

Hector Berlioz

harmonia
mundi

SYMPHONIE
FANTASTIQUE

LES SIÈCLES
FRANÇOIS-XAVIER ROTH

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

Symphonie fantastique

Épisode de la vie d'un artiste, op. 14, H. 48

C Major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | 1. Rêveries - Passions | 14'27 |
| 2 | 2. Un bal | 6'07 |
| 3 | 3. Scène aux champs | 15'32 |
| 4 | 4. Marche au supplice | 6'49 |
| 5 | 5. Songe d'une nuit de sabbat | 10'28 |
| 6 | Les Francs-Juges, Ouverture | 12'12 |
| | op. 3, H. 23 | |

LES SIÈCLES, FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Sur instruments d'époque / *On period instruments*

DE L'ORIGINE DES IDÉES FIXES

Difficile d'être certain de l'origine de la *Symphonie fantastique*. Si on se réfère aux écrits de Berlioz, ce chef-d'œuvre devrait son inspiration à plusieurs bouleversements passionnels. En 1827, comme toute la jeune génération romantique, Berlioz découvre l'œuvre de Shakespeare et le personnage d'Ophélie, bientôt suivi de Juliette, incarnées par l'actrice irlandaise Harriet Smithson, femme dont la beauté et le talent sont exceptionnels (nombreux sont les témoignages qui l'attestent). Harriet/Ophélie/Juliette éveille alors chez Berlioz une passion aussi obsédante que celle connue dans l'adolescence pour Estelle, premier (et dernier) amour de sa vie. Autre choc au moins aussi important, car musical, la découverte des symphonies de Beethoven dans le cadre des concerts du Conservatoire. Et ce n'est pas tout puisque Berlioz a entrepris la composition de sa *Symphonie fantastique* en 1830, un peu plus d'un an après avoir publié (puis retiré) les *Huit Scènes de Faust*, matrice de *La Damnation de Faust* (1846) : “Immédiatement après cette composition sur Faust, et toujours sous l'influence du poème de Goethe, j'écrivis ma symphonie fantastique avec beaucoup de peine pour certaines parties, avec une facilité incroyable pour les autres” (*Mémoires*, chap. XXVI). Influences de Goethe, de Shakespeare, de Beethoven et inspiration d'Harriet qui pourrait d'ailleurs étonner, tant à ce moment, Berlioz est pris par une autre passion amoureuse, plus charnelle, avec Camille Moke – amour suffisamment brûlant pour qu'il envisage de l'assassiner quand il sera quitté...

Car si Berlioz nous renseigne beaucoup, il nous perd tout autant. Comme il le fait dans sa musique qui bouleverse les codes symphoniques, six ans (seulement !) après la *Symphonie n° 9* et le surpassement (comme l'achèvement) du modèle viennois par Beethoven. La *Symphonie fantastique* est une révolution. Berlioz y introduit des instruments alors réservés à l'opéra, donne des titres à chacun de ses mouvements, publie un programme précisant leur contenu et utilise un thème récurrent dont les apparitions structurent le drame et qu'il appelle l'*idée fixe*. Le programme est ensuite remanié, comme la musique, par grandes ou petites touches, durant des années – et on appréciera d'autant plus la démarche si berliozienne de François-Xavier Roth, souhaitant une nouvelle version de cette œuvre qu'il a déjà enregistrée avec son orchestre Les Siècles, dix ans auparavant, et revenant sans cesse à cette partition, l'interprétation désormais aiguisée par la multiplication des concerts, la familiarité des instruments d'époque et l'étude des différentes corrections du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France.

