BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE
LÉLIO

PHILIPPE JORDAN
WIENER SYMPHONIKER

CYRILLE DUBOIS
FLORIAN SEMPEY
JEAN-PHILIPPE LAFONT
WIENER SINGVEREIN

HECTOR BERLIOZ (1803–1869)

CD 1 *54:36*

Symphonie fantastique op. 14

1 Rêveries, Passions 15:16
2 Un bal 06:32
3 Scène aux champs 15:37
4 Marche au supplice 06:57
5 Songe d'une nuit du Sabbat 10:14

PHILIPPE JORDAN *conductor*
WIENER SYMPHONIKER
CYRILLE DUBOIS *tenor*
FLORIAN SEMPEY *baritone*
INGRID MARSONER *piano*
JEAN-PHILIPPE LAFONT *narrator*
WIENER SINGVEREIN
JOHANNES PRINZ *choirmaster*

CD 2 *57:42*

„Lélio ou Le retour à la vie“, Monodrame lyrique op. 14b

1 „Dieu! je vis encore …“ 03:37
2 Le pêcheur. Ballade de Goethe 05:26
3 „Etrange persistance d’un souvenir!“ 03:12
4 Choeur d’ombres 05:33
5 „O Shakespeare!“ 03:51
6 Chanson de brigands 03:52
7 „Comme mon esprit flotte incertain!“ 01:58
8 Chant de bonheur – Hymne 05:05
9 „Oh! Que ne puis-je la trouver …“ 01:39
10 La harpe éolienne – Souvenirs 02:34
11 „Mais pourquoi m’abandonner …“ 06:03
12 Fantaisie sur „La Tempête“ de Shakespeare 13:18
13 „Assez pour aujourd’hui.“ 01:34

Total Playing Time *112:18*

New Berlioz Edition, Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

The Symphonie fantastique, Lélio or Searching for the Self

For Hector Berlioz, it all began with a performance of Shakespeare's *Hamlet* in September 1827 and the Irish actress of Ophelia, Harriet Smithson. He, a twenty-three-year-old student of medicine and composer, fell hopelessly in love with her in the course of the performance. Subsequently, he showered her with love letters, which remained unanswered until 1832, when she heard the *Symphonie fantastique* by her letter-writer Hector Berlioz, premiered two years earlier, and was so enraptured that she no longer objected to an encounter. One year later, Hector-Hamlet wed his Harriet-Ophelia. The delusion that Berlioz had turned into music, especially in the last two movements of his symphony, telling about a young artist imagining murderous revenge for unrequited love in an opium frenzy, became reality in this agonising marriage, which consisted of nothing but of periods of more or less dramatic disruption and finally could only be dissolved.

This five-movement symphony is the first narrative piece of musical composition in the proper sense of the word. Tellingly, Berlioz was able to envision its performance both in concert and as a scenic-dramatic performance from the outset. Around 1855 he even stipulated that future scenic performances, which were supposed to conclude with the melodrama *Lélio*, should be provided with a programme. He had long since conceived this in the form of five short narrative pieces "from the life of an artist". In his justifiably famous critical evaluation of the symphony, a masterpiece in the history of music criticism, Robert Schumann had reported and commented on this programme, subtly pointing out the paradox that the fantastic element of the symphony was unnecessarily restricted by this kind of defining description.

The "protagonist" of this symphony, the artist, sees the image of his feminine ideal everywhere, invariably accompanied by a melody, the "idée fixe", which hence becomes a "double fixed idea", both blessing and tormenting him.

Schumann, who at the time of his review only had the piano score of the *Symphonie fantastique* at hand, immediately recognized the novel, literally egregious

form and the sound combinations, challenging the listener. He examined the structure of the first movement extensively, but then asked his readers whether the "dissection" he had just undertaken, referring to the analytical autopsy of the music, had "benefited" them in any way, since this kind of reflection would result in the loss of the essence of the composition. Schumann noticed in Berlioz's symphony a kind of emancipation of the music from the beat and its "tyranny" and used unusual words to characterise the effect of this music, since it could not be dealt with by mere analysis. One of these words is "power of primal sound", which Berlioz would impart to his instruments through this way of composing. Generally, in this composition by his French colleague, Schumann discovered a tendency to return the music to its "primordial beginnings". This primal quality, expressed in Berlioz's conception, also refers to the psyche of the artist in this dramatic symphony. It resembles a musical psychogram of a self that splits itself up several times. Berlioz gave a scenic specification of the individual phases of the partly regressive development of this ego, which ends in complete loss of self: (I) "Dreams, Passions", (II) "A ball", (III) "Scene in the Country", (IV) "March to the Scaffold", and (V) "Dream of a Witches' Sabbath". It is a tragic interplay of unreal reality and the reality of delusional excesses. In the *Symphonie fantastique*, the trauma of a hypersensitive ego at loss with himself and his unrequited love is dealt with musically. The music, at times profusely rich in contrasts, characterises exaggerated sensation and overwrought atmospheres. Schumann's remark that the "idée fixe" was not suitable for "contrapuntal work" strikes home here: it is unthinkable to interweave this musical material; whereas it is suitable for manic repetitions and the opening of seemingly perilous sound spaces. In this symphony, isolation of the voice (of the individual) and powerful orchestral sound form a particularly effective texture of tension that dramatically accentuates the threatening loss of the symphonic protagonist's ego.

For some however, the most surprising thing about the *Symphonie fantastique* may be that Berlioz not only planned its continuation, but also executed it, in the form of an ostensible shadow work called *Lélio*. Who or what is Lélio? The name sounds like the male equivalent of "Lily". Yet, in the multi-part "Monodrame lyrique", *Lélio, ou Le retour à la vie* (composed in Italy in 1831 and premiered a year later at the Paris Conservatoire as the second part of the *Symphonie fantastique*) this name means something different. Lélio can be considered Berlioz's other musical self. Like Berlioz, he is a composer, suffering from loving, loving suffering. World weariness and, as Berlioz says, "pains of loneliness" are not alien to him. Lélio is in search of himself, and this search proves to be a pilgrimage to music.

Lélio feels permeated by feelings appearing strange to him at first, yet from the very beginning he is aware of being inspired by the will to beauty. A decade after Berlioz had created his fictitious twin brother through his art, he would write to fellow Italian composer Gaspare Spontini: "Il y a la religion du beau; je suis de celle-là". Accordingly, the various parts of his *Lélio* likewise understand themselves as – to say it with Goethe – "fragments of a great confession", affirmations of beauty, driven by the "idée fixe" which Berlioz adopts from his *Symphonie fantastique* and puts it into his Lélio's head. There was no way that Berlioz could let go of this idea of his, essentially the musical ideal of a woman and the love for her. Hector and his Lélio are being chased by this "idée fixe" through figments of the imagination and abysses until both reach "purification", "pure" music.

The "idée fixe" is the opposite of a motif of redemption, namely a tonal calamity. In order to process it, Berlioz deploys the utmost compositional skill for his Lélio and constructs a dramatic music structure that calls for a specific moniker. That's how it is: anyone who wants to say something special, especially as an artist, yearns for a new, different form; Berlioz calls it the melologue. Musical melos and logos are to become one in this form; sound rhetoric and sound of speech want to mutually exhaust each other here.

In his conception of Lélio, Berlioz initially strove for a maximum of literarization. Horatio, Lélio's friend – from the very beginning we find ourselves in the milieu of *Hamlet*, which is later reinforced by explicit invocations of "Shakespeare" – wrote an adaptation of Goethe's ballad *The Fisherman* (1779), which Lélio set to music. For the two friends, the fisherman beguiled by the siren into (feigned love-)death ("Half drew she him, and half sank he /And ne'er again was seen": "Sans le vouloir, sans se défendre,/ Il suit la nymphe, il disparaît") becomes the symbol for life-threatening illusions. Only in the music, in the perfect performance that Lélio strives for with his composition, does this illusion seem dissolvable. Being sound or silence, that is the composer's question of existence.

The consistent literarization of music and musicalization of literature, carried out by Berlioz in the immediate vicinity of the first comprehensive perception of E.T.A. Hoffmann's work in France (around 1830), also corresponds to a special form of staging. Indeed, Berlioz stipulates in the stage direction for his melologue that only the musical ego, namely Lélio, should be visible. The other soloists, the choir and the orchestra should remain invisible behind a curtain. In this way, a further peculiarity of this composition was supposed to take effect: an indirect sound exposure of the room occurs in the "invisible orchestra" – *avant la lettre de Richard Wagner* –, whereby the

music itself stands out due to its presentist precipitousness, otherwise only to be found in Schumann at the time, as if it were cutting its own melody short time and again. The sudden incursions, which already marked the compositional style in the *Symphonie fantastique*, also characterise *Lélio*, especially the final piece, the "Fantaisie sur 'La Tempête' de Shakespeare", where Berlioz uses the piano as an orchestral instrument.

The remaining parts ("Choeur d'ombres", "Chanson de brigands", "Chant de bonheur" and "La harpe éolienne") are devoted to experiences, episodes of life and fantasy recalled by Lélio with his mind's ear. To say it by modifying an expression by one of Max Frisch's narrators: a man has made an experience, now he is looking for the matching musical story. And this "story" could not be more disparate or more associative; for the "Fisherman" ballad has just as little in common with the subsequent episodes as the following choir, which, upon evoking the eerie shadow world of *Hamlet*, extols it with music Berlioz borrowed from his cantata *La mort de Cléopâtre*. In turn, the song of the Calabrian franctireur brigands has no recognisable thematic connection with the following "Chant de bonheur", which draws on Berlioz's cantata *La mort d'Orphée*, let alone the orchestral piece celebrating the aeolian harp.

One can guess the intention: Berlioz composed against the disambiguation of themes. Lélio's "experience" is that of diversity; its "story" consists in preserving both this diversity and tonal colourfulness as a series of experiences. If Berlioz called both compositions, the *Symphonie fantastique* and *Le Retour à la vie*, an *Épisode de la vie d'un artiste*, then he considered this "episode" as the epitome of an "idée musicale romantique". At the same time this means that Berlioz considered romanticism to be something consisting of episodic soul experiences, immersed in hues of minor. From his *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1841/1842) it then emerged that he treated the expressive palettes of the instruments like spectral colours turned into music. The composer, on the other hand, sees himself as a prism, refracting the primordial sounds in the most colourful way. This also constitutes the thematic diversity that his *Lélio* faces up to.

To a certain degree, it may well be of biographical interest whether *Lélio*, as a composition, was inspired by Berlioz's initially precarious relationship to the Irish Shakespeare actress (and later wife) Harriet Smithson (his "Juliette" and "Ophélia") or by Marie Moke, who dissolved her engagement to the composer in favour of Joseph Camille Pleyel, music publisher and manager of the most important concert hall in Paris, the Salle Pleyel. Yet, this seems irrelevant to the artistic significance of this melologue, which was first performed in Weimar in 1855 at the suggestion of Franz Liszt.

Eleven years earlier, Berlioz – in the French pre-March era – had created a utopia of art policy in the form of *Euphonia ou la ville musicale*. It is mildly surprising that in the world of the Euphonians – and very similar to E.T.A. Hoffmann's writings, by the way! – Christoph Willibald Gluck's music plays a leading role. Euphonia – curiously, Berlioz conceives the place as a small town in the Harz Mountains, an aesthetic enclave for priests of the art – may ultimately fail at the onset of murderous jealousy, yet the aspirations remain: to create a lasting place for fleeting music. Admittedly, utopia shifts into dystopia at the point when Berlioz introduces an electro-magnetic apparatus allowing the composer-conductor to assign his expressive will directly to the performers. In this way he plays on them – all for the sake of the perfect performance, which Berlioz's Lélio rather strives for than actually achieving it.

Why, though, this preference for Gluck? Again, there are similarities to Hoffmann, because this composer, like hardly anyone else, embodies in his work the fusion of "enlightened" handling of the mythological-musical material and "romantic" emotionality *avant la lettre*. In Gluck's *"Dance of the Furies"*, Berlioz recognized an antecedent of the musical "frenzy of the senses", at the same time celebrated in the visual arts by Eugène Delacroix and in poetry by Charles Baudelaire, Edgar A. Poe and Théophile Gautier. Nonetheless, Berlioz's actual musical ideal was the opera *Der Freischütz (The Marksman)* by Carl Maria von Weber, for the reception of which in France he achieved more than anyone else. In his memoirs, which count among the most vivid autobiographies of a composer there are, he writes about the *"Freischütz"* as his original musical experience: this poem – referring to the libretto and the setting – "is full of life, full of passion and contrast. The melody, harmony, and rhythm in combination bluster, blaze and shine". In this musical drama Berlioz recognized the romantic par excellence, which he enriched either with Beethoven – again like Hoffmann – or with sacral tunes, having only one thing in mind: to sanctify life; for from Goethe he knew: yet howsoe'er this prove, life's full of charm! In the end, Lélio was to experience this as well, but with an essential shift of emphasis: life is good if it can become music, for without music, as Nietzsche later stated, it would be a mere "mistake".

Rüdiger Görner

(Translation: Eva Oswalt)

Die Symphonie fantastique, Lélio oder Die Suche nach dem Ich

Für Hector Berlioz begann alles mit einer Aufführung von Shakespeares *Hamlet* im September 1827 und der irischen Darstellerin der Ophelia, Harriet Smithson, in die er sich als dreiundzwanzigjähriger Student der Medizin und Komponist während der Aufführung rettungslos verliebte. Er überhäufte sie in der Folgezeit mit Liebesbriefen, die unbeantwortet bleiben, bis sie 1832 die zwei Jahre zuvor uraufgeführte *Symphonie fantastique* ihres Briefstellers, Hector Berlioz, hört und so hingerissen ist, dass sie gegen eine Begegnung nichts mehr einzuwenden hatte. Ein Jahr später ehelichte Hector-Hamlet seine Harriet-Ophelia. Das Wahnhafte, das Berlioz vor allem in den beiden letzten Sätzen seiner Symphonie hatte Musik werden lassen, die von der von einem jungen Künstler in einem Opiumrausch imaginierten mörderischen Rache für unerwiderte Liebe erzählte; es wurde Wirklichkeit in dieser qualvollen Ehe, die nur aus Phasen mehr oder weniger dramatischer Zerrüttung bestand und schließlich nur noch aufgelöst werden konnte.

