



HECTOR BERLIOZ
**Symphonie
Fantastique**

RAMEAU
Suite de Hippolyte et Aricie

Swedish Radio Symphony Orchestra
Daniel Harding

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Hippolyte et Aricie, suite d'orchestre

1 I. Ouverture	2'49
2 II. Air en rondeau pour les amours. Gracieusement	2'04
3 III. Marche	0'51
4 IV. Marche. Gracieusement	1'51
5 V. Premier air des Furies. Gravement	1'45
6 VI. Premier et deuxième airs des Matelots. Gravement - Pesamment - Vivement	2'09
7 VII Premier rigaudon en tambourin. Très vite	0'31
8 VIII. Deuxième air des Chasseurs (et des Chasseresses) en rondeau	1'54
9 IX. Première et deuxième gavottes. Vite	1'45

Hector Berlioz (1803-1869)

Symphonie fantastique op.14

10 I. Rêveries - Passions	14'43
11 II. Un bal	6'26
12 III. Scène aux champs	16'25
13 IV. Marche au supplice	7'11
14 V. Songe d'une nuit de sabbat	10'13

Swedish Radio Symphony Orchestra

Daniel Harding, *conductor*

Rameau et Berlioz

Que ce soit *Hippolyte et Aricie* de Rameau ou la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ces deux œuvres marquent un tournant important dans l'histoire de la musique. En effet, lorsqu'en octobre 1733 Rameau, alors âgé de cinquante ans, donne à l'Académie royale de musique sa première tragédie, il bouleverse les codes de l'opéra de son temps en repensant le rôle des airs vocaux et des chœurs et en innovant sur le plan instrumental avec les danses et les symphonies descriptives. Quant à la *Symphonie fantastique* de Berlioz créée en décembre 1830, elle transforme en profondeur l'écriture symphonique et ouvre la voie aux grandes œuvres romantiques de Schumann, Chopin et Liszt.

Bien que Berlioz n'ait eu qu'une connaissance limitée de l'œuvre de Rameau, il livre en août et septembre 1842 à la *Revue et gazette musicale de Paris* quatre articles consacrés au corpus théorique de Rameau et à *Castor et Pollux*, son troisième opéra créé en 1737, soit quatre ans après *Hippolyte et Aricie*. Si peu de pages échappent à sa critique, quelques-unes sont l'objet d'admiration, tel le chœur funèbre du premier acte "Que tout gémisse, que tout s'unisse" ou le monologue de Télaïre "Tristes apprêts, pâles flambeaux". Il affirme même au sujet de ce dernier que "Gluck lui-même a très peu de pages supérieures à [cet] air". D'*Hippolyte et Aricie*, il ne connaît que le magnifique trio des Parques donné lors d'un concert de musique ancienne en janvier 1840 avec d'autres extraits d'opéras de Rameau, et à propos duquel il livre un commentaire dubitatif en le qualifiant de "fragment [...] plus curieux encore que celui des *Indes galantes*". Sans doute l'exécution de la musique de Rameau en 1840 ne contribuait pas à rendre toute la nouveauté et la beauté de celle-ci. Plus de cent ans après sa création, on avait perdu la manière d'interpréter ce répertoire.