Dès le premier concert à Paris en 1830, salle du Conservatoire, le succès est grand pour Berlioz. Pour le deuxième, en 1832, ce sera un triomphe ! Il faut dire que la musique est si dense, géniale et incomparable avec ses effets inouïs d'instruments d'habitude en retrait (harpe, hautbois, cor anglais, ophicléide), des jeux de nuances, de rythmes, des superpositions thématiques, des climats inconnus, des lignes pures, nues, des fracas et autres dissonances saisissantes, modifiant les paradigmes et explosant les formes et les règles. Le programme pourrait autant renvoyer à des rêves (et cauchemars) de Berlioz dans sa petite chambre bleue à La Côte-Saint-André, qu'aux nouveautés littéraires discutées dans les cénacles romantiques à Paris. La mode est aux états d'âme et aux récits de voyages qui évoquent la beauté et la sauvagerie des campagnes... Mais Berlioz, sensible depuis l'enfance et originaire d'une province agricole, a-t-il besoin de ces références romanesques ? A-t-il même besoin d'être renseigné sur les supplices, les sabbats ou l'opium ?

En cinq mouvements, la *Symphonie fantastique* décline un *Épisode de la vie d'un artiste* (sous-titre de l'œuvre), “opéra” sans paroles où l'on suit un artiste amoureux d'une femme idéale (I. “Rêveries - Passions”), entraîné dans une fête (II. “Un bal”) avant d'errer dans la campagne en rêvant puis craignant pour son amour (III. “Scène aux champs”). Angoissé de n'être pas aimé, il se réfugie dans l'opium qui lui fait délirer son propre supplice (IV. “Marche au supplice”), puis se perdre avec sa muse dans l'orgie d'un sabbat de sorcières (V. “Songe d'une nuit de sabbat”).

L'intention est autobiographique, Berlioz le dit assez. Elle pourrait conduire à Harriet puisqu'elle occupe en partie ses pensées. Or la musique hésite dans le premier mouvement, puis se déploie, évoquant les paysages autant que le trouble des sentiments. Ce pourrait être aussi la rencontre d'Estelle à Meylan, bien avant Paris et les décors de théâtre. L'idéal amoureux nécessitant un milieu idyllique. Rêverie, entrée de la belle et tempête de passion dès ses douze ans : “*En l'apercevant, je sentis une secousse électrique ; je l'aimai, c'est tout dire. Le vertige me prit et ne me quitta plus.*” Voilà donc une *idée fixe* qui serait Harriet depuis 1827, mais s'inscrirait parfaitement dans le décor juvénile d'Estelle. “Le Bal” du deuxième mouvement peut évoquer les bals de La Côte-Saint-André (Berlioz y a appris à danser) et la “Scène aux champs” du troisième mouvement s'ouvre sur un magnifique dialogue entre hautbois et cor anglais, évocation des *ranz des vaches* et du monde alpin. Et si l'on cherche une inspiration au supplice du quatrième mouvement, ne serait-elle pas aussi à trouver dans le Dauphiné où Louis Mandrin a été condamné au supplice en 1755, à Valence ? Les aventures de ce contrebandier font partie du patrimoine local et son village pouvait s'apercevoir depuis la chambre d'Hector... Sans compter qu'il fut deux fois condamné pour vol de la famille Berlioz ! Si on ne peut dire la place de cette histoire familiale et du supplice de Mandrin dans les cauchemars du jeune homme (né en 1803, après la Révolution et l'abolition du supplice), il est certain qu'il les connaît. Sans doute en était-il de même pour l'opium : son père, médecin, l'utilisait pour soulager ses maux et Berlioz a tenté un suicide à l'opium face au dédain d'Harriet (qui finira pourtant par l'épouser en 1833). Enfin, dans le cinquième mouvement, “Songe d'une nuit de sabbat”, on entend de vraies cloches d'église et les figures effrayantes convoquées par Berlioz ressemblent tout autant à celles des nuits de Walpurgis et du roman gothique, qu'à celles collectées par les ethnographes en Isère. Thèmes exploités par les romantiques mais connus de Berlioz bien avant de les retrouver dans les livres... Pour le garçon curieux et sensible qu'il était, l'Isère offrait un monde fantastique.