Die fünfsätzige *Symphonie fantastique* ist die erste im eigentlichen Sinne Erzählkomposition in der Musik. Berlioz konnte sich bezeichnenderweise von Anfang an sowohl ihre konzertante als auch szenisch-dramatische Aufführung vorstellen. Um 1855 schrieb er künftigen szenischen Aufführungen, die mit dem Melodram *Lélio* schließen sollten, sogar vor, dass sie mit einem Programm zu versehen sei. Dieses hatte er in Form von fünf kurzen Erzählstücken „aus dem Leben eines Künstlers“ längst entworfen. In seiner zurecht berühmt gewordenen kritischen Würdigung der Symphonie, einem Meisterstück in der Geschichte der Musikkritik, hatte Robert Schumann dieses Programm referiert und kommentiert, um dabei feinsinnig auf das Paradoxon hinzuweisen, dass das Fantastische an der Symphonie durch die Art der festlegenden Beschreibung unnötig eingeschränkt werde.

Der „Protagonist“ dieser Symphonie, der Künstler also, sieht das Bild seines weiblichen Ideals überall, stets aber begleitet von einer Melodie, der „idée fixe“, die damit zu einer ihn beseligenden und peinigenden „doppelten fixen Idee“ wird.

Schumann, dem zum Zeitpunkt seiner Kritik nur der Klavierauszug der *Symphonie fantastique* vorlag, erkannte sogleich das Neuartige, buchstäblich Unerhörte ihrer Form und den Hörer herausfordernden Klangkombinationen. Eingehend untersuchte er die Struktur des ersten Satzes, fragte dann aber seine Leser, ob ihnen seine soeben vorgenommene „Sektion", also das analytische Sezieren von Musik, in irgendeiner Weise „genützt" habe, gehe doch durch diese Art der Reflexion über Musik das Eigentliche der Komposition verloren. Schumann bemerkte in Berlioz' Symphonie eine Art Emanzipation der Musik vom Takt und seiner „Tyrannei" und gebrauchte ungewöhnliche Wörter, um die Wirkung dieser Musik zu charakterisieren, da ihr mit bloßer Analyse nicht beizukommen sei. Eines dieser Wörter heißt „Urtonkraft", die Berlioz seinen Instrumenten durch diese Art des Komponierens verleihe. Überhaupt entdeckte Schumann in der Komposition seines französischen Kollegen die Tendenz, die Musik zu ihren „Uranfängen" zurückzuführen. Dieses Urhafte, das in Berlioz' Konzeption zum Ausdruck kommt, bezieht sich aber auch auf die Psyche des Künstlers in dieser dramatischen Symphonie. Sie gleicht einem musikalischen Psychogramm eines sich gleich mehrfach aufspaltenden Ichs. Die einzelnen Phasen dieser zum Teil regressiven Entwicklung des Ichs, das in völligem Selbstverlust endet, hat Berlioz szenisch vorgegeben: (I) „Träume, Leiden", (II) „Ein Ball", (III) „Szene auf dem Lande" (IV) „Der Gang zum Richtplatz" und (V) „Traum einer Sabbatnacht". Es ist ein tragisches Wechselspiel von unwirklicher Wirklichkeit und der Wirklichkeit wahnhafter Exzesse. Musikalisch verhandelt wird in der *Symphonie fantastique* das Trauma eines hypersensitiven Ichs, das mit sich und seiner unerfüllten Liebe nicht weiß wohin. Die zuweilen kontrastüberreiche Musik charakterisiert übersteigerte Empfindung und überreizte Atmosphären. Schumanns Bemerkung, die „idée fixe" eigne sich nicht zur „kontrapunktischen Arbeit", trifft hierbei etwas Wesentliches: An ein Verweben dieses musikalischen Materials ist nicht zu denken; dagegen eignet es sich für manische Wiederholungen und die Öffnung von bedrohlich wirkenden Klangräumen. Vereinzelung der Stimme (des Individuums) und machtvoller Orchesterklang bilden in dieser Symphonie ein besonders wirkungsvolles Spannungsgefüge, das den drohenden Ich-Verlust des symphonischen Protagonisten dramatisch akzentuiert.

Das Überraschendste aber an der *Symphonie fantastique* mag für manche sein, dass Berlioz ihre Fortsetzung nicht nur vorgesehen hatte, sondern auch ausführte, und zwar in Gestalt eines scheinbaren Schattenwerks namens *Lélio*. Wer oder was ist Lélio? Der Name klingt wie die männliche Entsprechung für „Lilie". Aber im „Monodrame lyrique" *Lélio, ou Le retour à la vie* (komponiert in Italien 1831 und ein Jahr später im

Pariser Conservatoire als zweiter Teil der *Symphonie fantastique* uraufgeführt) bedeutet dieser Name Anderes. Lélio darf als das andere musikalische Ich von Berlioz gelten. Wie Berlioz ist er Komponist, leidet am Lieben, liebt das Leiden. Weltschmerz und, wie Berlioz sagt, „Einsamkeitsweh" sind ihm nicht fremd. Lélio befindet sich auf der Suche nach sich selbst, und diese Suche erweist sich als eine Wallfahrt zur Musik. Lélio fühlt sich von Gefühlen durchdrungen, die ihm zunächst fremd erscheinen, wobei er sich aber von Anbeginn vom Willen zum Schönen beseelt weiß. Ein Jahrzehnt, nachdem Berlioz seinen fiktiven Zwillingsbruder durch seine Kunst ins Leben gerufen hatte, wird er seinem italienischen Komponistenkollegen Gaspare Spontini schreiben: „Il y a la religion du beau; je suis de celle-là". So verstehen sich auch die einzelnen Teile seines *Lélio* als – mit Goethe gesagt – „Bruchstücke einer großen Konfession", Bekenntnisse zum Schönen, getrieben von der „idée fixe", die Berlioz aus seiner *Symphonie fantastique* übernimmt und seinem Lélio ins Ohr legt. Es war eben auch für Berlioz kein Loskommen von dieser seiner Idee, eigentlich dem musikalischen Idealbild einer Frau und der Liebe zu ihr. Durch Phantasiegebilde und Abgründe jagt diese „idée fixe" Hector und seinen Lélio, bis beide in der „Läuterung" ankommen, in der „reinen" Musik. Die „idée fixe" ist das Gegenteil eines Erlösungsmotivs, nämlich ein Klangverhängnis. Um es zu verarbeiten, bietet Berlioz das für seinen *Lélio* Äußerste an kompositorischem Vermögen auf und konstruiert eine musikdramatische Struktur, die einen spezifischen Eigennamen beansprucht. Es ist nun einmal so: Wer das Besondere sagen will, zumal als Künstler, den verlangt nach einer neuen, anderen Form; Berlioz nennt sie den Melolog. Musikalisches Melos und Logos sollen in dieser Form eins werden; Klangrhetorik und Sprachklang wollen sich hier gegenseitig ausreizen.

In seiner *Lélio*-Konzeption bemühte sich Berlioz zunächst einmal um ein Höchstmaß an Literarisierung. Horatio, Lélios Freund – wir bewegen uns von Anbeginn im *Hamlet*-Milieu, das später durch explizite „Shakespeare"-Anrufungen noch verstärkt wird –, hat Goethes Ballade *Der Fischer* (1779) nachgedichtet, die Lélio vertont hat. Der von der Sirene zum (Scheinliebes-)Tod verführte Fischer („Halb zog sie ihn, halb sank er hin / Und ward nicht mehr gesehn": „Sans le vouloir, sans se défendre,/Il suit la nymphe, il disparaît") wird zum Symbol der beiden Freunde für lebensgefährliche Illusionen. Nur in der Musik, in der vollkommenen Aufführung, die Lélio für seine Komposition anstrebt, scheint diese Illusion auflösbar. Klang-Sein oder Schweigen, das ist des Komponisten Daseinsfrage. Der konsequenten Literarisierung des Musikalischen und Musikalisierung des Literarischen, die Berlioz hier im unmittelbaren Umfeld der ersten umfassenden Wahrnehmung von E.T.A. Hoffmanns Werk in Frankreich (um 1830)

vornimmt, entspricht zudem eine besondere Form der Inszenierung. Berlioz schreibt nämlich in der Regieanweisung für seinen Melolog vor, dass nur das musikalische Ich, Lélio, nämlich, sichtbar sein soll. Die übrigen Solisten, der Chor sowie das Orchester sollen hinter einem Vorhang unsichtbar bleiben. Auf diese Weise sollte eine weitere Besonderheit dieser Komposition zum Tragen kommen: Im „unsichtbaren Orchester" – *avant la lettre de Richard Wagner* – ereignet sich eine indirekte Beschallung des Raumes, wobei die Musik selbst wie sonst in jener Zeit nur bei Schumann durch betont präsentische Plötzlichkeiten auffällt, ja sich gleichsam immer wieder in die eigene Melodie fällt. Die jähen Einbrüche, die bereits die Kompositionsweise in der *Symphonie fantastique* kennzeichneten, prägen auch *Lélio*, besonders das Schlussstück, die „Fantaisie sur ‚La Tempête' de Shakespeare", in dem Berlioz das Klavier als Orchesterinstrument einsetzt.

Die übrigen Teile („Choeur d'ombres", „Chanson de brigands", „Chant de bonheur" und „La harpe éolienne") gelten Erfahrungen, Lebens- und Fantasie-Episoden, die Lélio vor seinem geistigen Ohr ablaufen lässt. In Abwandlung des Wortes eines Max Frisch-Erzählers könnte man sagen: Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die musikalische Geschichte dazu. Und diese „Geschichte" in mehreren Teilen könnte disparater oder assoziativer nicht sein; denn die „Fischer"-Ballade hat mit den folgenden Episoden ebenso wenig gemein, wie der darauffolgende Chor, der die gespenstische Schattenwelt Hamlets hört und mit einer Musik besingt, die Berlioz seiner Kantate *La mort de Cléopâtre* entlieh. Das Lied der kalabresischen Freischärler-Brigaden steht wiederum in keinem erkennbaren thematischen Zusammenhang mit dem nachfolgenden „Chant de bonheur", das sich der Berlioz'schen Kantate *La mort d'Orphée* bedient, ganz zu schweigen von dem Orchesterstück, das die Windharfe feiert.

Man ahnt die Absicht: Berlioz komponierte gegen das Vereindeutigen von Themen. Lélios „Erfahrung" ist die der Vielfalt; ihre „Geschichte" besteht darin, diese Vielfalt und klangliche Farbigkeit als eine Reihe von Erlebnissen zu erhalten. Wenn Berlioz beide Kompositionen, die *Symphonie fantastique* und *Le Retour à la vie*, eine *Épisode de la vie d'un artiste* nannte, dann galt ihm diese „Episode" als Inbegriff einer „idée musicale romantique". Das bedeutet aber auch: Das Romantische hielt Berlioz für etwas, das sich aus episodischen Seelenerlebnissen zusammensetzte, getaucht in Moll-Farbtöne. Aus seinem *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1841/1842) ging dann hervor, dass er die Ausdruckspaletten der Instrumente wie musikalisch gewordene Spektralfarben behandelte. Der Komponist wiederum versteht sich dabei als Prisma, in dem sich die Urlaute aufs Farbigste brechen. Auch das begründet die thematische Vielfalt, der sich sein Lélio stellt.

Nun mag es ja von einem gewissen biografischen Interesse sein, ob *Lélio* als Komposition durch Berlioz' zunächst prekäres Verhältnis zur irischen Shakespeare Darstellerin (und späteren Frau) Harriet Smithson (seiner „Juliette" und „Ophélia") oder durch Marie Moke angeregt worden war, die ihre Verlobung mit dem Komponisten zugunsten von Joseph Camille Pleyel, Musikverleger und Manager der wichtigsten Konzerthalle von Paris, der Salle Pleyel, auflöste. Für die künstlerische Bedeutung dieses Melologs, der im deutschen Sprachgebiet erstmals 1855 in Weimar auf Anregung von Franz Liszt aufgeführt wurde, erscheint dies freilich unerheblich.

Elf Jahre zuvor hatte Berlioz – im französischen Vormärz also – eine kunstpolitische Utopie entworfen, und zwar in Gestalt einer *Euphonia ou la ville musicale*. In der Welt der Euphonier spielt als gelinde Überraschung – und ganz ähnlich wie in den Schriften E.T.A. Hoffmanns übrigens! – die Musik Christoph Willibald Glucks eine Hauptrolle. Mag Euphonia – kurioserweise denkt Berlioz den Ort als eine kleine Stadt im Harz, eine ästhetische Enklave für Kunstpriester – auch am Einbruch mörderischer Eifersucht letztlich scheitern, ihr Anspruch bleibt: der flüchtigen Musik einen bleibenden Ort zu schaffen. Freilich kippt das Utopische an der Stelle ins Dystopische, wo Berlioz einen elektrisch-magnetischen Apparat einführt, der dem Komponisten-Dirigenten erlaubt, sein Ausdruckswollen unmittelbar auf die ausübenden Musiker zu übertragen. Auf diese Weise spielt er auf ihnen – das alles um der vollkommenen Aufführung willen, die ja auch Berlioz' Lélio mehr erstrebt denn erreicht.

