lärmen, Heulen, Gelächter, Geschrei aus der Ferne, auf das andere Rufe zu antworten scheinen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, doch hat sie ihren vornehm-schüchternen Charakter verloren; dies ist nichts weiter als ein gemeines, triviales und groteskes Tanzthema: *Sie* ist es, die zum Sabbat kommt ... Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft ... Sie mischt sich unter die teuflische Orgie ... Totenglocke, burleske Parodie des *Dies iræ*, Sabbatreigen. Der Sabbatreigen und das *Dies iræ* zusammen.

ÜBER DEN MISSBRAUCH VON DROGEN

Als 1822 in London Thomas de Quinceys *Bekenntnisse eines englischen Opium-essers* erschienen, setzte auf beiden Seiten des Ärmelkanals eine gefährliche Schwärmerei für die „künstlichen Paradiese“ ein, die Baudelaire einige Jahrzehnte später von ihrer ganzen Scheinheiligkeit befreite und damit posthum Komponisten von Duparc über Berg bis zu Dutilleux inspirierte. Zwischen diesen beiden Schriftstellern stellt ein Komponist den – fast unfreiwilligen – Mittler dar, der den gefährlichen, aber offenbarenden Einfluss des Rauschgifts auf die Kunst illustriert: Hector Berlioz.

Dies zeigte er nicht etwa anhand einer Musik, die sich hinter einem Text – unreine und verwerfliche Zutat! – hätte verstecken können, sondern einzig und allein durch den Orchesterklang. Aus heutiger Sicht mag dies im Jahr 1830 – die Straßen von Paris hallten von den Kämpfen der Julirevolution wider, die die post-bonapartistische Monarchie stürzte – wie eine unglaubliche Respektlosigkeit erscheinen. Während die Geschichte Trommeln und Kanonen aufbot, zog sich Berlioz – Ausbund des romantischen Künstlers – in seine Innenwelt zurück, um ein Werk zu komponieren, in dem er selber die eigentliche Hauptrolle spielte. Eine Symphonie. Wer hätte damit gerechnet? Der Komponist jedenfalls nicht, der hier die klassische Form zerbricht und in jeder Episode (schwerlich kann man die fünf Teile als „Sätze“ bezeichnen) Geschichten erzählt, in denen die Wirklichkeit vage hinter einem Sujet verschwindet, das zur Gänze beeinflusst ist von Giften und visuellem (und also akustischem) Trug, Sehnsüchten, Traumgespinnsten sowie, schlussendlich, von den Halluzinationen und Wahnvorstellungen einer Figur, die mehr Künstler ist als Mensch.

Zudem stand Berlioz zu jener Zeit im Banne Shakespeares, genauer gesagt: im Bann der Schauspielerin Harriet Smithson, jener von ihm vergötterten Ophe-

lia, der er sich selber als Hamlet an die Seite phantasierte. Vergebliche Liebe, Zusammenbruch, Sublimierung mittels Kunst: Das ist im Wesentlichen das, worum es in der *Symphonie fantastique* geht. Ihr erklärtes Ziel ist es, all dies einem Publikum zu servieren, das sich daraus nichts machte: ein noch pochen-des Herz, dem Körper eines unverständenen, suizidalen Liebhabers entrissen und einem Haufen Perlen und Monokel dargeboten.

Das Projekt hätte an seiner eigenen Absurdität ersticken müssen, doch es wurde ein Erfolg – weil Berlioz hier seine eigene Sprache sprach. Unschwer könnte man anderswo herkommende Merkmale nachweisen, harmonische Eigentümlichkeiten Meyerbeers, die gehörig auf Abwege gebracht werden, eine diskursive Anlage, die mal hier, mal da entlehnt ist, Einflüsse deskriptiver, illustrativer oder suggestiver Natur. Doch solche polizeilichen Ermittlungen sind nutzlos und im Grunde unerheblich. Denn Berlioz' symphonisches Theater erscheint uns heute aus Unkenntnis modern. Der Komponist von *Harold en Italie* schrieb für ein Orchester, von dem wir keine Vorstellung mehr haben. Wären unsere Hörgewohnheiten und harmonischen Erwartungen an Méhul, Le Sueur oder selbst Spontini geschult worden, lebten wir im Paris der „Drei glorreichen Tage“ (27.–29. Juli 1830) und von Victor Hugos *Hernani*, dann hätten uns Berlioz' Unebenheiten samt Pulvergeruch und halluziniertem Ballsaal weniger überrascht als der literarische Subtext mit seinem romantisch verstiegenen Über-Ich.