Quant à l'Ouverture des *Francs-Juges*, opportunément ajoutée à ce disque, elle montre tout le talent symphonique du jeune Berlioz, encore dans les classes de Le Sueur et Reicha et sous l'influence de Spontini lors de la première mouture de l'œuvre (1826) et déjà inspiré par Weber pour la version définitive en 1829. Soit concomitamment de son premier *Faust* et un an avant l'événement de la *Symphonie fantastique*, dans laquelle on retrouve d'ailleurs quelques pages de son incroyable projet d'opéra : *Les Francs-Juges*. Où il était déjà question d'amour, de nature immense et de sorcellerie. Car Berlioz a le cœur aussi mouvant qu'il a les idées fixes...

BRUNO MESSINA

ON THE ORIGIN OF *IDÉES FIXES*

It is difficult to be certain of the origin of the *Symphonie fantastique*. If are to believe Berlioz's writings, this masterpiece owes its inspiration to several emotional upheavals in his life. In 1827, like the whole of the youthful Romantic generation, Berlioz discovered the works of Shakespeare and the character of Ophelia, soon followed by Juliet, played by the Irish actress Harriet Smithson, a woman of exceptional beauty and talent (as is confirmed by many eyewitness accounts). Harriet/Ophelia/Juliet then roused in him a passion as obsessive as the one he had experienced during his adolescence for Estelle, the first (as she was also to be the last) love of his life. Another shock, at least as important, because it was musical, was the discovery of Beethoven's symphonies at the Concerts du Conservatoire. And that is not all, since Berlioz began composing his *Symphonie fantastique* in 1830, a little more than a year after publishing (and then withdrawing) the *Huit Scènes de Faust*, the matrix for *La Damnation de Faust* (1846): 'Immediately after this composition on *Faust*, while still under the influence of Goethe's poem, I wrote my Fantastic Symphony, with great difficulty in some parts, with incredible ease in others' (*Memoirs*, chapter XXVI). So we have the influences of Goethe, Shakespeare and Beethoven, and the inspiration of Harriet – which we might find astonishing, since at that very moment Berlioz was in the grip of another, more carnal passion for Camille Moke (a love sufficiently ardent for him to consider murdering her when she abandoned him).

For, if Berlioz gives us a great deal of information, he equally leads us astray. As he does in his music, which turns the symphonic codes on their head, six years (just six years!) after the Ninth Symphony in which Beethoven surpassed (and finished off) the Viennese model. The *Symphonie fantastique* was a revolution. Berlioz introduced into it instruments restricted to opera at the time, gave titles to each of its movements, published a programme specifying their content and made use of a recurring theme whose appearances structure the drama and which he called the *idée fixe*. The programme was subsequently revised, like the music, with large or small retouches added for years afterwards – all the more reason, then, to salute the eminently Berliozian approach shown by François-Xavier Roth in wishing to present a new version of this work, which he already recorded with his orchestra Les Siècles ten years ago, and in constantly returning to the score, his interpretation now honed by a multitude of concert performances, his greater familiarity with period instruments and his study of the various corrections to the manuscript, now held by the Bibliothèque nationale de France.

From the very first concert in Paris, at the Salle du Conservatoire in 1830, Berlioz enjoyed great success with the work. The second, in 1832, was a triumph! It must be said that the music is so dense, so inspired and strictly incomparable, with its unprecedented effects on instruments not usually placed in the spotlight (harp, oboe, cor anglais, ophicleide), its play on dynamics, rhythms, its thematic superimpositions, its previously unknown atmospheres, its pure, exposed lines, its moments of uproar, its striking dissonances, that it modified existing paradigms and smashed forms and rules to smithereens. The programme might well refer as much to Berlioz's dreams (and nightmares) in his little blue bedroom at La Côte-Saint-André as to the literary innovations discussed in Romantic cenacles in Paris. The fashion was for soul-searching and for travel writing that evoked the beauty and wildness of the countryside. But did Berlioz, deeply sensitive since childhood and a native of an agricultural province, need these Romantic references? Did he even need to be told about executions, witches' sabbaths and opium?