Warum aber diese Vorliebe für Gluck? Wiederum ähnlich wie bei Hoffmann, weil dieser Komponist wie kaum ein anderer die Fusion von „aufgeklärtem" Umgang mit dem mythologisch-musikalischen Material und „romantischer" Emotionalität *avant la lettre* in seinem Werk verkörpert. Im Gluck'schen „Tanz der Furien" erkannte Berlioz eine Vorform des musikalischen „Rausches der Sinne", wie ihn zusammen mit Berlioz in der bildenden Kunst Eugène Delacroix und in der Lyrik Charles Baudelaire, Edgar A. Poe und Théophile Gautier feierten. Doch war Berlioz' eigentliches musikalisches Ideal die Oper *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber, für dessen Aufnahme in Frankreich er mehr als jeder andere geleistet hat. In seinen *Lebenserinnerungen*, die zu den anschaulichsten Autobiographien eines Komponisten gehören, die wir haben, schreibt er über sein musikalisches Urerlebnis namens „Freischütz": Diese Dichtung – gemeint ist das Libretto und die Vertonung – „ist voller Leben, voller Leidenschaft und Gegensätze. Melodie, Harmonie und Rhythmus brausen, lodern und leuchten im Verein." In dieser Musikdramatik erkannte Berlioz das Romantische schlechthin, das er wahlweise – wiederum wie Hoffmann – mit Beethoven anreicherte oder mit sakralen

Weisen, die nur eines wollen: das Leben heiligen; denn mit Goethe wusste er: wie es auch sei, dieses Leben, es ist gut. Auch Lélio sollte dies zuletzt erfahren, jedoch mit einer wesentlichen Akzentverschiebung: das Leben, es ist gut, sofern es Musik werden kann, denn ohne sie wäre es – wie Nietzsche später bekunden wird – ein bloßer „Irrthum“.

Rüdiger Görner

Lélio ou Le Retour à la vie op. 14b

1. « Dieu! je vis encore … »

Lélio *(encore faible et chancelant)*
(Il entre par l'un des côtés de l'avant-scène.)
Dieu! je vis encore …
Il est donc vrai, la vie comme un serpent s'est glissée dans mon cœur pour le déchirer de nouveau …
Mais si ce perfide poison a trompé mon désespoir, comment ai-je pu résister à un pareil songe? …
Comment n'ai-je pas été brisé par les étreintes horribles de la main de fer qui m'avait saisi? …
Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces soldats, les clameurs de cette populace, ces pas graves et cadencés tombant sur mon cœur comme des marteaux de Cyclopes … Et l'inexorable mélodie retentissant à mon oreille jusque dans ce léthargique sommeil, pour me

Lélio or the Return to Life op. 14b

1. "My God: I am still alive …"

Lélio *(still tottering weakly)*
(He enters the forestage from one side.)
My God: I am still alive …
So it's true: life has slipped back into my heart like a snake, ready to tear it apart again … But if that false poison deceived me in my despair, how could I have endured such a nightmare? How was I not crushed by that iron hand in its fearful grip? The scaffold, the court, the executioners, the soldiers, the clamour of the crowd, the heavy, relentless tread falling on my heart like the Cyclops' hammer … And that inexorable melody, echoing in my ears even in my drugged sleep, recalling her vanished image, and reviving my slumbering agony. To see her

Lélio oder Die Rückkehr ins Leben op. 14b

1. „Gott! Ich lebe noch …"

Lélio *(immer noch schwach und wankend)*
(Er tritt aus der Kulisse in den Vordergrund der Bühne.)
Gott! Ich lebe noch … So ist es wahr, dass sich das Leben wie eine Schlange in mein Herz zurückschlich, um es aufs neue zu zerstören … Wenn aber dies verräterische Gift meine Verzweiflung nur getäuscht hat, wie konnte ich so einen Traum dann überleben? … Wieso hat mich die fürchterliche Hand, die mich mit stählerner Gewalt ergriff, dann nicht zermalmt? … Dieser Richtplatz, diese Richter, diese Henker, diese Soldaten, der Lärm dieses Volks, diese schweren, gemessenen Tritte, die auf mein Herz fielen wie Zyklopenhämmer … Und die unerbittliche Melodie, die mich verfolgt hat bis in jenen lethargischen

rappeler son image effacée et raviver la souffrance endormie. La voir, l'entendre, elle!! elle! … ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse; sa douce voix changée en hurlement de Bacchante; puis ces cloches, ce chant de mort religieux et impie, funèbre et burlesque, emprunté à l'Église par l'Enfer pour une insultante parodie! … Et, encore elle, toujours elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la ronde infernale autour de mon tombeau! … Quelle nuit! au milieu de ces tortures j'ai dû pousser des cris, Horatio m'aurait-il entendu? … Non, voilà encore la lettre que je lui avais laissée; s'il fût entré, il l'eût prise … pauvre Horatio! Je crois l'entendre encore si calme et si tranquille, hier à son piano, pendant que je lui écrivais cet adieu suprême … Il ignorait les déchirements de mon cœur et ma funeste résolution; et de sa voix la plus douce, poète

and hear her! Her! Her! her fine noble features distorted by cruel irony, her sweet voice transformed to a drunken howl. Then bells! with a dirge both sacred and profane, solemn and burlesque, borrowed from the church by Hell as an insult and a mockery! Then her again, always her, with her inscrutable smile, leading the witches' dance around my tomb! What a night! Under such torture I must have cried out, but would Horatio have heard me? No! Here's the letter I left for him. If he'd come he would have taken it … Poor Horatio! I seem to hear him still, calmly at his piano, yesterday, while I was writing him my last farewell … He had no idea of the torment in my heart or of my fateful resolution: in his soft poetic voice, unmindful of the cruelty of passion, he sang his favourite ballad.

Schlaf, nur um mich an ihr ausgelöschtes Antlitz zu erinnern und alte Wunden wieder aufzureißen. Sie sehen, sie hören, sie! sie! … Ihre edlen, anmutigen Züge, verzerrt von einer schrecklichen Ironie; ihre liebliche, sanfte Stimme, in bacchanalisches Geheul verwandelt; dann diese Glocken, dieser Grabgesang, fromm und gottlos, trauernd und närrisch zugleich, der Kirche nachgeäfft von Satans Horden selbst! … Und wieder sie, immer sie, mit ihrem rätselhaften Lächeln, wie sie den Höllenreigen um mein Grab anführte! Welch eine Nacht! Inmitten dieser Martern habe ich doch wohl aufschrein müssen? Hat Horatio mich denn nicht gehört? … Nein, da liegt immer noch der Brief, den ich ihm hinterließ; wäre er hier gewesen, dann hätte er ihn genommen … armer Horatio! Ich glaube ihn immer noch zu hören, wie er gestern, so heiter und gelassen, an seinem Klavier saß, während ich ihm dieses letzte Lebewohl schrieb …

insoucieux des passions cruelles, il chantait sa ballade favorite.

2. Le pêcheur: Ballade de Goethe
(Version française de Albert Du Boys)

Horatio *(derrière la toile)*
L'onde frémit, l'onde s'agite;
Au bord est un jeune pêcheur.
De ce beau lac le charme excite
Dans l'âme une molle langueur.
À peine il voit, à peine il guide
Sa ligne errante sur les flots.
Tout à coup sur le lac limpide
S'élève la nymphe des eaux.

Lélio
Il y a cinq ans qu'Horatio

2. The Fisherman
(Ballad by Goethe. French version by Albert Du Boys)

Horatio
Down by the lake the fisherman tarried,
Down by the water's flowing tide,
There, as he sat, the breezes carried
His thoughts far from that still waterside.
His line fell softly on the water,
His gaze lay idly downward fix'd,
When he saw the river's daughter
Arise as a fair water-nix.

Lélio
Five years have passed since Horatio translated that ballad by Goethe, and I

Ohne von der Zerrissenheit meines Herzens und meinem unheilvollen Vorhaben etwas zu ahnen, sang er – Poet, den grausame Leidenschaften nicht erschüttern – mit sanftester Stimme seine Lieblingsballade.

2. Der Fischer
(Originaltext: Albert Du Boys nach Goethe)

Horatio
Auf wallt die Flut, auf braust die Welle,
Dran sitzt ein junger Fischersmann;
Schön ist der See, und seine Schwälle,
Sie ziehn sanft den Jüngling in Bann.
Bis tief ans Herz schon aufgesogen,
Lässt er der Angel ihren Lauf,
Da steigt jäh aus dem Spiel der Wogen
Des Wassers Sirene herauf.

Lélio
Fünf Jahre ist es her, dass Horatio diese Goethe-Ballade nachgedichtet hat und ich sie zu Musik setzte. Damals

écrivait cette ballade imitée de Goethe et que j'en fis la musique. Nous étions heureux alors; son sort n'a pas changé, et le mien … cinq ans! que j'ai souffert depuis lors!

Horatio
Elle lui dit: Vois la lumière
Descendre dans mes flots d'azur;
Vois dans mes flots Phœbé se plaire
Et briller d'un éclat plus pur.
Vois comme le ciel sans nuage
Dans les vagues paraît plus beau;
Vois! Vois! Vois enfin, vois ta propre image
Qui te sourit du fond de l'eau.

Lélio
Sirène! Sirène! Dieu! mon cœur se brise!

Horatio
L'onde frémit, l'onde s'agite,
Vient mouiller les pieds du pêcheur;
Il entend la voix qui

set it to Music. We were happy then. He is happy still, but … five years! What agony I have suffered since then!

Horatio
Then she spoke: "Come where the daylight
Glitters beneath the azure stream,
Watch how the horned moon at midnight
Sends through the waters its pure, sparkling beam!
See how the cloudless sky seems clearer,
How the stars a spangled image make! See! See!
Then see how your own seems dearer
Reflected in the depths of the lake!"

Lélio
Enchantress! Enchantress! O God! My heart is breaking!

Horatio
Rous'd by her voice so pure and exciting,
Over his feet the waters pour,
Hearkening to her words

waren wir noch glücklich; sein Schicksal blieb seitdem das gleiche, aber meines … Fünf Jahre! Was musste ich inzwischen leiden!

Horatio
Die singt ihm zu: „Schau, wie die Sonne
In meiner Flut sich lächelnd malt,
Wie, darin badend, sie voll Wonne
In zweimal licht 'rem Glanz erstrahlt;
O schau, wie des Himmels Gewölbe
Darin blaut in verklärter Pracht;
Schau, schau,
Schau zuletzt dein Gesicht, dies selbe,
Wie 's tief, so tief im See dir lacht!"

Lélio
Sirene! Sirene! Gott! Mir bricht das Herz!

Horatio
Auf wallt die Flut, auf braust die Welle,
Sie netzt dem Fischer schon den Fuß –
So als ob das Herz ihm da

l'invite,
Il cède à son charme trompeur.

Lélio
Oui, oui, je ne l'ai que trop écoutée!

Horatio
Elle disait d'une voix tendre,
D'une voix tendre elle chantait;
Sans le vouloir, sans se défendre,
Il suit la nymphe, il disparaît.

3. « Etrange persistance d'un souvenir! »

Lélio
Étrange persistance d'un souvenir! Hélas! ces vers qui contiennent une allusion évidente à mon fatal égarement, cette musique, cette voix qui retentissent obstinément en moi, ne semblent-ils pas me dire que je dois vivre encore pour mon art et pour l'amitié?
Vivre! … mais vivre,

so inviting,
He yields to her dissembling allure.

Lélio
Yes, yes! I listened to her too well …

Horatio
She spoke in tones so soft and tender,
The sweetest voice he ever heard.
Then he knew he could ne'er but surrender.
He followed the nymph – and disappeared.

3. "How strangely those memories persist!"

Lélio
How strangely those memories persist! Oh alas! That poem, with its clear allusion to my fatal distraction, that music, that voice echoing obstinately within me, they all seem to tell me that I must live once more for my art and for friendship's sake. Live again! … but for me living means suffering!

schwölle,
Vernimmt er den lockenden Gruß.

Lélio
Ja, ja, nur allzu oft habe ich ihn vernommen!

Horatio
Sie sprach so lieblich, so betörend,
Betörend lieblich sang sie her;
So wenig wollend wie sich wehrend,
Folgt ' er der Schönen und kam nie mehr.

3. „Seltsame Beharrlichkeit einer Erinnerung!"