Nichtsdestotrotz hat die *Symphonie fantastique* eine Revolution bewirkt, denn sie kappte klar und deutlich die Taue zur Tradition – was freilich in erster Linie für ihr Idiom gilt, weniger für die dramaturgische Anlage (die im Gegenteil den musikalischen Gepflogenheiten einer hoffnungslos in die Oper und ihre Ungehörigkeiten vernarrten Hauptstadt entgegenkommt, für die der Sprung ins traumvermittelt Groteske nichts Besonderes war).

Die Grammatik, die Berlioz urplötzlich hervorbringt, ist die des modernen Orchesters – auf eine kurze Formel gebracht: Instrumentation vs. Harmonik. Berlioz lässt in seinem Orchester nicht so sehr das Gesamtensemble, als vielmehr die Gruppen, und, mehr noch: die einzelnen Instrumente zur Sprache kommen. Diese Schreibweise durchdringt uns, zieht uns die Ohren lang und macht uns sehen; es ist genau dieser Primat des Visuellen im Herzen der Noten, der die zeitgenössische Kritik rebellieren ließ, während er bei modernen Hörern für Bewunderung sorgt. Gleichwohl hat die *Symphonie fantastique* keine direkten Erben gehabt, und ihr eigentliches musikalisches Schicksal spielte sich außerhalb Frankreichs ab. Gustav Mahler sollte sich alle ihre Geheimnisse zunutze machen – nicht nur das der Ferninstrumente –, während Dukas und Debussy zwar fasziniert waren, sich aber von ihr abwandten. Im Hinblick auf die im engeren Sinne musikalischen Konsequenzen dieses Solitärs lässt sich also nicht von einem französischen Schicksal sprechen; ihre große Wirkung übte sie stattdessen dank der Verbreitung quer durch Europa aus. Von Mussorgsky bis zu Enescu – Berlioz' späte und mittelbare Nachahmer sind zahlreich, und sie alle können aus gutem Grund Anspruch darauf erheben, Originalgenies zu sein.

La Mort de Cléopâtre – ein „Überlebender“ der Bemühungen um den Prix de Rome (1827–30) – zeigt deutlich, dass Berlioz bei seinem Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit kein Weg zu weit war. Der Gewinn des 2. Preises im Jahr 1828 beflügelte Berlioz derart, dass er es im Folgejahr wagte, der Jury ein Werk zu präsentieren, bei dem er endlich etwas freier hatte atmen können. Und ohne Zweifel atmet auch das Orchester, besser: es spricht, entfaltet, imaginiert und entwirft sich – mehr noch als die Gesangsstimme. Akademisches ist allenfalls in der Gestaltung der Vokallinie zu finden, und auch dort nur gelegentlich und im Rahmen des Üblichen. Diese Gestaltung freilich, die die Form-schemen von Arie und Rezitativ hinter sich lässt, bewegt sich schlangengleich

in einem unentwegten Parlando, das dem Monolog aus Oper und Schauspiel vergleichbar ist, jedoch in diesem Rahmen keinen Vorläufer hat. Die Jury tobte und raste, der verletzte Berlioz aber verließ Rom und nährte seinen Genius andernorts.

© *Jean-Charles Hoffelé* 2010

Die 1918 gegründeten **Rotterdamer Philharmoniker** entwickelten sich unter der Leitung von Eduard Flipse zu einem internationalen Spitzenorchester, das sein Profil insbesondere in den 1970er Jahren unter Edo de Waart schärfte. 1995 leitete die Ernennung Valery Gergievs zum Chefdirigenten eine neue Ära in der Geschichte des Orchesters ein. Das Gergiev Festival Rotterdam, 1996 erstmals veranstaltet, wurde rasch zu einer festen Adresse in der nationalen und internationalen Festivallandschaft. Seit 2008 ist Yannick Nézet-Séguin Chefdirigent des Orchesters. Seit seiner Gründung ist es dem Rotterdamer Philharmoniker ein besonderes Anliegen, symphonische Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Und so beschränkt es sich nicht auf traditionelle Werke, sondern erkundet auch neues und nicht-klassisches Repertoire. 1930 initiierte das Orchester eine Kinderkonzertreihe, die sich zu einem gefeierten musikpädagogischen Programm entwickelt hat. Heimat der Rotterdamer Philharmoniker ist der de Doelen-Konzertsaal, der jährlich über 100.000 Besucher willkommen heißt (darunter einen beträchtlichen Anteil junger Menschen). Das Orchester ist häufig auch in anderen Veranstaltungsstätten zu hören – von Rotterdamer Gemeindezentren bis hin zu bedeutenden Bühnen in den Niederlanden und im Ausland.