In its five movements, the *Symphonie fantastique* recounts an 'episode in an artist's life' (the subtitle of the work), an 'opera' without words in which we follow an artist in love with an ideal woman (I. 'Daydreams - Passions'), caught up in a festive evening (II. 'A Ball') before wandering in the countryside dreaming and fearing for his love (III. 'Scene in the Meadows'). Worried that he is not loved, he takes refuge in opium, which prompts a feverish dream of his own execution (IV. 'March to the Scaffold'), then another in which he is swallowed up with his muse in the orgy of a witches' sabbath (V. 'Dream of a Sabbath Night').

The intention is autobiographical; Berlioz said so often enough. This could lead us to Harriet, since she partly occupied his thoughts at the time. However, the music hesitates in the first movement, then unfolds, evoking landscapes as much as emotional turmoil. It might also represent his meeting with Estelle in Meylan, well before he encountered Paris and operatic scenery. Ideal love calling for an idyllic environment. A daydream, the entrance of a beautiful girl and a stormy passion at the age of twelve: 'When I beheld her, I felt an electric shock; I loved her, that is all there is to say. My head started spinning and would not stop.' Here, then, was an *idée fixe* that would be Harriet in the years from 1827, but would also fit perfectly into the youthful setting in which he met Estelle. The 'Ball' of the second movement could well evoke the balls of La Côte-Saint-André (where Berlioz learnt to dance), and the 'Scene in the Meadows' of the third opens with a magnificent dialogue between oboe and cor anglais, conjuring up the *ranz des vaches* and the alpine milieu. And if we seek inspiration for the 'Scaffold' of the fourth movement, might it not also be to be found in the Dauphiné, where Louis Mandrin was sentenced to be broken on the wheel (the *supplice de la roue*) in Valence in 1755? The adventures of this notorious smuggler formed part of the local heritage, and his village could be seen from Hector's bedroom . . . Not to mention the fact that he was twice convicted of stealing from the Berlioz family! If we cannot know the place this piece of family history and Mandrin's execution may have occupied in the nightmares of the young man (born in 1803, after the Revolution and the abolition of such cruel methods of judicial killing), we may be certain that he knew of them. It was doubtless the same with opium: his father, a doctor, used it to relieve his pain and Berlioz tried to commit suicide with opium in the face of Harriet's disdain (though she did eventually marry him, in 1833). Finally, in the fifth movement, the 'Dream of a Sabbath Night', we hear real church bells, and the terrifying figures summoned up by Berlioz resemble those of Walpurgis Nights and the Gothic novel, but equally those collected by ethnographers in Isère. Themes exploited by the Romantics but known to Berlioz long before he found them in books . . . For the curious and sensitive lad that he was, Isère offered a fantastical world.

The Overture to *Les Francs-Juges*, opportunely added to this programme, displays to the full the orchestral talent of the young Berlioz, who was still in the classes of Le Sueur and Reicha and under the influence of Spontini when he wrote the first version of the piece (1826) and already inspired by Weber when he produced the final version in 1829. In other words, at the same time as his first attempt at *Faust* and a year before the event of the *Symphonie fantastique*, which in fact includes a few pages from his incredible operatic project *Les Francs-Juges* – on a libretto that already dealt with love, sorcery and the immensity of nature. For Berlioz's heart was as changeable as his mind was filled with *idées fixes* . . .