Lélio
Seltsame Beharrlichkeit einer Erinnerung! Ach! diese Verse, die eine überdeutliche Anspielung auf meine unheilvolle Verwirrtheit enthalten, diese Musik, diese Stimme in meinem Innern, die mich hartnäckig verfolgt, scheinen sie mir nicht zu sagen: Lebe wieder, für deine Kunst und für die Freundschaft?

pour moi, c'est souffrir! et la mort, c'est le repos. Les doutes d'Hamlet ont déjà été une première fois sans force contre mon désespoir; seraient-ils plus puissants contre la lassitude et le dégoût? Je ne cherche pas à approfondir quels seront nos songes quand nous aurons été soustraits au tumulte de cette vie, ni à connaître la carte de cette contrée inconnue d'où nul voyageur ne revient … Hamlet! … profonde et désolante conception! … que de mal tu m'as fait! Oh! il n'est que trop vrai, Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être. Moore, avec ses douloureuses mélodies, est venu achever l'ouvrage de l'auteur d'Hamlet. Ainsi la brise, soupirant sur les ruines d'un temple renversé par une secousse volcanique, les couvre peu à peu de sable et en efface enfin jusqu'au dernier débris. Et pourtant j'y reviens sans cesse, je me suis laissé

and death means … repose. Hamlet's doubts have already once proved powerless in the face of my despair; would they be any stronger against weakness and disgust? I cannot hope to fathom what dreams may come … When we have shuffled off this mortal coil, must give us pause; nor would I puzzle over the map of the undiscover'd country from whose bourn, no traveller returns …Hamlet! Profound and harrowing conception! What a wretch you have made of me! Oh! It is all too true: Shakespeare ignited a revolution in me that overturned my very being. Then came Moore, with her desolate poetry, and finished off the work that the author of Hamlet had begun, like the wind breathing over the ruins of a temple destroyed by an earthquake, covering it bit by bit with sand and obliterating every last trace. Yet I come back to Shakespeare time and

Leben! … Aber Leben heißt für mich Leiden! Und der Tod bedeutet: Ruhe. Hamlets Ahnungen haben sich schon ein erstes Mal als machtlos erwiesen: gegen meine Verzweiflung; werden sie gegen Überdruss und Ekel mehr vermögen? Ich suche nicht zu ergründen, welche Träume in jenem Todesschlafe kommen mögen, wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt, noch strebe ich, die Karte jenes unentdeckten Landes zu kennen, aus dem kein Wandrer wiederkehrt … Hamlet! … du tiefgründige, herzergreifende Schöpfung! Welch Leid hast du mir angetan! O, es ist nur zu wahr: Shakespeare hat in mir eine Umwälzung ausgelöst, die mein gesamtes Dasein aus den Fugen brachte. Moore mit seinen schmerzerfüllten Melodien führte das Werk des Hamlet-Dichters zur Vollendung. So wie die Briese über die Ruinen eines Tempels seufzt, den ein Vulkanausbruch verwüstet hat, und dessen Trümmer nach und nach

fasciner par le terrible génie … Qu'il est beau, vrai et pénétrant, ce discours du spectre royal, dévoilant au jeune Hamlet le crime qui l'a privé de son père! Il m'a toujours semblé que ce morceau pouvait être le sujet d'une composition pleine d'un grand et sombre caractère. Son souvenir m'émeut en ce moment plus que jamais … Mon instinct musical se réveille … Oui, je l'entends … Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité …

time again; I am helplessly entranced by his terrifying genius. How beautiful, how true and heart-rending is the speech by the royal ghost when he reveals to the young Hamlet the crime which robbed him of his father! This passage has always struck me as having the makings of a composition of grand and sombre character. The memory of it moves me more than ever at this moment … I feel my musical impulse stirring … Yes, I can hear it … What is this singular capacity of substituting imagination for reality? …

mit Sand bedeckt, bis schließlich auch die letzte Spur getilgt ist. Und doch zieht es mich immer wieder dorthin, doch lasse ich mich in Bann schlagen von dem furchterregenden Genius … wie schön es ist, wie wahr und wie erschütternd, dieses Zwiegespräch, worin der Königliche Geist dem jungen Hamlet das Verbrechen offenbart, das ihm den Vater raubte! Es schien mir immer schon, als könne diese Szene Stoff für eine Komposition düsteren, erhabensten Charakters bieten. In diesem Augenblick erfasst mich die Erinnerung daran stärker denn je … Mein musikalischer Instinkt erwacht … Ja, ich höre sie … Was ist dies nur für eine eigentümliche Gabe, welche die Wirklichkeit so durch die Einbildung ersetzt? …

4. Chœur d'ombres

Léilo
Quel est cet orchestre idéal qui chante en dedans de moi? …

4. Chorus of Shades

Léilo
What is this imaginary orchestra that sings within me? …

4. Chor der Schatten

Léilo
Was ist dies für ein Idealorchester, das in meinem Inneren erklingt? …

(Il médite.)
Une instrumentation sourde … une harmonie large et sinistre … une lugubre mélodie … un chœur en unissons et octaves … semblable à une grande voix exhalant une plainte menaçante pendant la mystérieuse solennité de la nuit …
(Il semble écouter pendant les premières mesures du morceau suivant. Puis il prend sur une table un volume, l'ouvre et va s'étendre sur un lit de repos, où il reste pendant tout le Chœur d'ombres, tantôt lisant, tantôt méditant.)

Chœur d'ombres
Froid de la mort, nuit de la tombe,
Bruit éternel des pas du temps,
Noir chaos où l'espoir succombe,
Quand donc, quand donc finirez-vous?
Vivants! toujours, toujours la mort vorace
Fait de vous un nouveau festin,
Sans que sur la terre on

(He pauses, in thought.)
Dark-sounding instruments … broad, sinister harmony … a gloomy melody … a chorus in unisons and octaves … like some great voice breathing out a menacing lament in the solemn mystery of night …
(During the opening bars of the following piece he seems to be listening. Then he picks up a book from the table, opens it, and lies down on a couch where he remains for the whole Chorus of Shades, sometimes reading, sometimes in thought.)

Chorus of Shades
Coldness of death, darkness infernal,
Unceasing tread of time's fell pace,
Chaos black and despair eternal,
What else, what else is man's fate?
O death! O death!
Oh will you never cease your plunder,
Feasting on the souls of men?
Endless is your

(Er sinniert.) Eine dumpfe, tonlose Instrumentation … eine erhabene, düstere Harmonie … eine schwere Trauermelodie … ein Chor in Unisono und Oktaven … gleich einer mächtigen Stimme, die in der geheimnisvollen Feierlichkeit der Nacht eine unheilkündende Klage ausstößt …
(Während der ersten Takte der nachfolgenden Nummer scheint er zu lauschen. Dann nimmt er von einem Tisch einen Folianten, schlägt ihn auf und geht sich auf einem Ruhebett ausstrecken, wo er während des ganzen Chors der Schatten verbleibt, einmal lesend, einmal nachsinnend.)

Chor der Schatten
Kerker des Tods, kalt und umnachtet,
Schreiten der Zeit, das nie verhallt,
Schwarzes Chaos, wo Elend schmachtet,
Wie lang, wie lang währt noch dein Reich?
Habt acht, die ihr da lebt auf Erden,
Unersättlich mäht euch der

se lasse
De donner pâture à sa faim
Sans qu'on se lasse
De donner pâture à sa faim.
Quand donc, nuit de la tombe,
Bruit éternel des pas du temps,
Noir chaos où l'espoir succombe,
Quand donc, quand donc finirez-vous?

5. « O Shakespeare! »

Lélio *(assis sur un lit de repos, tenant un livre à la main)*
Ô Shakespeare! Shakespeare! toi dont les premières années passèrent inaperçues, dont l'histoire est presque aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère, quelles traces éblouissantes a laissées ton génie! Et pourtant que tu es peu compris!
De grands peuples t'adorent, il est vrai; mais tant d'autres te blasphèment! Sans te connaître, sur

unremitting hunger,
Shall they never breathe again?

5. "O Shakespeare …"

Lélio *(seated on the couch, a book in his hand)*
O Shakespeare, Shakespeare! you whose early years passed in obscurity, whose life is almost as uncharted as that of Ossian, or Homer, what a dazzling path your genius traced out! And yet how little you are understood! Many great nations worship you, it is true, but so many others abominate you! It's not long since half of Europe accused you of barbarism without knowing you, on

Tod –
Er, dem aller Welt neues Werden
Immer neue Ernte nur bot,
Dem neues Werden
Immer neue Ernte nur bot.
Wie lang, Tod, kalt umnachtet,
Schreiten der Zeit, das nie verhallt,
Schwarzes Chaos, wo Elend schmachtet,
Wie lang, wie lang währt noch dein Reich?

5. „O Shakespeare!"

Lélio *(auf einem Ruhebett sitzend, ein Buch in der Hand)*
O Shakespeare! Shakespeare! Du, dessen erste Lebensjahre unbeachtet verstrichen, dessen Geschichte fast ebenso im Dunkeln liegt wie die des Ossian und des Homer, welch blendende Spuren hat dein Genius hinterlassen! Und wie wenig wirst du doch verstanden! Zwar gibt es große Nationen, die dich verehren; aber wieviele andre schänden dich und ziehn dich in den Schmutz! Ohne dich zu kennen, nur ein paar

la foi d'écrivains sans âme, qui ont pillé tes trésors en te dénigrant, on osait naguère encore dans la moitié de l'Europe t'accuser de barbarie! …
Mais les plus cruels ennemis du génie ne sont pas ceux auxquels la nature a refusé le sentiment du vrai et du beau; pour ceux-là même, avec le temps, la lumière se fait quelquefois! Non, ce sont ces tristes habitants du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais; ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission; et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les

the strength of certain soulless writers who plundered and desecrated your treasurehouse …
But it is not people deprived by nature of any feeling for truth or beauty who are the bitterest enemies of genius; they sometimes see the light, given time. No, it is the wretched congregation of the temple of Routine, fanatic priests who would sacrifice the most sublime, new ideas to their goddess – if they ever had any. These young, 80-year-old theorists, living in an ocean of prejudice and fondly imagining that the world is bounded by the shores of their island; these old profligates of every age like music to tickle their senses and entertain them, with no conception that the chaste muse would ever have any nobler mission than that. Then there are the vandals who dare to apply their hand to original works, subjecting them to detestable mutilations

seelenlosen Federfuchsern nachbetend, die deine Schätze plünderten, dich aber gleichzeitig verunglimpft haben, wagte man bis vor kurzem noch mitten in Europa, dir Barbarei vorzuwerfen … Aber die grimmigsten Feinde des Genies sind nicht jene, denen die Natur den Sinn für das Wahre und Schöne versagt hat; sie finden sogar manchmal noch Erleuchtung; nein, es sind jene Unseligen, die im Tempel der Routine hausen, fanatische Priester, welche ihrer stumpfsinnigen Göttin die erhabensten Ideen opfern, sofern es ihnen überhaupt gegeben ist, solche Ideen zu erkennen; diese achtzigjährigen Jung-Theoretiker, die inmitten eines Meers von Vorurteilen leben und überzeugt sind, die Welt wäre an den Rändern ihres Eilands zu Ende; diese wollüstigen Greise jeden Alters, die der Musik befehlen, sie zu umschmeicheln, sie zu unterhalten, die aber nicht eingestehen wollen, die keusche Muse könne

ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements, pour lesquels, disent-ils, il faut beaucoup de goût. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or.
(Il se lève, et frappe la table avec son livre en l'y déposant.)
Oh! une pareille société, pour un artiste, est pire que l'enfer!
(Avec une exaltation sombre et toujours croissante.)
J'ai envie d'aller dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de Bravi, dussé-je n'être que simple brigand …
J'y ai souvent songé …

which they call corrections and improvements which require, in their opinion, considerable taste. A curse upon them! They do art a damnable mischief! They are like those ill-bred birds that inhabit our public parks, and perch cheekily on the finest statuary. Having fouled Jupiter's brow or Hercules' arm or Venus' breast, they preen themselves with proud satisfaction as if they'd laid a golden egg!
(He gets up and slams the book down on the table.)
Oh! such a society, for an artist, is worse than hell!
(With intense, growing excitement)
I long to go to the Kingdom of Naples or Calabria to seek service with a band of outlaws, even if I were just an ordinary brigand …
I have dreamed about it often … Yes! the poetic superstition, the guardian Madonna, the caves piled high with booty, the dishevelled women shivering with fright, the concert of shrieks and cries ac-

zu Höherem berufen sein; und vor allem jene, die es wagen, Hand an die Originalwerke zu legen, ihnen greuliche Verstümmelungen antun, die sie Verbesserungen und Vervollkommnungen nennen, zu denen angeblich viel Geschmack gehöre. Fluch über diese Frevler! Wie jämmerlich verschandeln sie die Kunst! Sie gleichen den gemeinen Spatzen, die uns're öffentlichen Gärten bevölkern, sich frech auf die schönsten Standbilder setzen und, wenn sie die Stirn des Jupiter, den Arm des Herkules oder den Busen der Venus beschmutzt haben, sich stolz und zufrieden aufplustern, als hätten sie ein gold'nes Ei gelegt!
(Er erhebt sich, schlägt mit seinem Buch auf den Tisch und legt es hin.)
Oh! Solche Gesellschaft ist für einen Künstler schlimmer als die Hölle!
(Mit düsterer, ständig wachsender Begeisterung:)
Ich hätte nicht übel Lust, ins Königreich Neapel oder nach Kalabrien zu gehen

Oui! de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris d'horreur accompagné d'un orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacryma-christi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie! …
(Il sort un instant et revient, tenant à la main un chapeau de brigand romain, avec la cartouchière, la carabine, le sabre et les pistolets. Pendant l'exécution de la Chanson de Brigands sa pantomime exprime la part qu'il prend en imagination à la scène qu'il croit entendre.)

companied by an orchestra of rifles, swords and daggers, blood and Lachryma Christi, a bed of lava rocked by earthquakes, there's the life for me! …
(He goes out for a moment and returns holding an Italian brigand hat, also a cartridge-pouch, rifle, sword and pistols. During the Brigand's Song his actions portray the part he imagines he plays in the scene he thinks he hears).

und irgendeinem Räuberhauptmann meine Dienste anzubieten, dürfte ich auch nichts sein als ein einfacher Bandit … Ich habe oft davon geträumt … Jawohl!
Blühender Aberglaube, eine Madonna als Schutzpatronin, Berge von reicher Beute in den Höhlen, Weiber mit aufgelöstem
Haar und zitternd vor Angst und Schrecken, ein Konzert wilder Entsetzensschreie, begleitet von einem Orchester aus Karabinern, Säbeln und Dolchen, Blut und Lacrymae Christi, ein Lavabett, von Erdbeben gewiegt –
ja, vorwärts, das ist Leben! …
(Er geht einen Moment ab und kommt mit Patronentasche, Karabiner, Säbel und den Pistolen zurück, in seiner Hand einen Banditenhut. Während des Räuberliedes drückt Lélio pantomimisch die Rolle aus, die er bei dieser in seiner Phantasie erklingenden Szene übernimmt.)