Yannick Nézet-Séguin ist Musikalischer Leiter des Rotterdam Philharmonic Orchestra und wurde im Juni 2010 zum designierten Musikalischen Leiter des Philadelphia Orchestra ab der Saison 2012/2013 ernannt. Außerdem ist er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra und Künstlerischer Leiter sowie Chefdirigent des Orchestre Métropolitain (Montreal). Nach der Ausbildung in seiner Geburtsstadt Montréal hat er ausgiebig mit führenden kanadischen und amerikanischen Orchestern zusammengearbeitet. Seit seinem Europadebüt im Jahr 2004 gastiert er regelmäßig bei herausragenden Ensembles wie der Staatskapelle Dresden und dem Chamber Orchestra of Europe. Zu den Debüts aus jüngerer Zeit gehören Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Boston Symphony Orchestra und den Wiener Philharmonikern bei der Salzburger Mozartwoche 2010. In der Saison 2010/11 gibt er seine Debüts bei den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Gewandhausorchester Leipzig.

Auch als Operndirigent hat Yannick Nézet-Séguin sich einen Namen gemacht. 2009 gab er in einer Produktion von Bizets *Carmen* sein Debüt an der Metropolitan Opera, um 2010 für eine neue Produktion von Verdis *Don Carlo* zurückzukehren. Bei der Netherlands Opera dirigierte er Janáčeks *Die Sache Makropoulos* und Puccinis *Turandot*, und im Sommer 2010 kehrte er zu den Salzburger Festwochen zurück, um Mozarts *Don Giovanni* mit den Wiener Philharmonikern und eine Wiederaufnahme seiner 2008er-Produktion von Gounods *Roméo et Juliette* mit dem Mozarteumorchester Salzburg zu leiten. Zu seinen künftigen Engagements zählen Debüts an der Scala (2010/11) und am Royal Opera House, Covent Garden (2011/12). Yannick Nézet-Séguin hat zahlreiche hoch gelobte Aufnahmen mit dem Orchestre Métropolitain und mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra vorgelegt. Vom Generalgouverneur von Kanada wurde er mit dem renommierten National Arts Centre Award ausgezeichnet.

Außergewöhnliches Timbre und ein großes schauspielerisches Talent ermöglichen es **Anna Caterina Antonacci**, sowohl im Sopran- wie im Mezzosopranfach zahlreiche Werke des 17. und 18. Jahrhunderts von Monteverdi bis Mozart aufzuführen. Als Rossini-Interpretin wird sie in Buffo- und in Serio-Rollen gleichermaßen gefeiert; ebenso große Erfolg hatte sie in Opern von Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet, Massenet und Strawinsky. Zu ihren Rollen in jüngerer Zeit gehören Cassandra aus Berlioz' *Les Troyens* unter Sir John Eliot Gardiner am Théâtre du Châtelet sowie mit dem Boston Symphony Orchestra unter James Levine, Cherubinis Medea am Teatro Regio (Turin) und in Epidauros, Carmen am Royal Opera House, Covent Garden unter Antonio Pappano sowie an der Opéra Comique unter Gardiner und Alice Ford in *Falstaff* am Théâtre des Champs-Élysées (Paris).

Mit ihrem Klavierbegleiter Donald Sulzen gibt Anna Caterina Antonacci Liederabende mit Werken von Hahn, Toscanini, Bachelet, Respighi und anderen. Zu den Bühnen, an denen sie auftrat, gehören das Grand Théâtre de Genève, die Oper Köln, die Wigmore Hall in London, das Concertgebouw Amsterdam, die Athens Concert Hall und das Teatro San Carlo in Neapel. Unlängst wurde sie in Frankreich mit dem „Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'honneur“ ausgezeichnet.