Pour son premier opéra, Rameau a choisi comme librettiste l'abbé Pellegrin. Inspirée par Euripide, Sénèque, mais surtout la *Phèdre* de Racine, l'histoire se résume ainsi : Phèdre, alors qu'elle croit son mari Thésée mort, avoue son amour à son beau-fils, Hippolyte, lui-même épris de la jeune Aricie. Celui-ci s'y refuse. Mais à son retour, Thésée croit que c'est son fils qui est épris de Phèdre et demande à son père, Neptune, de le tuer par l'intermédiaire d'un monstre. Avant de se suicider, Phèdre révèle à Thésée son amour criminel. Hippolyte, que l'on croyait mort, est sauvé par Diane et peut épouser Aricie, tandis que Thésée est condamné à ne plus revoir son fils. L'action est ponctuée d'épisodes dansés contribuant à renforcer l'intensité dramatique de cette tragédie lyrique à la fin heureuse. Ces airs instrumentaux offrent à Rameau la possibilité d'inventer des couleurs nouvelles toujours plus expressives. Après une ouverture en deux parties, l'une pointée et l'autre vive fuguée, reprenant le modèle lullyste pour mieux le transcender se succèdent dans le prologue et dans chaque acte, une série de pièces instrumentales. Certaines sont des danses connues, tels les rigaudons ou les gavottes, d'autres sont de forme moins codifiée et sont liées à une chorégraphie particulière, dont bien souvent on a perdu la trace, mais dont on connaît l'existence par les comptes rendus de l'époque. Ainsi l'Air en rondeau pour les Amours, confié à deux danseurs solistes, incarne-t-il l'air tendre par excellence. Dans l'opéra, celui-ci s'enchaîne d'ailleurs à un air vocal sur la même mélodie, moyen d'unir la danse au chant. Les marches servent généralement à introduire des personnages sur la scène et sont habituellement de style noble, comme celle du premier acte, destinée aux habitants des bois. Enfin, nombre d'airs, tels ceux pour les matelots, fonctionnent par paire de manière contrastée : majeur/mineur ou l'inverse, lent/vif ou le contraire. D'une grande vitalité rythmique, les danses des opéras de Rameau ont un charme et une expressivité rares.

Composée entre janvier et avril 1830, la *Symphonie fantastique*, initialement intitulée *Épisode de la vie d'un artiste*, fut créée le 5 décembre 1830 sous la direction de François-Antoine Habeneck. On doit à ce violoniste virtuose et chef d'orchestre la "popularisation des œuvres de Beethoven à Paris" (Berlioz, *Mémoires*, xx), dont la découverte bouleversa la vie créatrice de Berlioz. Toutefois entre cette première audition et la publication chez Schlesinger de la partition d'orchestre en 1845, il s'écoule une quinzaine d'années durant lesquelles le compositeur effectue un certain nombre de remaniements, notamment dans le *Bal*, deuxième partie de l'œuvre qu'il réinstrumente à Rome en 1831 en y ajoutant une coda, ou encore dans la troisième partie, la *Scène aux champs*, qu'il refait "presque entièrement en vaguant dans la villa Borghèse" (Berlioz, *Mémoires*, xxxix). Toutefois, la *Symphonie fantastique* a connu une certaine diffusion grâce à la magnifique transcription pour piano de Franz Liszt que Schlesinger publia en 1834. Hormis l'influence beethovénienne, l'œuvre puise ses racines non seulement dans la vie amoureuse de Berlioz, à savoir sa passion amoureuse pour l'actrice shakespearienne, Harriet Smithson, dont il s'est épris depuis l'automne 1827 sans que celle-ci n'ait cédé à sa demande — il l'épousera finalement en octobre 1833 —, mais aussi dans ses lectures des œuvres de Goethe, De Quincey, Hugo et Chateaubriand, notamment *René*. La trame narrative joue donc un rôle déterminant dans la conception de la *Symphonie*, à tel point qu'un texte explicatif, le "programme", est distribué lors de la première en décembre 1830. Dès le début de l'œuvre, Berlioz introduit une "idée fixe" correspondant à l'apparition de l'image de la bien-aimée : "Par une singulière bizarrerie, l'image de celle qu'il aime ne se présente jamais à son esprit qu'accompagnée d'une pensée musicale [...]" confie-t-il à son ami Humbert Ferrand, le 16 avril 1830. Cette idée fixe, omniprésente dans le premier mouvement *Rêveries– Passions*, revient dans les autres parties de la *Symphonie fantastique*, comme un thème de la réminiscence. Dans le deuxième mouvement, *Un bal*, l'artiste entrevoit parmi les danseurs sa bien-aimée lors d'un bal brillant et souffre de ne pouvoir l'approcher. La *Scène aux champs*, troisième mouvement, offre un moment de calme et de solitude à l'artiste, méditation troublée par le désespoir d'un amour impossible. Dans le quatrième mouvement, *Marche au supplice*, le héros rêve qu'il a tué sa bien-aimée et qu'il est conduit à l'échafaud, sous les huées de la foule. L'œuvre se termine avec le *Songe d'une nuit de Sabbat* : parmi des créatures diaboliques, surgit l'image déformée de la bien-aimée, dont le thème, "l'idée fixe", se déforme au point de devenir strident. Le plain-chant du *Dies Irae* retentit tandis que les sorcières forment une ronde effrénée.