BRUNO MESSINA
Translation: Charles Johnston

VOM URSPRUNG DER „IDÉES FIXES“

Über die Entstehung der *Symphonie fantastique* herrscht eine gewisse Unsicherheit. Stützt man sich auf die Schriften von Berlioz, könnte man vermuten, dass verschiedene emotionale Erschütterungen dieses Meisterwerk inspiriert haben. 1827 entdeckte Berlioz, wie die ganze junge Generation der Romantik, die Werke von Shakespeare und insbesondere die Figuren der Ophelia und Julia, die damals von der irischen Schauspielerin Harriet Smithson verkörpert wurden, einer Frau von außergewöhnlicher Schönheit und Begabung (was zahlreiche Zeugnisse belegen). Harriet / Ophelia / Julia entfachten in Berlioz eine Leidenschaft, die ihn ebenso beherrschte wie die Beziehung zu Estelle in seiner Jugendzeit, der ersten (und letzten) Liebe seines Lebens. Ein anderer starker Eindruck – nicht weniger bedeutend, weil musikalischer Art – war die Entdeckung der Symphonien von Beethoven anlässlich der Konzerte im Pariser Conservatoire. Und das ist noch nicht alles, denn Berlioz komponierte seine *Symphonie fantastique* 1830, wenig mehr als ein Jahr, nachdem er die *Huit scènes de Faust* publizierte (bevor er sie wieder zurückzog), den Ursprung von *La Damnation de Faust* (1846): „Gleich nach dieser *Faust*-Vertonung, und immer noch unter dem Einfluss von Goethes Dichtung, schrieb ich meine *Symphonie fantastique*, einige Passagen mit viel Mühe, andere mit unglaublicher Leichtigkeit.“ (*Mémoires*, Kap. XXVI) Einflüsse also von Goethe, Shakespeare und Beethoven und dazu die Inspiration durch Harriet, was etwas erstaunen mag, denn zu diesem Zeitpunkt bewegte Berlioz eine andere, eher körperliche Leidenschaft, nämlich die für Camille Moke (und das Feuer seiner Liebe war so heftig, dass er, als er von Moke verlassen wurde, in Betracht zog, sie umzubringen).

Berlioz lässt uns zwar vieles in Erfahrung bringen, doch in gleichem Maße verwirrt er uns. So auch in seiner Musik, wo er die Regeln der Symphonik umstößt, und zwar sechs Jahre (nur sechs Jahre!) nach der 9. *Symphonie* von Beethoven, mit der dieser das Wiener Modell überwindet (und auch vollendet). Die *Symphonie fantastique* kommt einer Revolution gleich. Berlioz setzt darin Instrumente ein, die bis dahin dem Opernorchester vorbehalten waren, er gibt jedem Satz einen Titel, publiziert einen Programmtext, in dem er den Inhalt der jeweiligen Sätze beschreibt, und benutzt ein Thema, das immer wieder erscheint, auf diese Weise die Handlung strukturiert und das er „idée fixe“ nennt. Handlungsablauf und Musik erfahren in den Folgejahren kleinere und größere Veränderungen – und man kann die Art nicht hoch genug schätzen, mit der François-Xavier Roth auf der Suche nach einer neuen Sicht auf dieses Werk vorgeht, das er bereits vor zehn Jahren mit seinem Orchester Les Siècles aufgenommen hat, indem er sich nämlich die Partitur immer wieder vornimmt (so wie Berlioz dies tat); seine Interpretation hat Schliff bekommen durch die zahlreichen Konzerte, die Vertrautheit mit den historischen Instrumenten und durch das Studium der verschiedenen Korrekturen im Manuskript, das in der französischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird.

Bereits die erste Aufführung der *Symphonie fantastique* 1830 im Saal des Pariser Conservatoire war für Berlioz ein großer Erfolg. Und die zweite, im Jahr 1832, wurde zum Triumph! Man muss sagen, dass die Musik schlicht genial ist, sie ist dicht und auch unvergleichlich durch die beispiellosen Effekte der Instrumente, die sonst im Hintergrund sind (Harfe, Oboe, Englischhorn, Ophikleide), durch das Spiel mit Dynamik und Rhythmus, die thematischen Schichtungen, die bis dahin nie gekannten Atmosphären, die klaren, schlichten Linien, durch Getöse und erstaunliche Dissonanzen: So wurden Paradigmen geändert, Formen gesprengt und Regeln übertreten. Eine solche Verfahrensweise könnte die (Alb-)träume, die Berlioz in seinem kleinen, blauen Zimmer in La Côte-Saint-André vielleicht hatte, ebenso widerspiegeln wie die literarischen Neuheiten der Romantik, die in den interessierten Kreisen des damaligen Paris diskutiert wurden. Es war Mode, sich mit Seelenzuständen zu beschäftigen und auch mit Reiseberichten, welche die wilde Schönheit von Landschaften heraufbeschwören... Doch vielleicht brauchte Berlioz, der schon als Kind Sensibilität zeigte und aus einer ländlichen Gegend stammte, diese literarischen Vorwürfe gar nicht? Und vielleicht brauchte er auch keine Erläuterungen zu Exekutionen, Sabbat oder Opium?