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Dans une lettre datée du 2 janvier 1830, Berlioz évoquait son projet d'« une immense composition ». Un mois plus tard, il faisait allusion à sa « grande symphonie (Épisode de la vie d'un artiste) » et dès le 16 avril suivant, il révélait qu'il venait d'en écrire la dernière note. Il fournit également un programme qui articulait le contenu extra-musical de l'œuvre. L'œuvre complexe qui réclamait un orchestre de dimension inhabituellement grande ne put être exécutée lors du concert prévu au mois de mai suivant. La création, maintes fois repoussée, aura finalement lieu le 5 décembre 1830 sous la direction de François-Antoine Habeneck dans la Salle du Conservatoire à Paris. Parmi les spectateurs se trouvait Franz Liszt qui « se fit remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations ». Berlioz lui-même décrivit l'événement comme « un succès extraordinaire ». La partition sera constamment revue au cours des années suivantes et ce n'est qu'à la fin de 1832 au plus tôt qu'elle parviendra plus ou moins à la forme sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui. Berlioz continuera d'apporter des modifications de moindre importance à la partition jusqu'à sa publication en 1845. C'est également tardivement que le titre de « Symphonie fantastique », deviendra le titre favori du compositeur après avoir été le sous-titre de l'œuvre. De plus, au cours des années suivantes, Berlioz continuera de réviser le texte programmatique, probablement un reflet du changement dans sa perception des événements et des émotions de sa jeunesse. Dans la version imprimée qui figure dans la première édition de la partition, on peut lire la recommandation suivante : « La distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage. » Le programme suscita beaucoup d'intérêt dès sa publication et beaucoup a été dit au sujet des allusions à des

auteurs comme Chateaubriand, de Quincey et Victor Hugo ainsi qu'aux détails de la biographie du compositeur comme par exemple sa passion sans espoir pour la comédienne Harriet Smithson et ses expériences avec l'opium.

CLÉOPÂTRE

Cette « scène lyrique », mieux connue sous le nom de *La mort de Cléopâtre*, a été composée en 1829 lors de la troisième tentative de Berlioz de remporter le si convoité Prix de Rome accordé aux jeunes compositeurs par l'Académie des Beaux-Arts. Après avoir passé avec succès les épreuves techniques du contre-point et de l'harmonie, les candidats remplis d'espoir recevaient un texte qu'ils devaient utiliser pour la composition d'une cantate pour voix et orchestre. Il leur était accordé vingt-cinq jours pendant lesquels ils vivaient en isolation dans des appartements spécialement conçus pour mener leur tâche à bien. Berlioz avait remporté le second prix en 1828 et nourrissait donc l'espoir de remporter le concours l'année suivante. Cet espoir fut réduit à néant par le manque de compréhension total du jury devant ce qu'il avait tenté de réaliser. Ainsi que Berlioz l'écrivit plus tard, « le sujet [...] m'a inspiré beaucoup de choses qui me paraissaient grandes et neuves, et que je n'ai pas hésité à écrire ; et c'est là mon tort. » Berlioz remania en profondeur le texte de Pierre-Ange Vielliard dans le but de créer un monologue continu dans lequel la seule interruption précède la *Méditation*, une section de l'œuvre à laquelle il accorda un titre. Il écrivit également une épitaphe (en anglais) extraite de *Roméo et Juliette* de Shakespeare : « What if when I am laid into the tomb... » [Et si, une fois déposée dans le tombeau...]. Pour le Concours du Prix de Rome de l'année suivante, Berlioz qui avait alors terminé sa *Symphonie fantastique* hautement individuelle, domina son inspiration et donna au jury une cantate tout-à-fait conventionnelle, *Sardanapale*. En retour, on lui accorda le prix qu'il avait si longtemps convoité.