Même si cette trame fonctionne remarquablement pour le premier mouvement et quelques autres passages, elle n'est parfois qu'à demi explicite. Cependant, la nouveauté de la *Symphonie fantastique* ne saurait se limiter à son essence narrative. En effet, Berlioz invente non seulement harmoniquement et rythmiquement, mais aussi orchestralement. Pour ce faire, il emploie des instruments en nombre inhabituel, comme les quatre harpes dans la scène du *Bal*, ou peu courants tels le cor anglais, les deux ophicléides dans les deux derniers mouvements ou la petite clarinette dans le finale. Ensuite, il demande aux cordes de jouer *col legno* dans le finale, ou de se diviser en quatre lors de certains passages (par exemple les basses dans la *Marche au supplice*). Enfin, il ne cesse d'innover. Ainsi Berlioz explore-t-il un monde sonore inconnu jusqu'alors, montrant ainsi le chemin à d'autres compositeurs romantiques, afin de donner à la musique instrumentale une puissance dramatique et expressive, à l'instar de Rameau qui fut l'un des premiers à mesurer la force.

DENIS HERLIN

Rameau and Berlioz

Both Rameau's *Hippolyte et Aricie* and Berlioz's *Symphonie fantastique* mark important turning points in the history of music. When Rameau, then fifty years old, performed his first *tragédie lyrique* at the Académie Royale de Musique in October 1733, he radically modified the codes of contemporary opera by rethinking the role of the vocal *airs* and choruses and introducing instrumental innovations in the dances and descriptive *symphonies*. As to the *Symphonie fantastique* of Berlioz, premiered in December 1830, it effected a far-reaching transformation of orchestral composition and opened the way for the great Romantic works of Schumann, Chopin and Liszt.

Although Berlioz had only a limited knowledge of Rameau's output, in August and September 1842 he published in the *Revue et gazette musicale de Paris* four articles dealing with the earlier composer's theoretical writings and his third opera *Castor et Pollux*, first performed in 1737, four years after *Hippolyte et Aricie*. While few numbers emerge unscathed from his critique, a few are discussed with admiration, among them the funeral chorus in the first act, 'Que tout gémissé, que tout s'unisse', and Télinaire's monologue 'Tristes apprêts, pâles flambeaux'. Of the latter, he goes so far as to state that 'even Gluck wrote very few pieces superior to [this] air'. All he knew of *Hippolyte et Aricie* was the magnificent Trio of the Fates, given at a concert of early music in January 1840 along with other excerpts from Rameau operas; he was dubious about the piece, describing it as 'a fragment . . . even odder than the one from *Les Indes galantes*'. It is likely, though, that the execution of Rameau's music in 1840 did not succeed in conveying to the full its novelty and beauty. More than a century after it was premiered, the performing style for this repertory had been lost.

For his first opera, Rameau chose the Abbé Pellegrin as his librettist. The plot, based on Euripides, Seneca and above all Racine's *Phèdre*, may be summed up as follows: believing her husband Theseus to be dead, Phaedra confesses her love for her stepson Hippolytus, who for his part is in love with the young princess Aricia and rejects her advances. But when he returns, Theseus thinks it is his son who is smitten with Phaedra, and asks his father, Neptune, to send a monster to kill him. Before committing suicide, Phaedra reveals her culpable passion to Theseus. Hippolytus, who had been believed dead, is saved by Diana and can marry Aricia, while Theseus is condemned never to see his son again. The action is punctuated by dance episodes which help to heighten the dramatic intensity of this *tragédie lyrique* with a happy ending. These instrumental numbers enable Rameau to invent new and ever more expressive colours. After an overture in two sections – one in dotted rhythms, the other fast and fugal, adopting the Lullian model the better to transcend it – the prologue and each act feature a succession of instrumental pieces. Some of these are familiar dances, like the rigaudon and the gavotte, while others are in a less codified form and are linked to a specific choreography, of which all trace has often been lost, but the existence of which is confirmed by contemporary accounts. For example, the *Air en rondeau pour les Amours*, assigned to two solo dancers, is the very embodiment of the *air tendre*. In the opera, moreover, it leads directly into a vocal *air* on the same melody, thus integrating dance and song. The marches are generally used to introduce characters on stage and are usually in the noble style, like the one in the first act for the 'Habitants des bois' (Inhabitants of the woods). Finally, many of the *airs*, like the *Air pour les matelots* (for sailors), function in contrasting pairs: major/minor or vice versa, slow/fast or the contrary. In addition to their great rhythmic vitality, the dances from Rameau's operas possess exceptional charm and expressiveness. Composed between January and April 1830 and initially entitled *Épisode de la vie d'un artiste*, the *Symphonie fantastique* was premiered on 5 December 1830 under the direction of François-Antoine Habeneck. This virtuoso violinist and conductor was responsible for the 'popularisation of Beethoven's works in Paris' (Berlioz, *Mémoires*, xx), a discovery that caused a massive upheaval in Berlioz's creative