6. Chanson de brigands

Le capitaine
J'aurais cent ans à vivre encore,
Cent ans et plus, riche et content …

Les Brigands
La la le ra, la la la le ra la.

Le capitaine
J'aimerais mieux être brigand
Que pape et roi que l'on adore.
Franchissons rochers et torrents!

Les Brigands
Franchissons rochers et torrents!

Le capitaine
Ce jour est un jour de largesses.
Nous allons boire à nos maîtresses
Dans le crâne de leurs amants!

Les Brigands
Allons, ces belles éplorées
Demandent des consolateurs;

6. Brigands Song

Captain
Had I a hundred years before me
With all the wealth you'll ever see,

Brigands
La la le ra, la la la le ra la.

Captain
Brigand would I far rather be
Than king where the people adore me!
Let's away to mountains and hills!

Brigands
Let's away to mountains and hills!

Captain
Our mistresses provide our pleasure,
While wine we pour in abundant measure,
Drinking from their lovers' skulls!

Brigands
Whene'er you hear a maiden weeping,
She needs a brave man at

6. Räuberlied

Hauptmann
Auch wenn ich über hundert Jahr' würd',
Ja, hundert Jahr', glücklich und reich –

Banditen
Lalalera, lalala le rala!

Hauptmann
Bliebe ich doch Räuber mit euch,
Bevor ich je Papst oder Zar würd'!
Frisch hinaus in Felsen und Tann!

Banditen
Frisch hinaus in Felsen und Tann!

Hauptmann
An diesem Festtag zeigt euch edel,
Drum stoßt mit ihrer Liebsten Schädel
Auf das Wohl unsrer Schönen an!

Hauptmann und Banditen
Doch weil die Mädchen so sich quälen,
Steht rasch als Trost ihnen

En pleurs d'amour changeons ces pleurs,
Formons de joyeux hyménées!
A la montagne, au vieux couvent
Chacun doit aller à confesse
Avant de boire à sa maîtresse
Dans le crâne de son amant.

Le capitaine
Zora ne voulait pas survivre
A son brave et beau défenseur.

Les Brigands
(éclats de rire)
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Le capitaine
«Le Prince est mort, percez mon cœur!
Au tombeau laissez-moi le suivre!»
Nous l'emportons au roc ardent.

Les Brigands
Au roc ardent!

Le capitaine *(avec ironie)*

her side.
She loses her heart, becomes his bride,
Tonight with his love he'll be sleeping!
Off to the mountain, to the hill!
Each his devotions will be doing,
And then his mistress will be wooing,
Drinking from her lover's skull!

Captain
The lovely Zora in her sorrow
Filled the air with many a cry:

Brigands *(lauhging)*
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Captain
"My prince is dead, I too must die,
My lord to his grave let me follow!"
Off to the mountain, to the hill!

Brigands
Off to the mountain, to the hill!

zur Seit';
Lasst ihr sie weinen, dann vor Freud',
Indem wir uns ihnen vermählen!
Oben am Berg der fromme Mann
Soll traun den Führer und sein Rädel,
Doch dann, mit ihrer Liebsten Schädel,
Stoßt auf unsere Schönen an!

Hauptmann
Nachdem er fiel, ihr schöner Streiter,
Wollt' auch Zora sterben vor Schmerz …

Banditen *(lachend)*
Ha, ha! Ha, ha! Ha, ha!

Hauptmann
„Mein Prinz ist tot! Durchbohrt mein Herz,
So bleib' er im Tod mein Begleiter!"
Sie musst' zur Höhle am Vulkan.

Banditen
Zu dem Vulkan.

Hauptmann *(ironisch)*
Am nächsten Tage trank das

Le lendemain, folle
d'ivresse,
Elle avait noyé sa tristesse
Dans le crâne de son
amant.

**Le capitaine et
les brigands**
Fidèles et tendres co-
lombes,
Vos chevaliers sont morts!
Eh bien! Mourir pour vous
fut leur destin.
D'un pied léger foulez
leurs tombes!
Pour vous plus de tristes
moments,
Gloire au hasard qui nous
rassemble!
Oui, oui, nous allons boire
ensemble
Dans le crâne de vos
amants.
Tra la la la la la la la la
lera.
Quittons la campagne!
Le vieil ermite nous attend.
Au couvent!

Les Brigands
Capitaine, nous te suivons,
nous sommes prêts.

Le capitaine et les brigands
Allons! à la montagne!

Captain *(with irony)*
We lead her off and on the
morrow
She leaves behind her grief
and sorrow,
Drinking from her lover's
skull!

Captain and Brigands
My sweet and tender dove,
your lover
Is dead and gone, alas, ah
woe!
His duty was to die for
you,
A suffering heart will
recover!
Away to mountain and
hill!
Your grief you have to put
behind you,
Yes, yes, tomorrow's dawn
will find you
Drinking from your lover's
skull!
Away to the convent!
The ancient hermit there
awaits
In the hills!

Brigands
Gallant captain, here are
your men,
Ready to serve, ready!

Mädel
Sich schon aus seines Liebsten
Schädel
Neue Freude am Leben an.

Hauptmann und Banditen
Für dich, du treue zarte Taube,
Fand dein Galan den Tod – je
nun!
Es war sein Los, so lass ihn
ruhn
Und tanze du auf seinem
Staube!
Ein Hoch auf uns glücklich'
Gespann!
Weil's ihr gelang, dies
einzufädeln,
Drum stoßt mit eurer Liebs-
ten Schädeln
Auf die Gunst der Fortuna an!
Tralalala, [etc.]
Stürmt Höhen und Halde!
Es tu' der Klostermönch sein
Werk
Dort am Berg!

Banditen
Wir stehn alle, Hauptmann,
zu dir!
Führe uns an! Fort hier,

Hauptmann und Banditen
Fort aus dem Walde!

Captain and Brigands
Off to the mountain!

7. « Comme mon esprit flotte incertain! »

Lélio
(Long silence. – Sa furieuse exaltation semble se dissiper … Il quitte ses armes. L'attendrissement le gagne peu à peu. Il pleure à sanglots. Puis son émotion s'adoucit … Il rêve quelque temps, soupire, et enfin, essuyant ses larmes, il dit avec plus de calme:)
Comme mon esprit flotte incertain! … De ce monde frénétique il passe maintenant aux rêves les plus enivrants. La douce espérance rayonnant sur mon front flétri, la force de se tourner encore vers les cieux … Je me vois dans l'avenir, couronné par l'amour; la porte de l'enfer, repoussée par une main chérie, se referme; je respire plus librement; mon cœur, frémissant encore d'une angoisse mortelle, se dilate de bonheur; un ciel bleu se

7. "How my spirit wavers!"

Lélio
(A long silence … His wild excitement subsides … He puts his weapons down and gradually grows calmer. He is sobbing. Then his emotion abates. He dreams awhile, sighs, then wipes his tears and speaks with composure:)
How my spirit wavers! From that tumultuous world it passes to the most ecstatic dreams. Sweet Hope, shining on my furrowed brow, bids my soul turn heavenwards …
I see myself at some future time crowned by Love; the gates of Hell are closed by a beloved hand; I breathe the air freely; my heart swells with joy, still trembling with mortal anguish. Above me the blue sky is decked with stars. Distant chords are wafted to me on a harmonious breeze, like the echo of the voice I adore. My eyes,

7. „Wie irrt mein Geist umher!"

Lélio
(langes Schweigen … Seine wilde Schwärmerei scheint zu verfliegen … Er legt seine Waffen nieder. Nach und nach wird er von Ruhe überkommen. Er weint und schluchzt. Dann beruhigt sich sein Gemüt … Er träumt eine Weile vor sich hin, seufzt, wischt sich schließlich die Tränen ab und sagt gefasster:)
Wie irrt mein Geist umher! … Aus dieser wild-barbarischen Welt geht er nun zu den berauschendsten Träumen über. Die süße Hoffnung, die meine welke Stirn bestrahlt, die Kraft, sich wieder dem Himmel zuzuwenden … Ich sehe mich in der Zukunft, die Stirn von Liebe bekrönt; die Höllenpforte schließt sich wieder, zugestoßen von einer geliebten Hand; ich atme freier; mein noch immer in Todesangst zitterndes Herz geht auf vor Glück; ein blauer Himmel schmückt sich über

pare d'étoiles au-dessus de ma tête; une brise harmonieuse m'apporte de lointains accords, qui me semblent un écho de la voix adorée; des larmes de tendresse viennent enfin rafraîchir mes paupières brûlantes des pleurs de la rage et du désespoir. Je suis heureux, et mon ange sourit en admirant son ouvrage; son âme noble et pure scintille sous ses longs cils noirs modestement baissés; une de ses mains dans les miennes, je chante, et son autre main, errant sur les cordes de la harpe, accompagne languissamment mon hymne de bonheur.
(Il s'assied près de la table sur laquelle il s'accoude plongé dans sa rêverie, pendant l'exécution du Chant de bonheur.)

8. Chant de bonheur – Hymne

La voix imaginaire de Lélio

seared by rage and despair, are refreshed by tears of tenderness. I am happy, and my angel delights in her work. Her pure, noble soul glows from beneath her long, dark eyelashes modestly lowered. Holding her hand in mine, I sing, and her other hand sweeps the strings of her harp dreamily accompanying my "Song of Bliss".
(He sits at the table and props his head on his arm. He is lost in reverie while the song is sung.)

8. Song of Bliss – Hymn

Lélios internal voice
(soundless)

meinem Haupt mit Sternen; eine säuselnde Briese trägt mir fernen Wohlklang zu, der mir als Echo der heißgeliebten Stimme erscheint; endlich kommen Tränen der Zärtlichkeit, um meine von Wut- und Verzweiflungstränen brennenden Augen zu erquicken. Ich bin glücklich, und lächelnd bewundert sie, mein Engel, ihr Werk; ihre edle, reine Seele schimmert unter den langen schwarzen, demütig gesenkten Wimpern; ihre eine Hand ruht in der meinen, und während ich singe, streicht sie mit ihrer andern über die Saiten der Harfe, um sehnsuchtsvollen Herzens meine Hymne auf das Glück zu begleiten.
(Er setzt sich an den Tisch und stützt sich dort, in seine Träume versunken, mit dem Ellenbogen auf, während der „Gesang vom Glück" gespielt wird.)

8. Gesang vom Glück

Lélios innere Stimme
(tonlos)

(derrière la toile, à voix éteinte)
Ô mon bonheur, ma vie,
Mon être tout entier, mon Dieu, mon univers!
Est-il auprès de toi quelque bien que j'envie?
Je te vois, tu souris, les cieux me sont ouverts!
L'ivresse de l'amour pour nous est trop brûlante,
Ce tendre abattement est plus délicieux.
Repose dans mes bras, repose cette tête charmante!
Viens! Viens! ô ma rêveuse amante,
Sur mon cœur éperdu.
Viens clore tes beaux yeux!

O perfect bliss! my spirit,
My heart, my flesh and blood, my God, my universe!
Is there some secret blessing you bestow, some great boon that I long for?
When my gaze lights on thee, heaven opens its arms to me!
The ecstasy of love is far beyond enduring,
This tender sense of sadness delights us with its charms.
So rest here in my arms, lay down your gentle head on my shoulder.
Come! come! Oh, as in my dreams appearing.
Close your eyes! Rest your head! come sleep here in my arms!

O du mein Glück! Mein Leben,
Mein ganzes tiefstes Sein,
mein Gott, mein Kosmos du!
Was kann ich |:mehr als dich:|
noch auf Erden erstreben,
Lacht mir doch dein Aug'
schon so himmlisch
strahlend zu!
O lass uns unser Herz vor
Fieberglut stets zäumen –
Um wieviel süßer ist solch
schmachtend-sanfte Ruh!
Schmieg den geliebten Kopf,
ja, schmieg ihn an dies Herz,
um zu träumen –
Komm! Komm! Glückselig
im Geheimen,
Ruhen wir Brust an Brust.
So mach dein Aug' still zu!

9. « Oh! Que ne puis-je la trouver … »

Lélio *(Toujours assis près de la table. Sa sombre tristesse semble le reprendre.)*
Oh! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie, que mon cœur appelle! Que ne puis-je

9. "Oh, why can I not find …"

Lélio *(Still sitting at the table. His gloomy mood seems to seize him.)*
Oh, why can I not find this Juliet, this Ophelia for whom my heart cries out?
Why can I not drink

9. „Oh! Dass ich sie nicht finden kann …"

Lélio *(weiterhin am Tisch. Seine düstere Trauer scheint ihn neu zu überkommen.)*
Oh! Dass ich sie nicht finden kann, diese Julia, diese Ophelia, nach der mein Herz sich sehnt! Dass ich mich

m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour; et un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras d'un mélancolique et dernier sommeil! … L'ami témoin de nos jours fortunés creuserait lui-même notre tombe au pied d'un chêne, suspendrait à ses rameaux la harpe orpheline, qui, doucement caressée par le sombre feuillage, exhalerait encore un reste d'harmonie. Le souvenir de mon dernier chant de bonheur se mêlant à ce concert funèbre ferait couler ses larmes, et il sentirait dans ses veines un frisson inconnu, en songeant au temps … à l'espace … à l'amour … à l'oubli …
(Il écoute d'un air profon-dément mélancolique le morceau suivant.)

in that sweet mixture of joy and sadness that true love brings? Lying in her arms one autumn evening, rocked by the north wind on some wild heath, why can I not sink into a final, melancholy slumber? A friend who knew us in our days of happiness would dig our grave beneath an oak tree. There on its branches he would hang the orphan harp still giving out its last trace of harmony, gently caressed by swaying leaves. The memory of my last song of bliss, mingling with this sombre strain, would bring tears to his eyes: a strange shudder runs through his veins as he contemplates time … and space … and love … and oblivion …
(He listens to the following piece in a state of profound melancholy.)

nicht berauschen kann an dieser bittersüßen Wonne, wie nur die wahre Liebe sie schenkt; und dass ich, mit meiner Ersehnten auf irgendeiner wilden Heide vom Nordwind eingewiegt, nicht endlich eines Abends an ihrer Brust versinken kann in einen schwermutsvollen letzten Schlaf! … Der Freund, der Zeuge unserer glücklichen Tage war, würde uns dann mit eig'nen Händen am Fuße einer alten Eiche zu Grabe legen – hängte in ihre Äste die verwaiste Äolsharfe, die, von dem düst'ren Blattwerk sanft gestreichelt, noch einen Rest von Harmonie verhauchen würde. Und die Erinnerung an meinen letzten Glücksgesang, die sich mit diesem Klagelied vermischt, ließe dem Freund die Tränen fließen, und er verspürte einen unbekannten Schauer in seinen Adern, während er nachsinnt über Zeit … Raum … Liebe … und Vergessen …
(Er lauscht mit tief melancholischem Ausdruck dem nachfolgenden Stück.)