Die *Symphonie fantastique* umfasst fünf Sätze und beschreibt eine *Episode aus dem Leben eines Künstlers* (*Épisode de la vie d'un artiste*, so der Untertitel des Werks); es ist eine „Oper ohne Worte“, in der es um einen Künstler geht, der sich in eine Idealfrau verliebt (I. „Träumereien - Leidenschaften“); er lässt sich auf einem Fest von ihr einnehmen (II. „Ein Ball“), bevor er auf dem Land herumirrt, von seiner Liebe träumt und dann um sie fürchtet (III. „Szene auf dem Lande“). Aus Furcht, nicht geliebt zu werden, flüchtet er in den Opiumrausch, und im Delirium erlebt er seine eigene Exekution (IV. „Gang zum Richtplatz“) und verliert sich mit seiner Muse in der Orgie eines Hexensabbats (V. „Traum von einer Sabbatnacht“).

Berlioz wollte wohl ein eigenes Erlebnis schildern, das brachte er recht deutlich zum Ausdruck. Harriet könnte darin vorkommen, denn sie beherrschte oft seine Gedanken. Im ersten Satz ist die Musiksprache noch zaudernd, bevor sie sich nach und nach entfaltet. Es lassen sich Landschaftsschilderungen ebenso heraushören wie Gefühlsregungen. Vielleicht geht es aber auch um die Begegnung mit Estelle in Meylan, die lange bevor Berlioz nach Paris kam und Theateraufführungen besuchte, stattfand. Das Ideal von der Liebe verlangt eine idyllische Umgebung. Träumerei, das Erscheinen der Schönen und stürmische Leidenschaft schon mit zwölf Jahren: „Als ich sie erblickte, spürte ich einen elektrischen Schlag; ich liebte sie, das sagt alles. Der Taumel erfasste mich und verließ mich nicht mehr.“ Diese „idée fixe“ könnte ab 1827 Harriet betreffen, jedoch genauso gut das jugendliche Erlebnis mit Estelle. Der „Ball“ des zweiten Satzes beschwört wohl die Feste in La Côte-Saint-André herauf (wo Berlioz tanzen lernte), und die „Szene auf dem Lande“ des dritten Satzes beginnt mit einem wunderbaren Dialog zwischen Oboe und Englischhorn, der wie ein Kuhreigen anmutet und die Vorstellung einer Bergwelt hervorruft. Und möchte man wissen, was als Inspirationsquelle für die Exekution im vierten Satz gedient haben mag: Vielleicht ist sie in Valence (im damaligen Dauphiné) zu finden, wo Louis Mandrin 1755 hingerichtet wurde? Die Abenteuer dieses Schuggeldhändlers gehören zur Lokalgeschichte, und der junge Hector konnte das Dorf von seinem Zimmer aus sehen... Außerdem wurde Mandrin von der Familie Berlioz zweimal wegen Diebstahls unter Strafe gestellt! Man weiß nicht, ob diese Familienepisode und die Hinrichtung von Mandrin in den Albträumen des jungen Berlioz vorkamen (der 1803 geboren wurde, also nach der Revolution und der Abschaffung der Folter), doch war ihm gewiss beides bekannt. Das gilt auch für das Opium: Sein Vater, ein Arzt, benutzte es gegen seine Schmerzen, und Berlioz selber unternahm einen Selbstmordversuch mit Opium, als Harriet seine Liebe nicht erwiderte (bevor sie ihn schließlich 1833 doch heiratete). Im fünften Satz, dem „Traum von einer Sabbatnacht“, bekommt man echte Kirchenglocken zu hören, und die schaurigen Figuren, die Berlioz auftreten lässt, ähneln denen der Walpurgisnacht und der Schauerromane ebenso wie den von den Ethnografen beschriebenen Gestalten des Isère. Es geht um Themen, die bei den Dichtern der Romantik vorkommen, doch Berlioz waren sie schon bekannt, bevor er sie in den Büchern antraf... Er war ein neugieriger, sensibler Junge, dem das Département Isère eine fantastische Welt bot.