existence. But, between this first performance and the publication of the full score by Schlesinger in 1845, some fifteen years went by, during which the composer made a certain number of revisions to the work, notably in *Un bal*, the second movement, which he rescored in Rome in 1831, adding a coda, and the third, the *Scène aux champs*, which he rewrote 'almost entirely while roaming in the Villa Borghese' (*Mémoires*, xxxix). Nevertheless, the *Symphonie fantastique* did enjoy a degree of diffusion thanks to Franz Liszt's magnificent piano transcription of it, which Schlesinger published in 1834.

In addition to the influence of Beethoven, the work is rooted not only in Berlioz's sentimental life, and more precisely his passion for the Shakespearian actress Harriet Smithson, with whom he fell in love in the autumn of 1827 but who long refused his declarations (he finally married her in October 1833), but also in the works he had read of Goethe, De Quincey, Hugo and Chateaubriand (notably his *René*). This means that the narrative framework plays a determining role in the conception of the symphony, so much so, indeed, that an explanatory text, the 'programme', was distributed at the premiere in December 1830. Right at the start of the work, Berlioz introduces an 'idée fixe' corresponding to the appearance of the beloved's image: 'By a strange quirk, the image of the woman he loves never comes into his mind unless accompanied by a musical thought', he wrote to his friend Humbert Ferrand on 16 April 1830. This *idée fixe*, omnipresent in the first movement, *Rêveries – Passions*, recurs in the later sections of the *Symphonie fantastique* like a theme of reminiscence. In the second movement, *Un bal*, the artist glimpses his beloved among the dancers at a brilliant ball and suffers torment because he is unable to approach her. The third movement, *Scène aux champs* (Scene in the meadows), provides the artist with a moment of calm and solitude, a meditation nonetheless troubled by despair at his impossible love. In the fourth movement, *Marche au supplice*, the hero dreams that he has killed his beloved and is being marched to the scaffold through a heckling crowd. The work ends with the *Songe d'une nuit de Sabbat* (Dream of a Sabbath night): among the diabolical creatures present, the distorted image of the beloved looms; her theme, the *idée fixe*, is now deformed to the point of stridency. The plainchant *Dies ierae* is heard as the witches perform a frenzied round dance.

Even though this framework functions remarkably well for the first movement and several other passages, it is sometimes no more than semi-explicit. But in any case the innovative character of the *Symphonie fantastique* cannot be limited to its narrative essence. Berlioz's invention here is not only harmonic and rhythmic, but also orchestral. To this end, he employs instruments in unusually large numbers, like the four harps in *Un bal*, or instruments rarely used at the time such as the cor anglais, the two ophicleides in the last two movements or the E flat clarinet in the finale. He also calls for unusual effects from the strings, asking them to play *col legno* in the finale or to divide into four parts for certain passages (for instance, the basses in the *Marche au supplice*). In short, he is constantly innovating. In these ways, Berlioz explores a hitherto unknown sound-world, blazing the trail for other Romantic composers, in order to give instrumental music new dramatic and expressive power, just like Rameau, who was one of the first to understand its force.

DENIS HERLIN

Translation: Charles Johnston

Rameau und Berlioz

Hippolyte et Aricie von Rameau und die *Symphonie fantastique* von Berlioz haben eines gemeinsam: beide Werke waren wichtige Wendepunkte der Musikgeschichte. Als im Oktober 1733 der damals fünfzigjährige Rameau in der Académie royale de musique seine erste Tragédie zur Aufführung brachte, warf er die Regeln der Opernkomposition seiner Zeit über den Haufen: er wies den vokalen Airs und den Chören ganz neue Aufgaben zu und führte mit den Tanzsätzen und charakterisierenden Instrumentalsätzen neue Orchesterformen ein. Die im Dezember 1830 uraufgeführte *Symphonie fantastique* von Berlioz wiederum leitete einen tiefgreifenden Wandel der sinfonischen Tonsprache ein und wurde zum Wegbereiter der großen Werke der Romantik eines Schumann, Chopin und Liszt.