10. La harpe éolienne – Souvenirs
(orchestre seul)

11. « Mais pourquoi m'abandonner … »

Lélio *(se levant)*
(avec une certaine animation)
Mais pourquoi m'abandonner à ces dangereuses illusions? Ah! ce n'est pas ainsi que je puis me réconcilier avec la vie … La mort ne veut pas de moi … je me suis jeté dans ses bras, elle m'en repousse avec indifférence.
Vivons donc, et que l'art sublime auquel je dois les rares éclairs de bonheur qui ont brillé sur ma sombre existence, me console et me guide dans le triste désert qui me reste à parcourir! Ô musique! maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours! Viens, viens, déploie tous tes charmes, enivre-moi, environne-moi de tous tes

10. The Aeolian Harp – Memories
(orchestra solo)

11. "But why yield to these dangerous illusions?"

Lélio *(gets up)*
(in more lively mood)
But why yield to these dangerous illusions? This is no way to seek reconciliation with life … Death will not have me … I was thrown in her arms but repulsed with coldness.
So let's live! And may my sublime art console me, art to which I owe those rare flashes of bliss to have illuminated my wretched existence; may it guide me through the dreary desert I still have to traverse. O music! mistress faithful and chaste, respected as much as adored, your friend, your lover, summons you to his aid! Come, come, unveil your delights, choke me, cloak me with your magic! Be proud, be affecting, be simple, be refined, be

10. Die Äolsharfe – Erinnerungen
(Orchestral)

11. „Wozu sich in solch trügerischen Illusionen wiegen?"

Lélio *(steht auf. Mit einer gewissen neuen Lebenskraft:)*
Wozu sich in solch trügerischen Illusionen wiegen? Ach! Auf diese Art kann ich mich mit dem Leben nicht versöhnen … Der Tod will nichts von mir … ich habe mich ihm in die Arme geworfen – er stieß mich gleichgültig zurück.
Auf denn zu neuem Leben, und möge die hehre Kunst, der ich die seltenen Strahlen des Glücks verdanke, mich trösten und mich in der wüsten Einöde begleiten, die mir noch zu durchwandern bleibt! O Musik! Du treue und reine Gebieterin, der deine Diener und Verehrer huldigen, dein Freund, dein Liebhaber ruft dich zu Hilfe; komm, komm, entfalte alle deinen Reiz, mache mich trunken, mach mich versunken in all deinen

prestiges, sois touchante, fière, simple, parée, riche, belle! Viens, viens, je m'abandonne à toi. Pourquoi réfléchir? … je n'ai pas de plus mortelle ennemie que la réflexion, il faut l'éloigner de moi. De l'action, de l'action, et elle va fuir. Écrivons, ne fût-ce que pour moi seul … Choisissons un sujet original d'où les couleurs sombres soient exclues … J'y pense, cette Fantaisie sur le drame de « La Tempête », dont le plan est déjà esquissé … je puis l'achever.
Oui, un magicien qui trouble et apaise à son gré les éléments, de gracieux esprits qui lui obéissent, une vierge timide, un jeune homme passionné, un sauvage stupide, tant de scènes variées terminées par le plus brillant dénouement, arrêtent ma pensée sur de plus riants tableaux. Des chœurs d'esprits de l'air capricieusement jetés au travers de l'orchestre, tantôt adresseront, dans une langue sonore et

rich, be beautiful! Come, come, I surrender to you! But why brood? I have no more bitter enemy than brooding, away with it! Action, give me action, then it will pass. Let's compose even if it's just for myself … Let's choose an original subject with no trace of gloomy colour in it … Yes! I have it!
A fantasia on Shakespeare's Tempest … The outline is already sketched out, I can easily finish it.
Yes, a magician who can rouse and appease the elements at will, some graceful spirits who obey him, a shy maiden, an impassioned young man, a coarse brute … so many varied scenes ending in a brilliant dénouement … all these bring my mind to bear on the most enchanting episodes. The chorus of the Spirits of Air, capriciously set against the orchestra, sometimes speak with infinite sweetness to the beautiful Miranda, in sonorous, harmonious language;

Zauber, sei ergreifend, stolz, schlicht, verziert, schön; komm, komm, lass mich dir gehören.
Warum noch lange überlegen? … Ich habe keinen tödlicheren Feind als die Überlegung. Auf! Auf zu neuen Taten, dann wird sie fliehen! Komponieren wir, und sei's auch nur für mich allein … Wählen wir einen Stoff, der alle düsteren Schattierungen ausschließt … Ich denke nach, ich denke an diese Phantasie über das Schauspiel vom „Sturm", die ich schon lang entworfen habe …
ich könnte sie vollenden.
Ja, ein Magier, der nach Belieben die Elemente aufrührt und besänftigt, anmutige Geister, die ihm gehorchen, ein jungfräulich banges Mädchen, ein hitzköpfiger junger Mann, ein stumpfsinniger Wilder, eine reiche Vielfalt von Szenen, die in strahlendem Wohlgefallen endet, lassen meine Gedanken bei den freudigsten Bildern verweilen. Chöre von Luftgeistern, mutwillig über das Orchester hingeworfen,

harmonieuse, des accents pleins de douceur à la belle Miranda, tantôt des paroles menaçantes au grossier Caliban; et je veux que la voix de ces sylphes soit soutenue d'un léger nuage d'harmonie, que brillantera le frémissement de leurs ailes.
Justement voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent; confions-leur l'exécution de mon esquisse! L'ardeur de ce jeune orchestre me rendra peut-être la mienne; je pourrai reprendre et achever mon travail. Allons! que les esprits chantent et folâtrent! que la tempête gronde, éclate et tonne! que FERDINAND soupire! que MIRANDA sourie tendrement! que le monstrueux CALIBAN danse et mugisse! que PROSPERO commande en menaçant, et *(avec un accent religieux)* que SHAKESPEARE me protège!
(Il sort, la toile se lève. Au lever de la toile, les musiciens sont déjà sur

sometimes they address the gross Caliban in tones of menace. And I want these sylphs to be wafted on a light cloud of harmony, sparkling with the trembling of their wings … But my many pupils are due to assemble at this very hour. Let them try my piece out.
The enthusiasm of these young players will probably rekindle my own, I shall be able to resume my work and finish it. So, to work! Let the Spirit of Air sing and frolic, let the tempest roar, flash and thunder, let FERDINAND sigh, let MIRANDA smile her tender smile, let the montrous CALIBAN dance and bellow, let PROSPERO imperiously command, and *(in a religious tone)* let SHAKESPEARE be my aid!
(He goes out. The curtain rises.)
(When the curtain rises the orchestra is already seated, but the chorus move

werden in einer klangvollen, harmonischen Sprache bald Töne lieblicher Sanftheit an die schöne Miranda richten, bald barsche Drohungen an den ungeschlachten Kaliban; und ich will, dass die Stimme dieser Sylphen von einer leichten Harmoniewolke getragen wird, die auf den flatternden Fittichen widerstrahlt.
Eben ist es soweit! Um diese Zeit versammeln sich meine zahlreichen Schüler; betrauen wir sie mit der Aufführung meines Entwurfs! Vielleicht wird die Glut dieses jungen Orchesters mir die meinige wiedergeben; ich könnte meine Arbeit fortsetzen und vollenden. Wohlan denn! mögen die Geister singen und sich tummeln! Möge das Unwetter grollen und blitzen, möge der Sturm tosen! Möge FERDINAND seufzen! Möge MIRANDA sanft lächeln! Möge das Ungetüm KALIBAN tanzen und brüllen! Möge PROSPERO drohend gebieten und *(mit andächtigem Tonfall:)* möge SHAKESPEARE mir

leur estrade; mais le chœur s'avance un peu sur le plancher établi au-dessus de l'endroit qu'occupe ordinairement l'orchestre pour les représentations dramatiques. Les choristes se rangent à droite et à gauche, debout, leur musique à la main. Lélio entre alors et dit:)
Laissez la place pour le piano! ici! ici! … vous ne comprenez donc pas qu'ainsi tournés les pianistes ne verront pas le chef d'orchestre! … Encore plus à droite … bien …
(à l'orchestre)
Nous allons essayer ma Fantaisie sur « La Tempête » de Shakespeare. Regardez le plus souvent possible les mouvements de votre chef; c'est le seul moyen d'obtenir cet ensemble nerveux, carré, compact, si rare même dans les meilleurs orchestres.
(au chœur)
Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage; ne voyez-vous pas que la transmission de la voix est ainsi plus ou moins

forward a little on to the platform over the orchestra pit. The chorus are grouped to left and right, standing, with their music in their hands. Then Lélio enters and says:)
Leave room for the piano. Here! Here! Don't you realize that at that angle the pianists won't be able to see the conductor! More to the right … Good.
(To the orchestra)
We're going to rehearse my "Fantasia on Shakespeare's Tempest". Watch your conductor closely; only that way will you get the wiry, precise, exact ensemble that even the best orchestras achieve only rarely
(To the chorus)
The chorus must not hold their copies in front of their faces: can't you see it impedes the transmission of sound? Don't overdo accents, don't confuse mezzo-forte with fortissimo. As for phrasing and expression, I have nothing to say; my advice would be useless for those who have

beistehn!
(Er geht ab, der Vorhang hebt sich.)
(Beim Hochgehen des Vorhangs sitzen die Musiker bereits auf ihrem Podium, aber der Chor tritt ein Stückweit auf die Platte, die den an Theatern üblichen Orchestergraben abdeckt. Die Chorsänger postieren sich mit ihren Notenblättern links und rechts. Dann tritt Lélio auf und sagt:)
Lasst Platz für den Flügel! Hierher! hierher! Merkt ihr denn nicht, dass die Pianisten den Dirigenten nicht sehen können, wenn sie so von ihm abgewandt sitzen! Noch mehr nach rechts … gut.
(Zum Orchester:)
Wir werden jetzt meine Phantasie über Shakespeares "Sturm" probieren. Seht so oft wie möglich nach eurem Dirigenten; nur auf diese Weise erreicht man jenes klare, dichte, kraftvolle Zusammenspiel, das selbst bei den besten Orchestern so selten anzutreffen ist.
(Zum Chor:) Die Sänger dürfen sich ihr Notenheft nicht vors Gesicht halten; merkt ihr denn nicht, dass der Schall

interceptée? … N'exagérez pas les nuances, ne confondez pas le mezzo-forte avec le fortissimo! Pour le style mélodique et l'expression, je n'ai rien à vous dire; mes avis seraient inutiles à ceux qui en ont le sentiment, plus inutiles encore à ceux qui ne l'ont pas … Encore un mot: Vous, Messieurs, qui occupez les derniers gradins de l'estrade, tenez-vous en garde contre votre tendance à retarder! Votre éloignement du chef rend cette tendance encore plus dangereuse. Les quatre premiers violons et les quatre seconds violons soli ont des sourdines? … Bien, tout est en ordre … Commencez!

12. Fantaisie sur « La Tempête » de Shakespeare

Chœur d'espirits de l'air
Miranda! Miranda!
Vien' chi t'è destinato sposo,

any feeling and even more useless for those who have none … One word more, if I may … You gentlemen in the back rows of the platform, take care not to get behind. Being so far from the conductor makes that happen too easily. The four solo first violins and the four solo seconds, you have mutes?
Good, everything's ready. So let's begin.

12. Fantasia on Shakespeare's "Tempest"

Chorus of the air spirits
Miranda! Miranda!
Vien' chi t'è destinato sposo,
Conoscerai l'amore.

der Stimme dadurch mehr oder weniger abgeschnitten wird! … Übertreibt nicht mit der Nuancierung, verwechselt das Mezzo-forte nicht mit dem Fortissimo. Was den melodischen Stil und den Ausdruck betrifft, so habe ich euch nichts zu sagen; wer das richtige Gefühl besitzt, für den wären meine Ratschläge überflüssig – noch überflüssiger für den, der es entbehrt … Und eins noch: Sie, meine Herren auf den obersten Rängen des Podiums, hüten Sie sich vor Ihrer Neigung, die Tempi zu verschleppen, die durch Ihren Abstand zum Dirigenten noch gefährlicher wird. Die vier Ersten Geigen und die vier Zweiten Solo-violinen haben Sordinen? … Gut, dann ist alles in Ordnung … Fangt an.

12. Phantasie über Shakespeares „Sturm"

Chor der Luftgeister
Miranda! Miranda!
Vien' chi t'e destinato sposo,
Conoscerai l'amore.
Miranda, d'un novello viver

Conoscerai l'amore.
Miranda, d'un novello viver
L'aurora va spuntando per te.
Miranda, addio, addio, Miranda!
Miranda! e desso, e tuo sposo, sii felice!
Caliban! Horrido mostro!
Temi lo sdegno d'Ariello!
O Miranda, ei t'adduce, tu parti!
O Miranda, no ti vedrem, ormai
Delle piaggie dell'aura nostra sede,
Noi cercarem invano
Lo splendente e dolce fiore
Che sulla terra miravan.
No ti vedrem ormai, dolce fiore.
Addio! Addio! Miranda, addio!