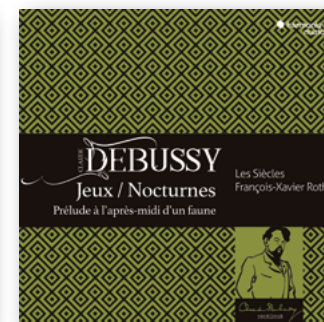
Was die Ouvertüre zu *Les Francs-Juges* (*Die Femerichter*) betrifft, die in diese CD aufzunehmen nur berechtigt schien, so zeigt sie das ganze Talent des jungen Berlioz als Symphoniker. Die erste Fassung von 1826 ist noch der Schule von Le Sueur und Reicha verpflichtet und der Einfluss von Spontini ist erkennbar. Die definitive, von Weber inspirierte Version entstand 1829, also im selben Jahr wie Berlioz' erste *Faust*-Vertonung und ein Jahr vor dem Ereignis der *Symphonie fantastique*, in der sich übrigens einiges von dem musikalischen Material seines unglaublichen Opernprojekts *Les Francs-Juges* findet. Und auch da ging es schon um Liebe, um die unermesslich weite Natur und um Hexerei. Denn Berlioz waren Gemütsregungen ebenso eigen wie fixe Ideen...

BRUNO MESSINA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

LES SIÈCLES - FRANÇOIS-XAVIER ROTH - Discography

All titles available in digital format (*download and streaming*)

HECTOR BERLIOZ
HAROLD EN ITALIE - LES NUITS D'ÉTÉ
Avec Tabea Zimmermann, alto
Stéphane Degout, baryton
 CD HMM 902634



CLAUDE DEBUSSY
JEUX - NOCTURNES
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
Avec Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain
 CD HMM 905291 + DVD



GUSTAV MAHLER
TITAN
Eine Tondichtung in Symphonieform
Hamburg / Weimar 1893-94 version
 CD HMM 905299

MAURICE RAVEL
DAPHNIS & CHLOÉ
Avec l'Ensemble Aedes
 CD HMM 905280



MA MÈRE L'OYE
LE TOMBEAU DE COUPERIN
SHÉHÉRAZADE
 CD HMM 905281

Les Siècles - Partenaires

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre. L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France.

Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil Départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.

L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement. L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine.

L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie.

L'orchestre est soutenu par la Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune Symphonie de l'Aisne, par l'association Échanges & Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut Français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.



Remerciements

François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible /
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support :

Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'harmonia mundi,
Bruno Messina et toutes les équipes du Festival Berlioz de La Côte-Saint-André,
Mécénat Musical Société Générale, Frédéric Oudéa et toutes les équipes de la Société Générale,
Marc Drouet, Bénédicte Boisbouvier et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,
Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg et le département de l'Aisne,
Xavier Bertrand, François Decoster et la région Hauts-de-France,
Laurent Bayle, Emmanuel Hondré et toutes les équipes de la Philharmonie de Paris,
Jean-Marie Carré, Benoît Wiart et toutes les équipes de la Cité de la Musique de Soissons,
la Caisse des Dépôts et Consignations, Catherine Delepelaire et l'association Échanges & Bibliothèques,
Stéphanie Baudry et la Fondation SNCF,
tous les membres de l'association Les Amis des Siècles.

L'Agence Iséroise de Diffusion Artistique a mis à disposition les cloches de la *Symphonie fantastique*,
spécialement fondues par le Festival Berlioz en 2013.



harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019
Coproducteur Les Siècles & harmonia mundi
Enregistrement : 16 & 17 juillet 2019,
Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France, Alfortville (France)
Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger
Ingénieur du son : Alix Ewald assisté d'Alice Ragon
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com