SYMPHONIE FANTASTIQUE : LE PROGRAMME DE LA SYMPHONIE (Version de 1845)

Avertissement

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

Première partie

RÊVERIES – PASSIONS

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

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

Deuxième partie

UN BAL

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

Troisième partie

SCÈNE AUX CHAMPS

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

Quatrième partie

MARCHE AU SUPPLICE

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

Cinquième partie

SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT

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

DE L'ABUS DES STUPÉFIANTS

Lorsque Thomas de Quincey publia en 1822 à Londres *Confessions of an English Opium-Eater*, s'initia des deux cotés de la Manche un engouement dangereux pour les paradis artificiels que Baudelaire, quelques décennies plus tard, exposa en abandonnant toute hypocrisie et en inspirant *post mortem* des théories de compositeurs, de Duparc à Dutilleux, en passant par Berg. Entre ces deux poètes, un compositeur assura le relais, presque malgré lui, illustrant la dangereuse, mais révélatrice, influence du stupéfiant sur l'art : Hector Berlioz.

De plus, il l'illustra non par une musique qui aurait pu se défaire par l'usage d'un texte, élément impur et condamnable, mais par la seule réalité des sons d'un orchestre, ce qui, en 1830, alors que les rues de Paris résonnaient de la révolution de Juillet qui mit à bas la monarchie post-bonapartiste, paraît rétrospectivement comme un incroyable pied de nez. Alors que l'histoire battait tambour et mitraille, Berlioz, jouant au parangon de l'artiste romantique, se renfermait dans sa sphère intime pour composer une œuvre dont il se voulait le véritable acteur principal. Une symphonie. Qui y croirait ? Pas l'auteur lui-même en tous cas, qui y brise la structure classique, et raconte en chaque étape (on peine à définir les cinq volets comme des mouvements), des épisodes où la réalité n'apparaît qu'en estompe, très loin derrière une matière narrative toute entière inféodée aux poisons et aux déformations visuelles, et donc acoustiques, des aspirations, des chimères des rêves et pour finir des hallucinations et des cauchemars d'un artiste avant même que d'un homme.

Qui plus est, Berlioz est alors prisonnier de Shakespeare. Enfin plutôt d'Harriet Smithson, Ophélie que le compositeur jugea transcendante au point de se figurer en Hamlet. Amour impossible, débâcle, sublimation par l'art, voilà à quoi au fond prétend la *Symphonie fantastique*, dont le but avoué est de donner tout cela

en pâture à un public qui n'en avait cure : un cœur extrait encore battant de la dépouille de l'amoureux incompris et suicidé, exposé devant un cénacle en perles et monocles. Le projet aurait du s'étouffer lui-même dans son propre ridicule, mais il fit florès.

Car Berlioz sut y parler sa langue. On aura beau jeu de chercher des traits provenant d'ailleurs, des manières d'harmonies prises à Meyerbeer pour mieux les dévoyer, un sens du discours fragmentairement emprunté ici ou là, des influences quant au descriptif, à l'illustratif ou au suggestif, ces enquêtes de police sont inutiles, et au fond absconses. Car le théâtre symphonique de Berlioz nous paraît aujourd'hui moderne par méconnaissance. Le compositeur d'*Harold en Italie* avait dans la tête et sous la plume un orchestre dont on n'a plus idée. Si l'on s'était éduqué l'ouïe et l'harmonie avec Méhul, Le Sueur ou même Spontini, si l'on avait été projeté dans ce Paris des « Trois Glorieuses » et d'*Hernani*, les rugosités berlioziennes, leur côté poudre à canon et bal halluciné, nous auraient moins surpris que le sous-texte littéraire, le gonflement du surmoi romantique.

Et pourtant, la *Fantastique* opéra une révolution, simplement parce qu'elle lâchait plus nettement les amarres, non pas tant du côté de la dramaturgie sous-jacente – il y a ici au contraire un adoubement un peu lâche aux mœurs musicales d'une capitale absolument entichée de l'opéra et de ses incongruités pour laquelle franchir le pas du grotesque dans l'élément du rêve paraît au fond une brouille – que du langage.