Berlioz hatte keine weitreichendere Kenntnis des Werkes von Rameau, dennoch schrieb er im September 1842 für die *Revue et gazette musicale de Paris* vier Artikel über die musiktheoretischen Schriften Rameaus und über seine 1737, also vier Jahre nach *Hippolyte et Aricie* uraufgeführte Oper *Castor et Pollux*. Kaum etwas entgeht seiner Kritik, aber für einige Stücke hat er rückhaltlose Bewunderung, etwa den Trauerchor des ersten Akts „Que tout gémisse, sur tout s'unisse“ oder den Monolog der Telaire „Tristes apprêts, pâles flambeaux. Was den Letzteren betrifft, ging er so weit zu behaupten: „Selbst Gluck hat nur wenige Sätze geschrieben, die [dieses] Air übertreffen.“ Aus *Hippolyte et Aricie* kannte er nur das wundervolle Terzett der Parzen, das neben anderen Auszügen aus Rameau-Opern bei einem Konzert alter Musik im Januar 1840 zu hören gewesen war und das er unbestimmt als „Fragment [...] erstaunlicher noch als das aus den *Indes galantes*“ kommentierte. Die Interpretation der Musik Rameaus im Jahr 1840 dürfte nicht gerade dazu beigetragen haben, das Neuartige dieser Musik hervorzuheben. Mehr als hundert Jahre nach ihrer Uraufführung war die Kenntnis der Aufführungspraxis dieses Repertoires verlorengegangen.

Für seine erste Oper wählte Rameau als Librettisten den Abbé Pellegrin. Die Handlung, die auf Euripides, Seneca, vor allem aber auf *Phèdre* von Racine zurückgeht, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Phaedra, die glaubt, ihr Gemahl Theseus sei tot, gesteht ihrem Stiefsohn Hippolyte ihre Liebe; dieser ist aber in die junge Aricie verliebt und weist sie zurück. Als Theseus heimkehrt, glaubt er, sein Sohn begehrte Phaedra und bittet seinen Vater Neptun, ihn von einem Ungeheuer töten zu lassen. Bevor Phaedra ihrem Leben ein Ende setzt, gesteht sie Theseus ihre frevelhafte Liebe. Der vermeintlich getötete Hippolyte wird von Diana gerettet und kann Aricie heiraten, Theseus aber wird zur Strafe seinen Sohn nie wieder sehen. Die in die Handlung eingestreuten getanzten Episoden tragen dazu bei, die dramatische Wirkung dieser Tragédie lyrique mit Happy End noch eindringlicher zu machen. Diese instrumentalen Airs geben Rameau die Möglichkeit zur Erfindung zunehmend expressiver neuer Farbwirkungen. An eine Ouvertüre in zwei Teilen, der eine punktiert, der andere schnell und fugiert, dem Vorbild Lullys folgend, aber nur, um es sogleich weiterzuentwickeln, schließt sich im Prolog und in den einzelnen Akten eine Folge von Instrumentalsätzen an. Einige sind bekannte Tänze, etwa Rigaudon und Gavotte, andere sind formal weniger streng gebunden, sie sind Teil einer Choreographie, von der heute oft keine Aufzeichnungen mehr aufzufinden sind, von der wir aber durch zeitgenössische Berichte Kenntnis haben. So ist das von zwei Solotänzern auszuführende *Air en rondeau* der Amoretten der Inbegriff des *Air tendre*. In der Oper ist es übrigens die Fortsetzung eines vokalen Airs auf dieselbe Melodie, eine Möglichkeit der Verknüpfung von Tanz und Gesang. Die Märsche dienen meist dem szenischen Einzug von Personen, und sie haben gewöhnlich einen würdevollen Charakter, so auch der Marsch der Waldbewohner im ersten Akt. Eine ganze Reihe von Airs, etwa das der Matrosen, ist paarweise und kontrastierend angelegt: Dur/Moll oder umgekehrt, langsam/schnell oder umgekehrt. Die Tanzsätze der Opern von Rameau sind von großer rhythmischer Vitalität und sie sind bemerkenswert eingängig und ausdrucksstark.