13. « Assez pour aujourd'hui. »

Lélio
Assez pour aujourd'hui! Votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur; vous avez même

Miranda, d'un novello viver
L'aurora va spuntando per te.
Miranda, addio, addio, Miranda!
Miranda! e desso, e tuo sposo, sii felice!
Caliban! Horrido mostro!
Temi lo sdegno d'Ariello!
O Miranda, ei t'adduce, tu parti!
O Miranda, no ti vedrem, ormai
Delle piaggie dell'aura nostra sede,
Noi cercarem invano
Lo splendente e dolce fiore
Che sulla terra miravan.
No ti vedrem ormai, dolce fiore.
Addio! Addio! Miranda, addio!

13. "That's enough for today."

Lélio
That's enough for today. Your performance had remarkable precision, ensemble and warmth; many nuances were most

L'aurora va spuntando per te.
Miranda, addio, addio, Miranda!
Miranda! E desso e tuo sposo, sii felice.
Caliban! Horrido mostro!
Temi lo sdegno d'Ariello!
O Miranda, ei t'adduce, tu parti!
O Miranda, no ti vedrem, ormai!
Della piaggie dell'aura nostra sede,
Noi cercarem in vano
Lo splendete e dolce fiore
Che sulla terra miravan.
No ti vedrem ormai, dolce fiore.
Addio! Addio! Miranda, addio!

13. „Genug für heute."

Lélio
Genug für heute. Eure Ausführung zeichnet sich durch Präzision, durch Zusammenspiel, durch Verve aus; ihr habt sogar etliche Nuancen sehr fein herausgearbeitet.

reproduit plusieurs nuances fort délicates. Vos progrès sont manifestes; je vois que vous pouvez aborder maintenant des compositions d'un ordre beaucoup plus élevé que cette faible esquisse. Adieu, mes amis! je suis souffrant; laissez-moi seul!
(Une partie de l'orchestre et tout le chœur sortent. Quand le devant de la scène est dégagé, la toile se baisse de nouveau. Mais Lélio doit se retrouver isolé sur l'avant-scène. Après un instant de silence, l'orchestre idéal fait entendre derrière la toile l'idée fixe de la Symphonie fantastique. Lélio s'arrête, comme frappé au cœur d'un coup douloureux, écoute, et dit:) Encore!
Encore, et pour toujours!
…
(Il sort.)

delicately done. Your progress is obviously very considerable. You will now, I am sure, be able to tackle much loftier pieces than this feeble sketch …
Farewell, my friends, I am not well, leave me alone awhile.
(Part of the orchestra and all the chorus go out. When the forestage is clear the curtain falls. But Lélio is left alone in front of the curtain. After a moment's silence the imaginary orchestra is heard behind the curtain playing the "Idée fixe" from the Symphonie fantastique. Lélio starts, as though transfixed by a deathly blow, listens, and says:)
Again! *(and on the last chord on the flutes:)*
Again, and for ever! …
(He goes out.)

Eure Fortschritte liegen auf der Hand; ich sehe, dass ihr euch jetzt Kompositionen weit wertvolleren Rangs als diese schwache Skizze vornehmen könnt. Lebtwohl, Freunde, ich fühle mich sehr angegriffen; lasst mich allein.
(Ein Teil des Orchesters und der gesamte Chor gehen ab. Als der Vordergrund der Bühne geräumt ist, senkt sich der Vorhang wieder. Doch Lélio muss sich allein in Rampennähe befinden. Nach einem Moment der Stille lässt das ideelle Orchester hinter dem Vorhang die „Idée fixe" aus der Symphonie Fantastique erklingen. Lélio hält, wie von einem plötzlichen Schmerz ins Herz getroffen, inne, lauscht und sagt:)
Nochmals? … *(Und bei dem letzten Flötenakkord:)*
Nochmals und für immer!
(Er geht ab.)

As the current Music Director of both the Wiener Symphoniker and the Opéra national de Paris Philippe Jordan has established himself as one of the most talented and exciting conductors of his generation. He has been appointed Music Director of the Vienna State Opera beginning in 2020. His career began as Kapellmeister at the Ulm Stadt-theater and at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin. From 2001–2004, he held the position of Chief Conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra. From 2006–2010, he was *Principal Guest Conductor* of the Berlin Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan has worked at the most prestigious international opera houses and festivals including the Metropolitan Opera New York, the Royal Opera House Covent Garden, the Teatro alla Scala, the Wiener Staatsoper, the Bayerische Staatsoper Munich, the Zurich Opera, the Bayreuther Festspiele, the Salzburger Festspiele, the Festspielhaus Baden-Baden, the festivals of Aix-en-Provence Festival and Glyndebourne. Philippe Jordan's orchestral engagements have included both the Berlin and Vienna Philharmonic, the Berlin Staatskapelle, the Münchner Philharmoniker, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Philharmonia Orchestra London, the London Symphony Orchestra, the Academia Nazionale di Santa Cecilia, the Orchestre de la Suisse Romande, the Tonhalle Zurich as well as the Chamber Orchestra of Europe, the Mahler Chamber Orchestra and the Gustav Mahler Youth Orchestra. In North America, he has appeared with the New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal Orchestras. With the Wiener Symphoniker Philippe Jordan has performed an integral cycle of the complete Schubert symphonies, Beethoven's symphonies and piano concertos – the later combined with the main orchestral works of Béla Bartók – and a cycle of Bach's great masses and oratorios. With the Wiener Symphoniker he has so far recorded Tchaikovsky's *Pathétique* followed by Schubert's *7th and 8th Symphonies*. Until 2020 his recordings of all Beethoven symphonies with the orchestra will be released on five CDs.

Als Chefdirigent der Wiener Symphoniker seit der Saison 2014–15 und Musikdirektor der Pariser Oper seit 2008 zählt Philippe Jordan zu den etabliertesten und gefragtesten Dirigenten seiner Generation. So wurde er ab 2020 als Musikdirektor der Wiener Staatsoper verpflichtet. Seine Karriere begann als Kapellmeister am Stadttheater Ulm und an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Von 2001 bis 2004 war er Chefdirigent des Grazer Opernhauses und des Grazer Philharmonischen Orchesters. Von 2006 bis 2010 war Philippe Jordan Principal Guest Conductor *an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Philippe Jordan arbeitete an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und Festivals, wie z.B. der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper München, dem Opernhaus Zürich, den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Festspielen, dem Festspielhaus Baden-Baden, den Festivals von Aix-en-Provence und Glyndebourne. Als Konzertdirigent arbeitete Philippe Jordan u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Gustav Mahler Jugend Orchester zusammen. In Nordamerika dirigierte er bisher u.a. die Symphonieorchester von New York, San Francisco, Chicago, Cleveland, Philadelphia, Washington und Montreal. Mit den Wiener Symphonikern erarbeitete Philippe Jordan u.a. einen kompletten Zyklus der Symphonien Schuberts, die Symphonien und Klavierkonzerte Beethovens, letztere kombiniert mit den Hauptwerken für Orchester von Béla Bartók, und begann einen Zyklus mit den großen Messen und Oratorien von Johann Sebastian Bach. Mit den Wiener Symphonikern liegen bislang sechs Aufnahmen vor: Tschaikowskis* 6. Symphonie „Pathétique", *Schuberts* 7. *und* 8. Symphonie *sowie die ersten vier Teile seines auf fünf CDs angelegten Beethoven-Zyklus mit dem Orchester.*

The Wiener Symphoniker handle the lion's share of symphonic activity that makes up the musical life of the Austrian capital. The preservation of the traditional, Viennese orchestral sound occupies a central place in the orchestra's various artistic pursuits. The end of the nineteenth century was precisely the right time to establish a new Viennese orchestra for the purpose of presenting orchestral concerts with broad appeal, on the one hand, and to meet the need for first performances and premieres of contemporary works, on the other. In October 1900, the newly formed Wiener Concertverein, as it was called back then, gave its first public performance at the Vienna Musikverein with Ferdinand Löwe on the podium. The Wiener Symphoniker have premiered works that are now undisputed staples of the orchestral repertoire, including Anton Bruckner's *Ninth Symphony*, Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, Maurice Ravel's *Piano Concerto for the Left Hand*, and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals*. Over the course of its history, conducting greats like Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell and Hans Knappertsbusch have left an indelible mark on the orchestra. In later decades, Herbert von Karajan (1950–1960) and Wolfgang Sawallisch (1960–1970) were the Chief Conductors who moulded the sound of the orchestra most significantly. After the brief return of Josef Krips, the position of Chief Conductor was filled by Carlo Maria Giulini and Gennadij Roshdestvensky. Georges Prêtre was Chief Conductor from 1986 to 1991. Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev and Fabio Luisi then assumed leadership of the orchestra. The Swiss conductor Philippe Jordan took up the position of Music Director at the beginning of the 2014–15 season. Leading lights who have enjoyed notable success as guests on the podium of the Wiener Symphoniker include Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado and Sergiu Celibidache. The Wiener Symphoniker appear in more than 160 concerts and operatic performances per season, the vast majority of which take place in Vienna's well-known concert venues, the Musikverein and the Konzerthaus. Since 1946, the Wiener Symphoniker have been the *Orchestra in Residence* at the Bregenzer Festspiele, where they also play the majority of operatic and symphonic performances. The orchestra also took on a new challenge at the beginning of 2006: That's when the Theater an der Wien became a functioning opera house again, and the orchestra has been responsible for a signficant number of productions ever since.

Die Wiener Symphoniker sind Wiens Konzertorchester und Kulturbotschafter und damit verantwortlich für den weitaus größten Teil des symphonischen Musiklebens dieser Stadt. Die Aktivitäten des Orchesters sind vielfältig, wobei die Pflege der traditionellen Wiener Klangkultur einen zentralen Stellenwert einnimmt. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit reif für die Gründung eines neuen Wiener Orchesters, das einerseits populäre Orchesterkonzerte veranstalten und andererseits den Bedarf an Ur- und Erstaufführungen damaliger zeitgenössischer Werke abdecken sollte. Im Oktober 1900 präsentierte sich der neue Klangkörper (damals unter dem Namen Wiener Concertverein) mit Ferdinand Löwe am Pult im Großen Musikvereinssaal erstmals der Öffentlichkeit. Heute so selbstverständlich im Repertoire verankerte Werke wie Anton Bruckners Neunte Symphonie, *Arnold Schönbergs* Gurre-Lieder, *Maurice Ravels* Konzert für die linke Hand *und Franz Schmidts* Das Buch mit sieben Siegeln *wurden von den Wiener Symphonikern uraufgeführt. Im Laufe seiner Geschichte prägten herausragende Dirigentenpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Oswald Kabasta, George Szell oder Hans Knappertsbusch entscheidend den Klangkörper. In späteren Jahrzehnten waren es die Chefdirigenten Herbert von Karajan (1950–1960) und Wolfgang Sawallisch (1960–1970), die das Klangbild des Orchesters formten. In dieser Position folgten – nach kurzzeitiger Rückkehr von Josef Krips – Carlo Maria Giulini und Gennadij Roshdestvenskij. Georges Prêtre war zwischen 1986 und 1991 Chefdirigent, danach übernahmen Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedosejev und Fabio Luisi diese Position. Mit dem Antritt Philippe Jordans als Chefdirigent zur Saison 2014–15 starteten die Wiener Symphoniker in eine neue Ära. Als Gastdirigenten feierten zudem Stars wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Carlos Kleiber oder Sergiu Celibidache viel beachtete Erfolge. Die Wiener Symphoniker absolvieren pro Saison über 160 Konzert- und Opernauftritte, wovon die Mehrzahl in Wiens renommierten Konzerthäusern Musikverein und Wiener Konzerthaus stattfindet. Bereits seit 1946 sind die Wiener Symphoniker jeden Sommer das* Orchestra in Residence *der Bregenzer Festspiele. Dort treten sie nicht nur als Opernorchester beim Spiel am See und bei der Oper im Festspielhaus in Erscheinung, sondern sind auch mit mehreren Orchesterkonzerten im Programm des Festivals vertreten. Zusätzlich wirken die Wiener Symphoniker seit 2006 bei zahlreichen Opernproduktionen im Theater an der Wien mit und unterstreichen damit ihre herausragende Stellung im Musikleben Wiens.*

Cyrille Dubois, discovered singing at the age of 7 when he joined the Maîtrise de Caen, where as a boy soprano he tackled a wide sacred and secular repertoire and made many recordings. After studying science, he entered Alain Buet's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. His teachers there included Anne Le Bozec and Jeff Cohen. Later he went on to advanced study in master-classes with Helmut Deutsch, François Le Roux, Dame Ann Murray and Natalie Dessay. In 2010 Dubois became a member of the opera studio at the Opéra National de Paris. Since then, he has become a regular guest at the world's most important opera house and concert stages: among others he has appeared at La Scala, the Opéra National de Paris or La Monnaie in Brussels, Glyndebourne Festival or Wigmore Hall. Dubois is also fond of the recital repertoire, which he performs with Tristan Raës, his partner in the Duo Contraste. Together they won a prize at the Lili and Nadia Boulanger Competition and three prizes at the Lyon Chamber Music Competition in 2013. 2015 Dubois was also awarded "Opera Singer Discovery of the Year" at the 22nd French Victoires de la Musique. His discography features among others *Le Paradis perdu* by Théodore Dubois for Radio France and Sauguet's *Tistou les pouces verts* with the Orchestre Philharmonique de Radio France.