Cette grammaire que Berlioz extrait soudain est celle de l'orchestre moderne qui pourrait tenir en une formule : l'instrumentation contre l'harmonie. Ce que fait parler Berlioz d'abord, dans son orchestre, n'est pas l'ensemble mais les parties, et plutôt que les parties, les instruments. L'écriture, ici, est de ce qui perce, de ce qui tire l'oreille, de ce qui donne à voir. Et c'est bien cette primauté du visuel au cœur de la note qui fera s'insurger la critique comme l'époque

mais fondera l'admiration des modernes. Pourtant la *Fantastique* n'aura pas de paternité directe, et son véritable destin musical se jouera hors de France. Gustav Mahler en exploitera tous les secrets et pas seulement celui des instruments joués de la coulisse, alors même que Dukas ou Debussy, fascinés, s'en détourneront. On ne peut donc pas parler d'un destin français en ce qui concerne les enseignements strictement musicaux d'une partition restée unique, mais sa plus grande force réside probablement dans sa dispersion européenne : de Moussorgsky à Enesco, ses émules tardifs et indirects ne manquent guère et prétendent tous avec raison au génie.

Rescapée des pénibles circonvolutions des années du Prix de Rome (1827–1830), *La Mort de Cléopâtre* montre bien l'immensité du chemin parcouru par Berlioz à la recherche de son indépendance artistique. L'attribution du Second Grand Prix en 1828 grisa Berlioz qui osa présenter au jury, l'année suivante, une œuvre où il put respirer enfin un tant soit peu librement. Et il est vrai qu'en tous cas l'orchestre respire ici, mieux, parle, se déploie, s' imagine et se projette plus que la voix elle-même. L'académisme n'est plus que dans la « conduction » vocale, et encore, comme par défaut, ici ou là, surtout dans la « carrière » finale. Mais cette conduction, délaissant l'air et le récitatif, se meut en un vipérin *parlando* continu, un soliloque d'opéra-théâtre complètement inédit dans sa pratique comme dans son projet. Le jury jura et pouffa, Berlioz s'en fut de Rome et, meurtri, fit croître son génie.

© Jean-Charles Hoffelé 2010

Fondé en 1918, l'**Orchestre Philharmonique de Rotterdam** est devenu un orchestre international sous la direction d'Eduard Flipse. Il a développé un profil mondial dans les années 1970 avec Edo de Waart. Une nouvelle ère dans l'histoire de l'orchestre commença avec la nomination de Valery Gergiev comme chef principal en 1995. Le Festival Gergiev à Rotterdam, tenu pour la première fois en 1996, devint rapidement un point fixe au calendrier des festivals nationaux et internationaux. Yannick Nézet-Séguin est chef principal de la formation depuis 2008. Depuis ses débuts, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam s'est efforcé de rendre la musique symphonique accessible à un plus grand public. Il ne se limite pas à des œuvres traditionnelles mais recherche aussi un répertoire nouveau et non-classique. En 1930, il lança une série de concerts pour enfants qui est devenu un programme éducatif renommé. L'Orchestre Philharmonique de Rotterdam réside à la salle de concert de Doelen où il attire plus de 100,000 visiteurs chaque année (dont une proportion importante de jeunes gens). L'orchestre se produit fréquemment ailleurs aussi, des centres communautaires de Rotterdam à de grandes scènes aux Pays-Bas et à l'étranger.

Yannick Nézet-Séguin est le directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. En juin 2010, il a été nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Philadelphie, un poste qu'il occupera à compter de la saison 2012–13. Il est également principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de Londres et directeur artistique et chef d'orchestre attiré de l'Orchestre métropolitain (Montréal).

Après des études à Montréal, sa ville natale, Nézet-Séguin s'est fréquemment produit avec les meilleurs orchestres canadiens et américains. Depuis ses débuts en Europe en 2004, il est devenu chef invité régulier avec des orchestres tels la Staatskapelle de Dresde et l'Orchestre de chambre d'Europe. Parmi ses

débuts récents, mentionnons les concerts avec le Tonhalle-Orchester de Zurich, l'Orchestre symphonique de Boston et l'Orchestre philharmonique de Vienne lors des Mozartwoche de Salzbourg en 2010. Au cours de la saison 2010–11, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bava-roise (Munich) ainsi que l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Apprécié pour son travail à l'opéra, Nézet-Séguin a fait des débuts remar-qués au Metropolitan Opera House avec une nouvelle production de *Carmen* de Bizet en 2009 avant d'y retourner en 2010 avec une nouvelle production de *Don Carlo* de Verdi. Il dirige *L'affaire Makropoulos* de Janáček et *Turandot* de Puc-cini au Nederlands Opera. À l'été 2010, il est retourné au Festival de Salzbourg pour y diriger *Don Giovanni* avec l'Orchestre philharmonique de Vienne ainsi qu'une reprise de sa production de 2008 de *Roméo et Juliette* de Gounod avec l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg. Parmi ses engagements à l'opéra à venir, mentionnons ses débuts à la Scala de Milan et au Royal Festival House, Covent Garden lors des saisons 2010–11 et 2011–12 respectivement.