Die zwischen Januar und April 1830 komponierte *Symphonie fantastique* (ursprünglich hatte sie den Titel *Épisode de la vie d'un artiste*) wurde am 5. Dezember 1830 unter der Leitung von François-Antoine Habeneck uraufgeführt. Diesem Violinvirtuosen und Dirigenten war die „Popularisierung der Werke Beethovens in Paris“ (Berlioz, *Mémoires XX*) zu verdanken, deren Entdeckung das Musikschaffen von Berlioz in völlig neue Bahnen lenkte. Es vergingen aber zwischen dieser ersten Aufführung und der Veröffentlichung der Orchesterpartitur bei Schlesinger im Jahr 1845 annähernd fünfzehn Jahre, in denen der Komponist nicht wenige Änderungen vornahm, insbesondere am zweiten Teil *Un bal*, den er 1831 in Rom neu instrumentierte und eine Coda anfügte, aber auch am dritten Teil *Scène aux champs*, den er „in der Villa Borghese umherwandernd, fast ganz neu schrieb“ (Berlioz, *Mémoires XXXIX*). Die *Symphonie fantastique* gelangte jedoch durch eine 1834 bei Schlesinger erschienene großartige Klaviertranskription von Franz Liszt zu einer Verbreitung. Nicht nur dem Einfluss Beethovens ist das Werk zu verdanken, seine Ursprünge sind auch im Liebesleben des Komponisten zu suchen, in seiner schwärmerischen Verehrung der Shakespeare-Darstellerin Harriet Smithson, in die er sich im Herbst 1827rettungslos verliebte, die ihn aber nicht erhörte – er heiratete sie schließlich im Oktober 1833 –, aber auch in seiner Beschäftigung mit den Werken von Goethe, De Quincey, Hugo und Chateaubriand, insbesondere *René*. Das Narrative war demnach von entscheidender Bedeutung, als er die *Symphonie* konzipierte, und es wurde sogar bei der Uraufführung im Dezember 1830 ein erläuternder Text, das literarische „Programm“ verteilt. Gleich zu Beginn des Werkes führt Berlioz eine „*idée fixe*“ ein, in der die Geliebte abgebildet ist: „Infolge einer eigentümlichen Bizarrie erscheint ihm das Bild der Geliebten stets nur in Begleitung eines musikalischen Gedankens (...)“, teilte er am 16. April 1830 seinem Freund Humbert Ferrand mit. Diese *idée fixe*, die im ersten Satz *Rêveries – Passions* allgegenwärtig ist, kehrt in den übrigen Sätzen der *Symphonie fantastique* in thematischen Anklängen wieder. Im zweiten Satz *Un bal* erkennt der Künstler auf einem rauschenden Fest in der Menge der Tanzenden flüchtig seine Geliebte und leidet, weil er sich ihr nicht nähern kann. Die *Scène aux champs*, der dritte Satz, schenkt dem einsamen Künstler einen Augenblick der Ruhe und der stillen Betrachtung, die aber getrübt wird durch die Hoffnungslosigkeit seiner unerfüllten Liebe. Im vierten Satz *Marche au supplice* träumt der Held, er habe seine Geliebte getötet und werde unter dem Gejohle der Menge auf das Schafott geführt. Das Werk endet mit dem *Songe d'une nuit de Sabbat*: unter den teuflischen Gestalten taucht das verzerrte Bild der Geliebten auf, deren Thema, die „*idée fixe*“, fratzenhaft verzerrt in einer grellen Tonfarbe erklingt. Die gregorianische Choralmelodie des *Dies irae* ist zu hören, während sich die Hexen zu einem zügellosen Tanz in der Rondo-Form formieren. Der rote Faden dieser „*idée fixe*“ wird im ersten Satz und in einigen anderen Passagen mit bemerkenswerter Konsequenz durchgehalten, er ist aber nicht durchgehend klar zu erkennen. Das Neuartige der *Symphonie fantastique*-erschöpft sich dennoch nicht in ihrem narrativen Gehalt. Berlioz ist nicht nur der harmonische und rhythmische Neuerer, er revolutioniert auch den Orchestersatz. Das erreicht er durch Verwendung von Instrumenten in ungewöhnlicher Anzahl, etwa vier Harfen in der Szene des *Bal*, oder von wenig gebräuchlicher Art, etwa dem Englischhorn, den zwei Ophikleiden in den letzten beiden Sätzen oder der C-Klarinette im Finale. Und er fordert *col legno*-Spiel der Streicher im Finale oder ihre Aufteilung in vier Gruppen in einigen Passagen (beispielsweise der Bässe in der *Marche au supplice*). Letztlich ist er der Neuerer in allen Dingen. Berlioz lotet auf diese Weise eine bis dahin unbekannte Klangwelt aus und weist so anderen Komponisten der Romantik den Weg in dem Bestreben, der Instrumentalmusik zu dramatischer Wucht und Ausdruckskraft zu verhelfen, so wie Rameau, der als einer der Ersten ihre Möglichkeiten erkannt hatte.