Cyrille Dubois entdeckte das Singen im Alter von sieben Jahren, als er in die Domsingschule von Caen eintrat und ein breites Repertoire an säkularer und sakraler Musik kennenlernte und eine Vielzahl von Plattenaufnahmen machte. Nach einem wissenschaftlichen Studium wurde er in Alain Buets Klasse am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris aufgenommen und dort u. a. von Anne Le Bozec und Jeff Cohen unterrichtet. Er vervollständigte seine Ausbildung im Anschluss mit Unterricht bei Helmut Deutsch, François Le Roux, Dame Ann Murray und Natalie Dessay. 2010 wurde Dubois ein Mitglied des Opernstudios der Opéra National de Paris. Seither gastiert er regelmäßig auf den wichtigsten internationalen Opern- und Konzertbühnen. So trat er u. a. in der Mailänder Scala, der Opéra National de Paris oder an der Brüsseler Oper La Monnaie auf wie auch beim Glyndebourne Festival oder in der Wigmore Hall. Dubois ist zudem ein begeisterter Liedersänger. Als solcher tritt er mit Tristan Raës als Duo Contraste in Erscheinung. Gemeinsam gewann das Paar Preise beim Lili und Nadia Boulanger Wettbewerb und dem Kammermusik-Wettbewerb von Lyon. 2015 wurde Dubois als „Opernsänger Entdeckung des Jahres" bei den 22. französischen Victoires de la Musique ausgezeichnet. Seine Diskographie umfasst unter anderem Sauguets Tistou les pouces verts *mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France.*

The bravura, magnetism, and range of Rossini's Figaro have found an ideal partner in the French baritone, Florian Sempey, who makes *Il barbiere di Siviglia* a focus of his dynamic international career. With star turns already made as Figaro on the stages of Opéra de Paris, the Rossini Festival, Royal Opera House, Covent Garden, Opéra national de Bordeaux-Aquitaine, and Teatro dell'Opera di Roma, Sempey appeared recently also at the Opéra national de Paris in a new production of *Les Huguenots* conducted by Michele Mariotti and directed by Andreas Kriegenburg as well as in *La cenerentola* conducted by Evelino Pidò and directed by Guillaume Gallienne. His debut at the Wiener Musikverein has been recorded for the CD at hand while other notable concert appearances include the title role of Thomas' *Hamlet* at Deutsche Oper Berlin, under the baton of Yves Abel, and Bizet's *Carmen* with the Orchestre national de Lille conducted by Alexandre Bloch. Sempey also bowed as Malatesta in the first production of *Don Pasquale* ever presented at the Palais Garnier by Opéra national de Paris, and back-to-back engagements at the Royal Opera House as Schaunard in *La bohème* conducted by Sir Antonio Pappano and as Papageno in *Die Zauberflöte* under the baton of Julia Jones.

Die Bravour, die Strahlkraft und die Spannbreite von Rossinis Figaro hat einen idealen Darsteller in dem französischen Bariton Florian Sempey gefunden, im Zentrum dessen internationaler Karriere Il barbiere di Siviglia *steht. Nachdem Sempey die Rolle unter anderen bereits an der Opéra de Paris, dem Rossini Festival, am Royal Opera House Covent Garden, der Opéra national de Bordeaux-Aquitaine oder dem Teatro dell'Opera di Roma gespielt hat, erschien Sempey jüngst an der Opéra national de Paris in einer neuen Inszenierung von* Les Huguenots *(Dirigent: Michele Mariotti / Regie: Andreas Kriegenburg) und in* La cenerentola *(Dirigent: Evelino Pidò / Regie: Guillaume Gallienne). Die vorliegende CD dokumentiert sein Debüt im Musikverein. Weitere Konzertauftritte umfassen Ambroise Thomas'* Hamlet *an der Deutschen Oper Berlin unter dem Dirigat von Yves Abel und Bizets* Carmen *mit dem Orchestre national de Lille unter Alexandre Bloch. Sempey verkörperte zudem Malatesta in der überhaupt ersten Produktion von* Don Pasquale *an der Opéra Palais Garnier in Paris. Danach folgten aufeinander Engagements am Royal Opera House London als Schaunard in* La bohème *(Dirigent: Sir Antonio Pappano) und als Papageno in* Die Zauberflöte *(Dirigentin: Julia Jones).*

Jean-Philippe Lafont studied singing in Toulouse. Since his time in the opera studio of the Opéra National de Paris, Jean-Philippe Lafont had engagements at the most important opera houses in the world: Opéra National de Paris and Châtelet, Capitole Toulouse, Marseille, Bordeaux, Lyon, Festival Aix-en-Provence and Festival Orange, Amsterdam, Vienna, Brussels, the Scala in Milano, Barcelona, Madrid, Arena di Verona, Bayreuther and Salzburger Festspiele, Carnegie Hall, Metropolitan Opera and Chicago. He has worked with the finest conductors including Georges Prêtre, Garry Bertini, Sir John Elliot Gardiner, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano and Bertrand de Billy. His repertoire includes the title roles in *Wozzeck, Falstaff, Macbeth, Rigoletto, Gianni Schicchi, Guillaume Tell, Nabucco* and many more. Since his appearance at the Bayreuther Festspiele in 1999 and 2002 Jean-Philippe Lafont is singing big roles of the German Fach like Amfortas *(Parsifal)*, Telramund *(Lohengrin)* and Holländer *(Der Fliegende Holländer)*. Jean-Philippe Lafont can also look back on an illustrious film career having appeared among others in *Lacombe Lucien* (Louis Malle), *Parole de Flic* (José Pinheiro) with Alain Delon and Gabriel Axel's Oscar-winning *Babettes Fest*. His extensive discography include recordings for EMI, Philips and Erato.

Jean-Philippe Lafont studierte Gesang in Toulouse. Seit seiner anschließenden Zeit am Opernstudio der Opéra National de Paris arbeitete Jean-Philippe Lafont an den wichtigsten Opernhäusern der Welt, u. a. an der Opéra National de Paris, dem Theatre de Châtelet, der New Yorker Met, der Scala, den Opernhäusern von Marseille, Bordeaux, Lyon, Barcelona, Brüssel, Madrid, Amsterdam und Wien sowie dem Festival Aix-en-Provence, dem Festival Orange und den Festspielen von Salzburg und Bayreuth. Er trat mit so renommierten Dirigenten wie Georges Prêtre, Garry Bertini, Sir John Elliot Gardiner, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano und Bertrand de Billy auf. Sein Repertoire umfasst die Titelrollen von Wozzeck, Falstaff, Macbeth, Rigoletto, Gianni Schicchi, Guillaume Tell, Nabucco *und vielen mehr. Seit seinen Auftritten bei den Bayreuther Festspielen 1999 und 2002 singt Jean-Philippe Lafont auch die großen Rollen des Deutschen Fachs wie Amfortas* (Parsifal)*, Telramund* (Lohengrin) *und Holländer* (Der Fliegende Holländer). *Jean-Philippe Lafont kann zudem auf eine lange Karriere als Filmschauspieler zurückblicken. Unter anderem spielte er in* Lacombe Lucien *(Louis Malle), neben Alain Delon in* Parole de Flic *(José Pinheiro) und in Gabriel Axels Oscar-prämiertem* Babettes Fest. *Seine umfangreiche Diskographie umfasst Veröffentlichungen für EMI, Philips und Erato.*

Errors excepted; delivery terms subject to change without notice.

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Facsimile of the autograph score held in the Bibliothèque nationale de France

BÄRENREITER FACSIMILE

Half-leather binding · ISBN 978-3-7618-1601-1

With a commentary by Hugh Macdonald, General Editor of the *New Berlioz Edition*, explaining the work's genesis

With fold-out snippets of paper true to the autograph

Bärenreiter

Your next performance is worth it.

www.baerenreiter.com

KLASSIKER AUS WIEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonies Nos. 1 & 3
Symphonien Nr. 1 & 3

WS013 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonies Nos. 4 & 5
Symphonien Nr. 4 & 5

WS014 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonies Nos. 2 & 7
Symphonien Nr. 2 & 7

WS 015 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonies Nos. 6 & 8
Symphonien Nr. 6 & 8

WS 016 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

JOHANN STRAUSS
Overtures, Polkas and Waltzes
Ouvertüren, Polkas und Walzer

WS 005, STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

PJOTR. I. TCHAIKOVSKY
Symphony No. 6 in b minor op. 74
Symphonie Nr. 6 h-moll op. 74

WS 006 STEREO, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

GUSTAV MAHLER
The Song of the Earth
Das Lied von der Erde

WS 007, HISTORICAL RECORDING 1967,
AVAILABLE ON CD

FRANZ SCHUBERT
Symphonies Nos. 7 & 8
Symphonien Nr. 7 & 8

WS 009, LIVE RECORDING,
AVAILABLE ON CD

Recording Location:
Goldener Saal,
Musikverein Wien
10/11 November 2018

Executive Producer:
Christian Schulz,
Johannes Neubert
Producer:
Erich Hofmann
Recording Engineer:
Georg Burdicek
Musical Assistant:
Rémy Ballot

Synopsis:
Rüdiger Görner
Translation:
Eva Oswalt (Synopsis),
Hugh McDonald (Libretto
English) & Stefan Troßbach
(Libretto German)

Booklet Editor:
Quirin Gerstenecker,
Maximilian Fitl

Design:
Studio Es

The Wiener Symphoniker
are generously supported by
the City of Vienna and the
Republic of Austria

WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
KULTUR

LC 29322

WS 020 ℗ & © 2019
Wiener Symphoniker, Vienna.
Live Recording. Made in Austria.
www.wienersymphoniker.at

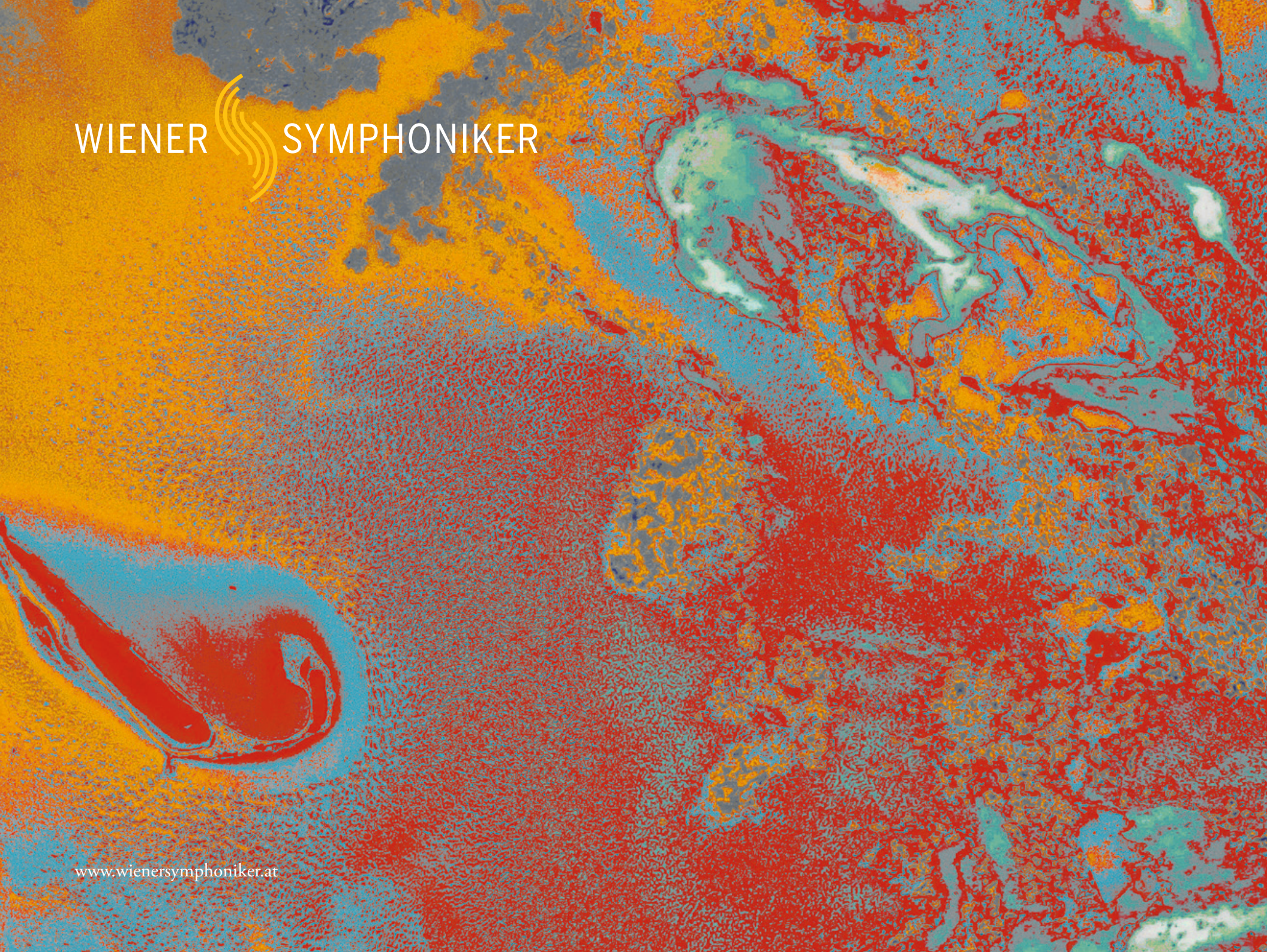
This CD has been realised
through the generous
support of

STRABAG
TEAMS WORK.

SONY MUSIC
Distributed in Germany/Austria/Switzerland
by Sony Music Entertainment

tonzauber

Bärenreiter
www.baerenreiter.com


WIENER SYMPHONIKER
www.wienersymphoniker.at