Yannick Nézet-Séguin a réalisé de nombreux enregistrements avec l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam salués par la critique. Il reçoit la prestigieuse récompense du Centre national des Arts des mains de la Gouverneure générale du Canada en 2010.

Anna Caterina Antonacci possède une voix qui couvre tant les rôles de soprano que de mezzo-soprano. Son timbre extraordinaire et son grand talent de comé-dienne lui ont permis d'aborder de nombreuses œuvres du dix-septième et du dix-huitième siècle, de Monteverdi à Mozart. Interprète saluée des opéras de Rossini, elle chante aussi bien les rôles *buffo* et *serio* et a obtenu du succès pour ses inter-prétations d'opéras de Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet, Massenet et Stravinsky.

Au cours des dernières années, elle a chanté le rôle de Cassandre des *Troyens* de Berlioz sous la direction de John Eliot Gardiner au Théâtre du Châtelet à Paris ainsi qu'avec James Levine et l'Orchestre symphonique de Boston, celui de Médée de Cherubini au Teatro Regio de Turin ainsi qu'à Épidaure, de *Carmen* au Royal Opera House de Covent Garden sous la direction d'Antonio Pappano ainsi qu'à l'Opéra Comique sous la direction de Gardiner et enfin d'Alice Ford dans *Falstaff* de Verdi au Théâtre des Champs-Élysées.

Anna Caterino Antonacci se produit également en compagnie du pianiste Donald Sulzen dans le cadre de récitals où elle interprète des œuvres de Hahn, Toscanini, Bachelet et Respighi. Parmi les salles où elle a chanté, mentionnons le Grand Théâtre de Genève, l'Opéra de Cologne, le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle de concert d'Athènes ainsi que le Teatro San Carlo à Naples. Elle a reçu le titre de « Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'honneur » du gouvernement français en 2009.

CLÉOPÂTRE, SCÈNE LYRIQUE

C'en est donc fait ! ma honte est assurée.
Veuve d'Antoine et veuve de César,
Au pouvoir d'Octave livrée,
Je n'ai pu captiver son farouche regard.
J'étais vaincue, et suis déshonorée.

En vain, pour ranimer l'éclat de mes attraits,
J'ai profané le deuil d'un funeste veuvage ;
En vain, en vain, de l'art épuisant les secrets,
J'ai caché sous des fleurs les fers de l'esclavage ;
Rien n'a pu du vainqueur désarmer les décrets.
A ses pieds j'ai traîné mes grandeurs opprimées.
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus,
Et la fille des Ptolémées
A subi l'affront des refus !
Ah ! qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire,
Où sur le sein des mers, comparable à Vénus,
D'Antoine et de César réfléchissant la gloire,
J'apparus triomphante aux rives du Cydnus !

Actium m'a livrée au vainqueur qui me brave ;
Mon sceptre, mes trésors ont passé dans ses mains ;
Ma beauté me restait, et les mépris d'Octave
Pour me vaincre ont fait plus que le fer des Romains.
Ah ! qu'ils sont loin ces jours, etc.

En vain, de l'art, etc.

J'ai subi l'affront des refus.
Moi !... qui du sein des mers, comparable à Vénus,
M'élançai triomphante aux rives du Cydnus !

Au comble des revers, qu'aurais-je encore à craindre ?
Reine coupable, que dis-tu ?
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre ?
Ai-je pour l'accuser les droits de la vertu ?

J'ai d'un époux déshonoré la vie.
C'est par moi qu'aux Romains l'Égypte est asservie,
Et que d'Isis l'ancien culte est détruit.
Quel asile chercher ? Sans parents ! sans patrie !
Il n'en est plus pour moi que l'éternelle nuit !

So this is it ! My shame is certain.
Widow of Anthony and widow of Caesar,
Surrendered unto the power of Octavius,
I have not managed to beguile his surly gaze.
I was already defeated, and now I am dishonoured.