DENIS HERLIN
Übersetzung Heidi Fritz

Daniel Harding

Simon Rattle dans le cadre du City of Birmingham Orchestra. Appelé à assister Claudio Abbado, il dirigea une première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin dès 1996, deux ans après ses débuts comme chef d'orchestre. Chef principal et Directeur musical du Mahler Chamber Orchestra de 2003 à 2011, il a également occupé les fonctions de chef principal de l'Orchestre Symphonique de Trondheim, principal chef invité de l'Orchestre Symphonique suédois de Norrköping (1997-2003) et directeur musical de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (1997-2003). Directeur musical de l'Orchestre de Paris depuis septembre 2016, il conserve la direction de l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et reste très présent sur la scène internationale, que ce soit avec le London SO (principal chef invité),

le New Japan Philharmonic (chef associé) ou à l'Ohga Hall de Karuizawa, Japon (directeur artistique). Il dirige régulièrement les orchestres philharmoniques de Vienne, Londres, Berlin, Munich, New York, Los Angeles, la Staatskapelle de Dresden, le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, le Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre des Champs-Élysées, The Orchestra of the Age of Enlightenment, mais aussi les orchestres symphoniques de la Radio bavaroise, de Boston ou de Chicago... Il était récemment nommé chef honoraire à vie du Mahler Chamber Orchestra.

À l'opéra, Daniel Harding ouvrait en 2005 la saison de la Scala de Milan en dirigeant une nouvelle production d'*Idoménée* de Mozart. Il y dirigea ensuite *Salomé* (2007), une double production qui associait *Le Château de Barbe-bleue* et *Il prigioniero* (2008), une autre en 2011 avec *Cavalleria rusticana* et *I pagliacci* - qui lui vaudra le prix "Franco Abbiati" della critica musicale italiana. Parallèlement, il a dirigé de nombreuses productions d'opéras dont *Ariane à Naxos*, *Don Giovanni* et *Les Noces de Figaro* au Festival de Salzbourg, *Le Tour d'écrou* et *Wozzeck* au Royal Opera House Covent Garden ou *Wozzeck* au Theater an der Wien. Étroitement associé au Festival d'Aix-en-Provence, il y a dirigé de nouvelles productions de *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Le Tour d'écrou*, *La Traviata*, *Eugène Onéguine* et des *Noces de Figaro*. Chevalier des Arts et Lettres depuis 2002, il est aussi membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique depuis 2012.

Born in Oxford, Daniel Harding began his career assisting Sir Simon Rattle at the City of Birmingham Symphony Orchestra. He went on to assist Claudio Abbado at the Berlin Philharmonic and made his debut with the orchestra in 1996, two years after his first appearance as a conductor. He was Principal Conductor and Music Director of the Mahler Chamber Orchestra from 2003 to 2011, and has also occupied the posts of Principal Conductor of the Trondheim Symphony Orchestra, Principal Guest Conductor of the Norrköping Symphony Orchestra in Sweden (1997-2003) and Music Director of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (1997-2003). Appointed Music Director of the Orchestre de Paris from September 2016, he also retains the position of Music Director of the Swedish Radio Symphony Orchestra and remains extremely present on the international scene, notably with the London Symphony Orchestra (Principal Guest Conductor) and New Japan Philharmonic (Music Partner) and at the Ohga Hall in Karuizawa, Japan (Artistic Director). He regularly conducts the philharmonic orchestras of Vienna, London, Berlin, Munich, New York and Los Angeles, as well as the Staatskapelle Dresden, the Royal Concertgebouw in Amsterdam, the Gewandhausorchester Leipzig, the Orchestre des Champs-Élysées, The Orchestra of the Age of Enlightenment, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, and the Boston Symphony Orchestra and Chicago Symphony Orchestra. He was recently honoured with the lifetime title of Conductor Laureate of the Mahler Chamber Orchestra.