In vain, to rekindle the splendour of my attractions;
I have defiled the mourning of my fateful widowhood
In vain, with an art that uses all my secrets,
Beneath flowers I have hidden the fetters of my enslavement;
Nothing has managed to avert the victor's decrees.
At his feet I have dragged my oppressed grandeur.
Even my tears fell upon his spread-out hands.
And the daughter of the Ptolemies
Has suffered the insult of rejection!
Ah ! How distant are those days that harrow my memory,
When on the surging seas, like Venus
Reflecting the glory of Anthony and of Caesar,
I appeared triumphantly on the banks of the Cydnus !

Actium surrendered me to the conqueror who taunts me;
My sceptre, my treasures have passed into his hands;
My beauty remained; and Octavius's contempt
Did more to vanquish me than the Roman sword.
Ah ! How distant are those days etc.

In vain have I etc.

I have suffered the insult of rejection!
Me !... who from the surging seas, like Venus
Launched myself triumphantly onto the banks of the Cydnus !

At the height of misfortune, what more could there be to fear?
Guilty queen, what do you have to say for yourself?
Is it fitting for me to complain of the fate that overcomes me?
Can I accuse it with the right of the virtuous?

I dishonoured the life of one husband.
It is my fault that Egypt is now in slavery to Rome,
And that the ancient cult of Isis is destroyed.
Where may I seek refuge? Without family! Without homeland!
Nothing remains for me but everlasting night!

MÉDITATION

What if when I am laid into the tomb... (after Shakespeare)

Grands Pharaons, nobles Lagides,
Verrez-vous entrer sans courroux,
Pour dormir dans vos pyramides,
Une reine indigne de vous ?
Non !... non, de vos demeures funèbres
Je profanerais la splendeur !
Rois, encor au sein des ténèbres,
Vous me fuiriez avec horreur.
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre ?
Ai-je pour l'accuser le droit de la vertu ?
Par moi nos dieux ont fui d'Alexandrie,
D'Isis le culte est détruit.
Grands Pharaons, *etc.*

Non, j'ai d'un époux déshonoré la vie.
Sa cendre est sous mes yeux, son ombre me poursuit.
C'est par moi qu'aux Romains l'Égypte est asservie.
Par moi nos dieux ont fui les murs d'Alexandrie,
Et d'Isis le culte est détruit.
Osiris proscriit ma couronne.
A Typhon je livre mes jours !
Contre l'horreur qui m'environne
Un vil reptile est mon recours.
Dieux du Nil... vous m'avez... trahie !
Octave... m'attend... à son char.
Cléopâtre en... quittant... la vie,
Redevient digne de... César!

Text: Pierre-Ange Vieillard

Great Pharaohs, noble Lagids,
Will you without displeasure permit to enter,
To repose in your pyramids,
A queen who is unworthy of you?
No!... No, I would then be profaning
The splendour of your final resting-place!
Ye Kings, even within the shadows,
You would flee from me in horror.
Is it fitting for me to complain of the fate that overcomes me?
Can I accuse it with the right of the virtuous?
It is my fault that our gods fled from Alexandria,
The cult of Isis is destroyed.
Great Pharaohs *etc.*

No, I dishonoured the life of one husband.
His ashes are before me, his shadow pursues me.
It is my fault that Egypt is now in slavery to Rome,
It is my fault that our gods fled the walls of Alexandria,
And the cult of Isis is destroyed.
Osiris banished my crown.
To Typhon I surrender my life!
Against the horror which surrounds me,
A vile reptile is my last resort.
Gods of the Nile... you have... failed me!
Octavius... awaits me... in his chariot.
Cleopatra... by leaving... this life
Again becomes worthy of... Caesar!

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: March 2010 at the Music Centre for Dutch Radio & Television, Studio MCO5 Hilversum, The Netherlands
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Thore Brinkmann

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Matthias Spitzbarth
Mixing: Thore Brinkmann, Robert Suff

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © BIS 2010 & © Jean-Charles Hoffélé 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Yannick Nézet-Séguin: © Marco Borggreve
Photograph of Anna Caterina Antonacci: © Pascal Victor
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1800 © & ® 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

ANNA CATERINA ANTONACCI



BIS-SACD-1800