In 2005 Daniel Harding opened the season at La Scala, Milan, conducting a new production of Mozart's *Idomeneo*. He returned in 2007 for *Salomé*, in 2008 for a double bill of *Bluebeard's Castle* and *Il prigioniero*, and most recently in 2011 for *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci*, for which he was awarded the prestigious Premio della Critica Musicale 'Franco Abbiati'. His operatic experience also includes *Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival, *The Turn of the Screw* and *Wozzeck* at the Royal Opera House Covent Garden and *Wozzeck* at the Theater an der Wien. Closely associated with the Aix-en-Provence Festival, he has conducted new productions there of *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Turn of the Screw*, *La traviata*, *Eugene Onegin* and *Le nozze di Figaro*. In 2002 he was awarded the title Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Government and in 2012 he was elected a member of The Royal Swedish Academy of Music.

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Dirigentenlaufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Orchestra. Nachdem ihn Claudio Abbado zu seinem Assistenten ernannt hatte, dirigierte er schon 1996, zwei Jahre nach seinem Dirigentendebüt, erstmals die Berliner Philharmoniker. Er war von 2003 bis 2011 Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra, er war Chefdirigent des Sinfonieorchesters Trondheim, Erster Gastdirigent des Sinfonieorchesters des schwedischen Rundfunks (1997-2003) und Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997-2003). Seit September 2016 ist Daniel Harding Musikdirektor des Orchestre de Paris, er leitet aber weiterhin das Sinfonieorchester des schwedischen Rundfunks und ist in vielfältiger Weise in der internationalen Musikszene tätig, beim London Symphony Orchestra (Erster Gastdirigent), dem New Japan Philharmonic (Zweiter Kapellmeister) und an der Ohga Hall in Karuizawa (Japan). Er dirigiert regelmäßig die Philharmoniker von Wien, London, Berlin, München, New York und Los Angeles, aber auch das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die Sinfonieorchester Boston und Chicago... Er wurde kürzlich zum Ehrendirigenten auf Lebenszeit des Mahler Chamber Orchestra ernannt.

Als Operndirigent eröffnete Daniel Harding mit einer Neuproduktion von Mozarts *Idomeneo* die Spielzeit 2005 der Mailänder Scala. Dann dirigierte er *Salomé* (2007), eine Doppelproduktion *Herzog Blaubarts Burg / Il prigioniero* (2008) sowie 2011 *Cavalleria rusticana / I pagliacci*, für die er mit dem Franco-Abbiati-Preis der italienischen Musikkritik ausgezeichnet wurde. Daneben leitete er mehrere Opernproduktionen bei den Salzburger Festspielen (*Ariadne auf Naxos*, *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro*), am Royal Opera House Covent Garden (*The Turn of the Screw* und *Wozzeck*) und am Theater an der Wien (*Wozzeck*). Er ist dem Festival von Aix-en-Provence eng verbunden und hat dort Neuproduktionen von *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *The Turn of the Screw*, *La Traviata*, *Eugen Onegin* und *Le nozze di Figaro* dirigiert. Daniel Harding ist seit 2002 Chevalier des Arts et des Lettres und seit 2012 Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles  2016

Enregistrement 7-10 octobre 2015, Berwaldhallen, Stockholm

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son: Tobias Lehmann (Teldex Studio Berlin), Staffan Schoëer (Sveriges Radio)

Mixage et mastering : Wolfgang Schiefermair (Teldex Studio Berlin)

Partitions (Rameau, Suite d'orchestre de Hippolyte et Aricie) : Sylvie Buisson ©2002 by Gerard Billaudot Editeur

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

PAge 1 : Francisco de Goya, *Asmodea ou On Witch's Sabbath*, 1820/21

Madrid, Museo del Prado. akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902244